

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra muzikologie

25 preludií op. 64 Césara Antonoviče Kjuje

Bakalářská práce

Autor: Natálie Egemová
Studijní obor: Muzikologie
Vedoucí práce: MgA. Marek Keprt Ph.D

Olomouc

2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „*25 preludií op. 64 Césara Antonoviče Kjuje*“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a za použití pramenů uvedených v závěru bakalářské práce.

Ráda bych poděkovala MgA. Marku Keprtovi Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, za cenné rady a připomínky při jejím psaní. Dále svému kamarádovi Denisu Vovchenkovi za rady při analýze a celé své rodině a příteli za podporu.

Obsah

Obsah	4
Úvod	5
1. Stav bádání	6
2. Život a dílo Césara Kjuje	11
3. Ruská klavírní hudba přelomu 19. a 20. Století.....	17
4. Analýza 25 Preludií op.64 Césara Kjuje	22
Preludium č. 1 C dur – Allegro maestoso	22
Preludium č. 2 e moll – Moderato assai	24
Preludium č. 3 G dur – Allegro	25
Preludium č. 4 h moll – Allegro.....	27
Preludium č. 5 D dur – Allegretto	28
Preludium č. 6 fis moll – Andante. Allegro.....	30
Preludium č. 7 A dur – Allegro non troppo.....	33
Preludium č. 8 cis moll – Allegro.....	34
Preludium č. 9 E dur – Andantino	35
Preludium č. 10 gis moll - Allegro non troppo	38
Preludium č. 11 H dur – Allegretto	40
Preludium č. 12 es moll – Es dur – Allegretto	42
Preludium č. 13 Fis dur – Andante.....	46
Preludium č. 14 b moll – Moderato.....	50
Preludium č. 15 Des dur – Andantino.....	52
Preludium č. 16 f moll – Andantino	54
Preludium č. 17 As dur – Larghetto	55
Preludium č. 18 c moll – Allegretto.....	56
Preludium č. 19 Es dur – Allegretto.....	59
Preludium č. 20 g moll – Allegro non troppo.....	61
Preludium č. 21 B dur – Allegro. Poco meno mosso.....	63
Preludium č. 22 d moll – Lento. Allegretto.....	65
Preludium č. 23 F dur – Allegro non troppo	66
Preludium č. 24 a moll – Moderato.....	68
Preludium č. 25 C dur – Allegro non troppo	72
Závěr	75
Resumé.....	77
Summary	78
Резюме	79
Prameny a literatura	80
Anotace	83
Příloha	84
Notová příloha	85

Úvod

Cílem této bakalářské práce je přiblížení klavírního díla jednoho z nejméně známých členů Mocné hrstky, Césara Kjuje, konkrétně jeho *25 preludií z op. 64*. Významným bodem v historii ruské hudby 19. století se stal, vedle založení konzervatoří, vznik tzv. Novoruské školy. Mezi její zástupce patřila nově vzniklá skupina amatérských hudebníků – Mocná hrstka. Skladatelé Mocné hrstky byli zastánci realistického směru s demokratickými idejemi, vycházejícího z lidové tradice a odmítajícího západoevropský proud, ke kterému se konzervatoř naopak přikláněla. Hudební osobností, která vystupovala z řady Novoruské školy, byl César Kjuj. První kapitola práce poskytuje nástin života a díla Césara Antonoviče Kjuje, s přihlédnutím ke spolku Mocné hrstky, kam mimo Kjuje patřili Milij Alexejevič Balakirev, Modest Petrovič Musorgskij, Alexandr Porfirjevič Borodin a Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov. S ohledem na vybrané téma a četnost Kjujových děl se kapitola dotýká pouze nejdůležitějších milníků jeho tvorby a především klavírního díla. Druhá kapitola se zabývá ruskou klavírní tvorbou přelomu 19. a 20. století, kam zapadá vybraný opus 64. Kjuj se svými kompozicemi sice vymyká tradici Mocné hrstky, ale je nutné ujasnit paralelu s dalšími ruskými vrstevníky, komponujícími pro klavír. Na rozvoji ruské klavírní hudby té doby se podíleli Sergej Vasiljevič Rachmaninov, Alexandr Nikolajevič Skrjabin, Anatolij Konstantinovič Ljadov, Sergej Michajlovič Ljapunov, Anton Stěpanovič Arenskij a Felix Michajlovič Blumenfeld a další. Kjujova klavírní tvorba sice byla inspirována západoevropským směrem, ovšem ani se nijak zvlášť, jak zjistíme, neodlišuje od ruské.

Následuje analytická část, která je hlavním tématem této bakalářské práce. Jedná se o rozbor jednotlivých klavírních preludií z opusu 64. Analýza zprostředkovává všechny aspekty, doprovázející teorii kompozice – tedy harmonickou, melodickou, formovou složku. Práce pomáhá přiblížit skladatelovy kompoziční individualismy i typické prvky klavírní literatury přelomu 19/20. století i doby dřívější, čemuž napomáhají notové ukázky vkládané mezi text. V závěru práce se hovoří o hudebním významu Césara Kjuje a syntetizují se Kjujovy osobité skladatelské faktory, objevující se v jeho *25 preludiích*. Závěr práce obsahuje notový materiál. K výběru tématu mě dovedl vlastní zájem o ruskou klavírní hudbu přelomu 19/20. století, jak z hlediska teoretického, tak interpretačního.

1. Stav bádání

Literatura týkající se života a díla Césara Antonoviče Kjuje není příliš obsáhlá. Především je potřeba podotknout, že C. A. Kuj je v literatuře po většinou zmiňován pouze v souvislosti s Mocnou hrstkou, a knih věnujících se výhradně jeho osobnosti najdeme poskrovnu. Knihy, v nichž ho najdeme, ho představují především jako plodného kritika a jeho skladatelská činnost je mnohdy opomíjena i přesto, že jako hudební autor byl velmi činný. Konkrétně klavírního díla, jímž se z velké části bakalářská práce zabývá, se dotýká velmi málo publikací. Kompletním 25 *preludiím* z op. 64 se nevěnuje žádná z dohledaných prací.

V české literatuře lze najít základní informace o Kjujově životě a vojenské profesi, pouze sporadicky se však hovoří o jeho hudební kariéře. Základní údaje najdeme v knize Jana Racka „*Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*“,¹ kde autor zmiňuje Kjujovo působení v Mocné hrstce jako nepřímo doložitelné, a ke skladatelově tvorbě se vyjadřuje jakožto k západoevropsky orientované. Velmi podobné informace obsahují i „*Dějiny evropské hudby*“² Graciána Černušáka, které navíc zmiňují skladatelův přínos v oblasti písňové, ale i klavírní, což je vzhledem k tématu mé práce pozitivní informace. „*Dějiny hudby*“³ od Jaroslava Smolky & K.O.L. vyzdvihují Kjujův publicistický přínos nad přínosem kompozičním. V publikaci „*Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*“⁴ Miloslav Navrátil utváří paralelu mezi ne příliš rusky laděnou tvorbou Césara A. Kjuje a ruského skladatele a klavíristy Antona Rubinštejna. „*Dějiny klavírního umění, Od nejstarší doby až po současnost*“⁵ od Václava Jana Sýkory zařazují Kjujova preludia do salónního žánru. Pro bakalářskou práci jsou také užitečné informace z česko-ruského spisu od autorů Ludvíka Kuby, S. Orlova a Ivana Lapšina „*Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*“,⁶ kde se pojednává o Kjujovi jako o hudebně jednostranném a zaujatém člověku a o jeho recenzentském vlivu na provádění děl již tehdy uznávaných

¹ Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

² Černušák, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 5. (dopl.) vyd. Praha: Panton, 1974.

³ Smolka, Jaroslav & kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno, Nakladatelství Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o. p. s., 2001.

⁴ Navrátil, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. Praha: Votobia, 2003.

⁵ Sýkora, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění, Od nejstarší doby až po současnost*. Praha: Panton, 1973

⁶ Kuba, Ludvík a S. Orlov a Ivan Lapšin. *Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*. Praha: Nakladatelství J. Otto, 1927.

skladatelů. Český muzikolog Tomislav Volek připomíná čtenářům v „*Osobnostech světové hudby*“⁷ Kjujovo negativní hodnocení *Prodané nevěsty* Bedřicha Smetany, ale dokonce i opery *Boris Godunov* Kjujova hudebního soupevníka Modesta Petroviče Musorgského.

Ze zahraničních zdrojů lze jmenovat do češtiny přeloženou knihu Vladimira Vasiljeviče Stasova „*O ruské hudební klasice*“,⁸ kde se o něm nachází hned několik stránek popisujících jeho nadání jako výlučně lyrické a psychologické. Celou kapitolu věnovanou Kjujovi v knize „*Ruská hudba: profily skladatelů*“⁹ Ivana Lapšina lze považovat za přínosnou a uspokojivou díky poměrně vyčerpávajícím biografickým údajům – jeho životu, osobnosti, skladatelské činnosti, činnosti kritika. „*Kapitoly z dějin ruskej hudby*“¹⁰ doktorky věd Jeleny Michajlovny Orlovové nepřináší pro téma práce dostačující informace, jelikož komponistu zmiňuje pouze jako činného kritika.

Za jeden z nejzvěrubnějších informačních zdrojů můžeme považovat knihu Alexandra F. Nazarova „*Cezar' Antonovič Kjuj*“,¹¹ kde najdeme podrobně etapy skladatelova života i sbírky korespondence. Spis poskytuje informace o vybraném opusu č. 64. Jeho autor datuje vznik opusu mezi roky 1901 a 1904, čímž se rozchází s většinou ostatních publikací, kde je uváděn rok vydání 1903. Nazarov byl cyklem zjevně pozitivně zaujat, zejména prvním a posledním preludiem v C dur tónině, která udávají náladu celému cyklu a mají chorální fakturu. Naráží na věnování u každého preludia, která jsou ve velké většině věnována známým klavíristům. Nazarov, podle korespondence Stasova Kjujovi, popisuje Stasovo nadšení dílem, poukazuje na prohlášení, že se jedná o nejlepší opus z celé Kjujovy tvorby. Nazarov v knize odhaluje Kjujovu nejistotu a bázeň během komponování, kterou zapříčinily obavy z přílišné podoby jeho díla s cyklem preludií F. Chopina. Dále se jmenovitě se zmiňuje o mollových preludiích č. 14 a 22, která zanechávají velmi silný dojem, a také o preludiu č. 22, jež má smuteční charakter a lze na něj pohlížet jako na autobiografickou skladbu.

Dalším důležitým zdrojem při zkoumání umělcova života a tvorby byla „*Istorija russoj muzyki*“,¹² kam Jurij V. Keldyš podrobně zaznamenal Kjujův život a

⁷ Volek, Tomislav. *Osobnosti světové hudby*. Praha: Mladá Fronta, 1982.

⁸ Stasov, Vladimir Vasiljevič. *O ruské hudební klasice*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

⁹ Lapšin, Ivan. *Ruská hudba: profily skladatelů*. Praha: Za svobodu, 1947.

¹⁰ Orlova, Jelena Michajlovna. *Kapitoly z dějin ruskej hudby*. Bratislava: Opus, 1982.

¹¹ Nazarov, Alexandr F. *Cezar' Antonovič Kjuj*. Moskva: Muzyka, 1989.

¹² Keldyš, Jurij V. *Istorija russoj muzyki*. Moskva: Muzyka, 1994.

rozepsal se o jeho hudebním dědictví – o operách, romancích a nakonec o klavírní tvorbě, ta je pro téma práce nejpodstatnější. Vysvětluje skladatelovu zálibu v klavírních miniaturách ovlivněnou faktem, že se nedokázal vypořádat s většími instrumentálními formami, kupříkladu se sonátovou formou. Podle Keldyše pocházejí z pokusů o kompozici velké formy Kjujova nejslabší díla, k nimž staví do řady i op. 64.

Kniha „*Musorgski*”¹³ od Henryka Swolkiéna otevírá zcela nový úhel pohledu. Jelikož se jedná o biografii skladatele z ruské národní školy, kam také Kjuj patřil, můžeme nahlédnout do vnitřních poměrů Mocné hrstky a vztahů mezi dílčími osobnostmi. Pro podobné informace ke skladatelské skupině i konkrétně k Césarovi Kjujovi lze využít knihu Jevgeniji Michajlovny Gordějevy „*Kompozitory Mogučej kučki*“.¹⁴

Mezi další zahraniční prameny, ze kterých je možno čerpat, patří anglická literatura. V knize Stuarta Campbella „*Russians on Russian Music, 1830-1880: An Anthology*“,¹⁵ se lze dočíst o Kjujovi, Alexandrovi Nikolajevičovi Serovovi a Germanu Augustoviči Larošovi, jakožto o nejdůležitějších kritikách průběhu novoruské školy, a také o tom, že se Kjuj určitým způsobem vyjadřoval k situaci týkající se založení Petrohradské konzervatoře. „*On Russian Music*“¹⁶ Geralda Abrahama hovoří o společném komponování členů Mocné hrstky. Kniha „*Anton Rubinstein: A Life in Music (Russian Music Studies)*“¹⁷ od Philipa S. Taylora se zaměřuje i na hudební vrstevníky Antona Rubinštejna. Nalezneme zde přínosné informace zmiňující se o Rubinštejnově a Balakirevově provedení Kjujových skladeb, a to nejen oper, ale i orchestrálních skladeb, například *Scherza F dur* v lednu roku 1860. Do anglicky psané literatury lze zařadit i dílo Ignace Jana Paderewského. Přestože byl tento klavírista, skladatel a politik polské národnosti, jeho dvacetisvazková sbírka „*The Century library of music*“,¹⁸ která ve svém sedmém svazku obsahuje krátkou pasáž o zmiňovaném skladateli, byla vydána v New Yorku v anglickém jazyce.

¹³ Swolkién, Henryk. *Musorgski*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1970.

¹⁴ Gordějeva, Jevgenija Michajlovna. *Kompozitory Mogučej kučki*. Moskva: Muzyka, 1985.

¹⁵ Campbell, Stuart. *Russians on Russian Music, 1830-1880: An Anthology*. Cambridge University Press, 1994.

¹⁶ Abraham, Gerald. *On Russian Music*. Spojené království: Faber & Faber, 2013.

¹⁷ Taylor, Philip S. *Anton Rubinstein: A Life in Music (Russian Music Studies)*. Indiana University Press, 2007.

¹⁸ Paderewski, Ignace Jan, Fanny Morris Smith a Bernardus Boekelman. *The Century library of music*. New York: The Century co., 1900-02.

Dalším pramenem je slovník „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”¹⁹. Zde nalezneme rozsáhlou pasáž o životě a díle C. A. Kjuje, kompletní soupis díla (celkem 106 opusů a skladby bez opusového čísla) a seznam publicistických prací.

Z online zdrojů lze využít k získání informací k vybranému tématu „*Oxfordský hudební slovník Grove*“.²⁰ Ten poskytuje užitečný článek od Geoffreyho Norrise and Lyle Neffeho²¹ s Kjujovou biografií. Bohužel se žádný z článků nezmiňuje o jeho *Preludiích*, op. 64. V online databázi českých vysokoškolských kvalifikačních prací²² lze nalézt bakalářskou práci od Daniely Ježíkové²³ týkající se Mocné hrstky. Tato práce podává zajímavý úhel pohledu na Kjujovy kritické práce orientující se na rozdíl od jeho skladatelské tvorby na ruskou stranu. Arizonská Univerzita poskytuje disertační práci Raymonda Teele Rydera²⁴ „*Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*“. Zabývá se detailní analýzou třech preludií z op. 64 (konkrétně č. 4, 8 a 15) a dále například *Serenádou* op. 40, č. 5 s přihlédnutím k ruským prvkům v klavírní tvorbě a Kjujovu osobitému stylu. Hovoří o tonálním sestavení cyklu a konfrontuje ho s cykly preludií Chopina a A. Skrjabina, následně píše o tom, že Kjuj užívá nejčastěji třídílnou formu s reprízami obohacenými po stránce strukturální, harmonické či dynamické. Disertační práce „*The Genesis of the soviet prelude set for piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz*“ Matthewa J. Roye²⁵ se věnuje preludiím vznikajícím v Sovětském svazu. V práci je zahrnut i historický kontext preludií, do něhož spadá i Kjujův opus 64. O cyklu se zde pojednává jako o salónním typu hudby s „Schumannovsky zabarvenými harmoniemi“ a strukturou podobnou dílům Felixe Mendelssohna-Bartholdyho. Roy zde zmiňuje, že

¹⁹ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6). 2. (dopl.) vyd. Edition New York: Grove, 2001, s. 772–77

²⁰ Oxford Music Online. *Grove Music Online in Oxford*. [online]. [cit. 2. 2. 2018]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

²¹ Norris, Geoffrey, Lyle Neff. *Cui, César*. 2001.

²² Vysokoškolské kvalifikační práce. *Vysokoškolské kvalifikační práce* [online]. [cit. 2. 2. 2018]. Dostupné z: <https://theses.cz/>

²³ Ježíková, Daniela. *Kulturně-historický význam Mocné hrstky a její odkaz*. Bakalářská práce FF Masarykova univerzita Brno, 2015.

²⁴ Ryder, Raymond Teele. *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. [online]. [cit. 25.3.2018]. Disertační práce University of Arizona, 2001. Dostupné z: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/280753>

²⁵ Roy, Matthew J. *The Genesis of the soviet prelude set for piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz*. [online]. [cit. 25.3.2018]. Disertační práce Eastern Washington University, 2012. Dostupné z: <http://dc.ewu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1068&context=theses>

prvních sedm preludií bylo věnováno hudební patronce Marii Semyonové, která provozovala několik hudebních spolků, kde bylo možné tato salónní preludia provést.

Životopisné informace nabízí i internetový zdroj *Classical Composers Database*.²⁶ Prostřednictvím této webové stránky David Wright uvádí úmrtí skladatele 24. března 1918. Po konfrontování s „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*” je nutné se přiklonit k datu 26. března 1918, uvedeném ve slovníku. Podobné informace o Césarůvi se nacházejí na volně přístupném webu „*Encyclopaedia Britannica*“,²⁷ kde je navíc zmíněno, že Kjujova nejlepší tvorba tkví v klavírních miniaturách a písních.

Dalším pramenem, který nelze opomenout, jsou zvukové nahrávky. Všechna *Preludia* z op. 64, která jsou v této práci hudebně analyzována, poskytuje online hudební knihovna Naxos.²⁸ Najdeme zde nahrávky, kterých se zhostil americký pianista Jeffrey Biegel, a krátké shrnutí celého opusu č. 64 po stránce formové, strukturální, tonální, a také Kjujovu kontinuitu s Fryderykem Chopinem a Robertem Schumannem.

Pro bakalářskou práci jsou nejpodstatnější notové prameny. Tištěný notový materiál poskytuje online Petrucciho hudební knihovna.²⁹ Ta poskytuje jediný notový materiál³⁰ vydaný ruským nakladatelstvím *P. Jurgenson*.

Práce vychází z hlediska metodologického a terminologického z analytických prací „*Hudební formy*“³¹ a „*Hudební tektonika: nauka o stavbě skladeb*“³² od Karla Janečka.

²⁶ César Antonowich Cui | Compositeurs Classiques | Musicalics. *Musicalics* | *Compositeurs Classiques* | *Compositeurs Classiques* [online]. Copyright © 2018, [cit. 24.03.2018]. Dostupné z: <https://musicalics.com/fr/compositeur/César-Antonowich-Cui>

²⁷ César Cui | Russian composer | Britannica.com. *Encyclopedia Britannica* | *Britannica.com* [online]. Copyright ©2018 Encyclop [cit. 24.03.2018]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Cesar-Cui>

²⁸ Naxos music library. *Naxos music library*. [online]. Dostupné z: <https://www.naxosmusiclibrary.com>

²⁹ IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music*[online]. Dostupné z: <http://imslp.org>

³⁰ 25 Preludes, Op. 64 (Cui, César) - IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/25_Preludes,_Op.64_\(Cui,_César\)](http://imslp.org/wiki/25_Preludes,_Op.64_(Cui,_César))

³¹ Janeček, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1955.

³² Janeček, Karel. *Hudební tektonika: nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968.

2. Život a dílo Césara Kjuje

V literatuře je možné narazit na několik způsobů psaní skladatelova příjmení – *Kjuj*, *Kjui*, či *Cui*. Za těmito eventualitami stojí původ Césara Antonoviče Kjuje, jenž byl ruským skladatelem s francouzsko-litevskými kořeny. Jeho otec, Anton Leonardovič Kjuj, pocházel z Francie a vykonával vojenskou službu v Napoleonově armádě. Kvůli zranění, které ho postihlo v Rusku roku 1812, byl nucen brannou povinnost ukončit a po nějakém čase uzavřel sňatek s Julií Gucewiczovou, ženou litevské národnosti.³³ Společně se usadili ve Vilně, kde se jim narodil jako jeden z pěti dětí 6/18.³⁴ 1. ledna 1835 César Antonovič.³⁵ Hudební vzdělání se mu dostávalo díky Stanisławu Moniuszkovi³⁶, který ho učil teorii kompozice spolu s harmonií a kontrapunktem.³⁷ Dále se učil hře na piano a housle, navíc si přivydělával jako varhaník. Náklonost k hudebnímu stylu Fryderyka Chopina se projevovala již v Kjujově raném věku, kdy přepisoval jeho klavírní mazurky a později komponoval nokturna i mazurky ve stejném duchu.³⁸

Mimo hudební oblast se velice zajímal o vojenské inženýrství. Po studiu na francouzském gymnáziu, kde učil jeho otec, se přestěhoval r. 1851 do Petrohradu. Zde nastoupil na inženýrskou školu, odkud pokračoval na Akademii vojenského inženýrství. Po jejím absolvování byl jmenován zdejším lektorem, a později (r. 1879) dokonce profesorem.³⁹ Jeho hlavním zaměřením byla vojenská fortifikace, ke které sepsal a publikoval několik knižních titulů.⁴⁰ Vypracoval se až na generálporučíka a mezi jeho studenty patřil dokonce i ruský car Mikuláš II. Alexandrovič.⁴¹ Vědecká profese Kjujovi přinesla mnohem více úspěchů než činnost skladatelská.

³³ Ryder, Raymond Teele. *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. [online]. [cit. 28.3.2018], s. 14

³⁴ 6. ledna v Juliánském kalendáři

³⁵ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6), s. 772

³⁶ Stanisława Moniuszko (1819–1872) – polský hudební skladatel a pedagog

³⁷ Kuba, Ludvík a S. Orlov a Ivan Lapšin. *Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*, s. 84

³⁸ Ryder, Raymond Teele. *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. [online]. [cit. 28.3.2018], s. 15

³⁹ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6), s. 772

⁴⁰ Ibidem, s. 772

⁴¹ Ryder, Raymond Teele. *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. [online]. [cit. 28.3.2018], s. 16

Prvním krokem k seznámení s ruskou hudbou bylo setkání s Milijem Alexejevičem Balakirevem⁴² v roce 1856.⁴³ O rok později následovalo setkání s Alexandrem Sergejevičem Dargomyžským⁴⁴ a Modestem Petrovičem Musorgským.⁴⁵ Musorgskij a Balakirev spolu s Alexandrem Profirjevičem Borodinem,⁴⁶ Nikolajem Andrejevičem Rimskij-Korsakovem⁴⁷ a Césarem Kjujem dostali od ruského kritika Vladimíra Vasiljeviče Stasova (1824–1906) název Mocná hrstka⁴⁸. Tato společnost hudebníků měla zájem o rozvoj ruské národní hudby, co nejrealističtější zobrazení politické a společenské situace a využití tradic a lidových prvků. Žádný z členů Mocné hrstky překvapivě nebyl vychováván jako profesionální hudebník, k hudbě dostávali až v pozdějším věku. Individualita všech členů skupiny se nečekaně spojila ve spolek kompozičně velmi zdatných umělců, kterým se podařilo s ryze vlasteneckými zájmy proniknout do světa. Kjuj na rozdíl od ostatních členů spolku tuto snahu o vytvoření ruské tradice příliš nedodržoval. Jan Racek ve své knize *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci* říká: „Jeho příslušnost k mocné hrstce se dá doložit jen nepřímou, především osobními styky s jejími členy. Patřil k nim spíše jako skladatelský příslušník jejich slohového směru, neboť jeho tvorba je západnický usměrněna a navazuje na skladebnou metodu Schumannovu a Chopinovu.“⁴⁹ Přesto byl díky své skladatelské pili a činnosti kritika v úzkém styku se všemi členy. Nejbližším přítelem byl Balakirev, který mu také pomáhal s orchestrací některých skladeb. V. V. Stasov tvrdí: „Největší vliv na jeho mladá léta mělo seznámení s Balakirevem. Kjuj byl první, s kým Balakirev začal kriticky probírat galerii hudebních skladatelů. Sám se přitom učil a učil i svého přítele vnikat do charakteru mnohotvárných hudebních složek...“⁵⁰ Spojení s ruskou hudební společností se ještě více upevnilo roku 1858, kdy se Kjuj oženil s jednou ze studentek

⁴² Milij Alexejevič Balakirev (1837–1910) – člen Mocné hrstky, ruský skladatel, dirigent, pedagog a klavírista

⁴³ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6), s. 772

⁴⁴ Alexandr Sergejevič Dargomyžskij (1813–1869) – ruský hudební skladatel, předchůdce Mocné hrstky

⁴⁵ Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881) – člen Mocné hrstky, ruský skladatel, klavírista a ministerský úředník

⁴⁶ Alexandr Profirjevič Borodin (1833–1887) – člen Mocné hrstky, skladatel a chemik

⁴⁷ Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844–1908) – člen Mocné hrstky, skladatel, pedagog a námořní důstojník

⁴⁸ Název poprvé použil V. V. Stasov roku 1867

⁴⁹ Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*, s. 102

⁵⁰ Stasov, Vladimir Vasiljevič. *O ruské hudební klasice*, s. 247

skladatele Dargomyžského, zpěvačkou Malvinou Bambergovou (1836–1899).⁵¹ Měli spolu dceru Lýdii a syna Alexandra.

Kjujův přínos pro Mocnou hrstku byl hlavně na poli recenzentském. „Uprostřed 60. let začíná psát hudební feuilletony, opatřené třemi hvězdičkami. Umisťoval je v »Petrohradských zprávách«. V těchto feuilletonech se v té době ohrázel nejen jeho osobní vkus, nýbrž i celková tendence právě se utvořivšího »Hloučku«.“⁵² Byl uznáván jako převratný autor kritických statí, oslovující hudební veřejnost svěžím stylem psaní, ovšem současně byl také postrachem umělců kvůli své jednostrannosti a sarkasmu. „Tyto feuilletony, stejně jako články Sěrevovovy, byly literární sensací té doby a čísla časopisu, v nichž byly otiskovány, se kupovala na dračku.“⁵³ Základní myšlenky spolku Mocná hrstka jsou shrnuty v knize *La musique en Russie* (publik. 1880), jejímž autorem je právě Kjuj a jež napomohla propagaci ruské hudby na francouzské a belgické půdě.⁵⁴ Na stejné vlně byl s „kučkisty“ v názoru na tvorbu německého skladatele Richarda Wagnera (1813–1883), viz feuilleton: Lohengrin čili potrestaná zvědavost.⁵⁵ Na druhou stranu byl Kjuj s Wagnerem za jedno v názoru na zastaralost tradičních hudebně-operních čísel.⁵⁶ Eduard Hanslick⁵⁷ zastával názor, že hudba nevyjadřuje žádné emoce a je založena pouze na hudebních prostředcích. Kjuj bojoval proti Hanslickově formalismu a naopak se přikláněl k tvorbě francouzského skladatele Hektora Berlioze (1803–1869) a německého skladatele a kritika Roberta Schumanna (1810–1856).⁵⁸ Kvůli Kjujově kritice se v Petrohradě po premiéře již neprováděla *Prodaná nevěsta* Bedřicha Smetany, přestože měla velký úspěch.⁵⁹ I když se Kjuj svými kompozicemi příliš nedotýkal ruské hudby, svými radami jistě ovlivnil nejednoho skladatele Mocné hrstky. Ivan Lapšin v knize *Ruská hudba: Profily skladatelů* říká: „Kjui měl značný dar melodické vynalézavosti a po této stránce měl vliv na Rimského-Korsakova i

⁵¹ Ryder, Raymond Teele. *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. [online]. [cit. 28.3.2018], s. 16

⁵² Lapšin, Ivan. *Ruská hudba: profily skladatelů*, s. 115

⁵³ Ibidem, s. 115

⁵⁴ César Cui. *Encyclopedia Britannica*. [online]. [cit. 28.03.2018].

⁵⁵ Kuba, Ludvík a S. Orlov a Ivan Lapšin. *Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*, s. 85

⁵⁶ Ibidem, s. 86–87

⁵⁷ Eduard Hanslick (1825–1904) – rakouský hudební kritik, muzikolog a estetik

⁵⁸ Kuba, Ludvík a S. Orlov a Ivan Lapšin. *Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*, s. 86

⁵⁹ Volek, Tomislav. *Osobnosti světové hudby*, s. 117

Musorgského.⁶⁰ Dva roky před smrtí postihla Kjuje slepota, zemřel 26. března 1918. Je pohřben na petrohradském hřbitově vedle ostatních členů Mocné hrstky.

Jak již bylo napsáno, César Kjuj byl velmi činný skladatel. Jeho hudební dílo čítá na 106 opusů a neopusové skladby. Kuba uvádí ve své knize: „*Kjuj byl neobyčejně plodným skladatelem. Napsal 12 oper, 400 romancí, množství klavírních skladeb a komorních děl.*“⁶¹ Jeho skladby sice příliš nepřispěly k rozvoji novoruské školy, ovšem není na místě podceňovat jeho umělecký význam. Jeho skladatelskou práci lze rozdělit do vokálně-instrumentální, orchestrální, komorní, klávesové, sborové a písňové tvorby.

Z jeho oper se dočkala největšího úspěchu opera *William Ratcliff* (premiéra r. 1869) na libreto básníka Heinricha Heineho. „*Ratcliff je opera vůbec nedivadelní, špatně orchestrovaná, napsaná pod silným vlivem Schumannovým, ale nehledě na tyto podstatné nedostatky lze ji poslouchati s velkým zájmem v komorním provedení s doprovodem piana.*“⁶² Dalším významnějším hudebním dramatem je opera *Angelo* (premiéra r. 1876) na libreto Viktora Huga. Ludvík Kuba, S. Orlov a Ivan Lapšin potvrzují v jejich knize: „*Harmonie Cuiovy v ‚Angelo‘ jsou zajímavé. Tak na př. je velmi zdařilé užití postupů souběžnými kvintami v předehře (znovu instrumentováno Glazunovem), vyskytují se starodávné harmonie (sbor na slova Danteova ‚Nessun maggior dolore‘).*“⁶³ Jako další lze jmenovat opery dle A. S. Puškina: *Vězeň z Kavkazu* (premiéra r. 1882) a *Kapitánská dcerka* (premiéra r. 1910). César Kjuj se podílel na dokončení oper *Kamenný host* A. S. Dargomyžského a Musorgského *Trh v Soročincích*.

Mezi další úspěšnější hudební tvorbu patřila tvorba písňová. Z té vynikají především romance, které s krátkými pauzami hojně skládal do roku 1892. Z celkového počtu okolo 400 lze jmenovat například *Spálený dopis*, *Miloval jsem Vás*, *Včera nám větříček*, *Dva jezdci* či *Má holubička*.⁶⁴ V. V. Stasov tvrdí: „*Přesto však hlavní Kjujova síla je v dílech vokálních. Už mnohé romansy hluboce uchvacují krásou, citem a vášnivostí.*“⁶⁵

Na rozdíl od ostatních „kučků“ Kjuj neskládal symfonie, ani symfonické básně. Nebylo tajemstvím, že skladatel příliš nevynikal v sonátové formě, ani

⁶⁰ Lapšin, Ivan. *Ruská hudba: profily skladatelů*, s. 121

⁶¹ Kuba, Ludvík a S. Orlov a Ivan Lapšin. *Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*, s. 84

⁶² Kuba, Ludvík a S. Orlov a Ivan Lapšin. *Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*, s. 88

⁶³ Ibidem, s. 89

⁶⁴ Ibidem, s. 88

⁶⁵ Stasov, Vladimir Vasiljevič. *O ruské hudební klasice*, s. 248

v instrumentaci,⁶⁶ i přes to, že se mu ji Balakirev snažil co nejvíce přiblížit. Není tedy divu, že počet orchestrálních opusů zůstal skrovnější, než počet opusů v jiných hudebních sférách. Pro orchestr Kjuj skládal především suity nebo scherza (*Scherzo F dur*, *Scherzo g moll*, *Tři Scherza - C, F, c,*), která byla velmi oblíbená.⁶⁷ To potvrzuje i V. V. Stasov: „*Jeho Scherzo F-dur bylo první skladbou, sehranou r. 1859 na koncertě Hudební společnosti.*“⁶⁸ Balakirev toto *Scherzo* nejspíše instrumentoval.

Ze sborových skladeb není třeba jmenovat žádné konkrétní, ale zajímavým faktem je, že Kjuj skládal jak pro mužské, ženské a smíšené sbory, tak pro sbory dětské. Pozn.: V posledních letech svého života skládal opery pro děti - *Sněžný bohatýr* (r. 1905), *Červená karkulka* (r. 1911), *Kocour v botách* (r. 1913) a *Iváněk hlupáček* (r. 1914).⁶⁹

Vedle tvorby písňové představuje nejobsáhlejší složku tvorba klavírní. U Kjuje sice nenajdeme klavírní sonátu (výjimkou je *Petite-sonatine*, op. 106), tu ovšem dostatečně nahradily klavírní miniatury: scherza, polky, polonézy, mazurky, variace, valčíky, capriccia, preludia apod.⁷⁰ Mezi nimi se nachází kusy pro sólový klavír, pro čtyřruční klavír i pro dva klavíry. Opusy č. 1, 2, 20, 40 byly zorchestrovány. Kjujův obdiv k Robertu Schumannovi a Fryderyku Chopinovi lze nejvíce vycítit právě z tvorby klavírní. Některým kusům ovšem nechybí závan ruské tradice, který se projevuje v podobě nepravidelných délek frází, lidových melodií a využití modality.⁷¹ V jeho skladbách se projevuje rozmanitost, fantazijnost a experimenty s harmonickou složkou hudby, která často krátce opouští tonální centrum a lehce se tím přibližuje k některým dílům Alexandra Skrjabina. Mnohé z jeho skladeb vypovídají o tom, že sám musel být zručným klavíristou s výborným technickým vybavením.

Je pozoruhodné, že Kjuj neztratil chuť komponovat i přes to, že se celý život potýkal s nárazkami na inklinaci k západoevropské hudbě a na slabou ruskou národu. Jeho osobitý styl se promítá do všech koutů jeho tvorby. V. V. Stasov k tomu poznamenal: „*Hlavními rysy Kjujiho tvorby jsou poetičnost a vášnivost, spojené s neobyčejnou srdečností a vroucností, jež zasahuje nejskrytější kouty lidského srdce. Kjujiho nadání bylo ovšem téměř vždycky zaměřeno pouze ke zpodobení citu lásky ve*

⁶⁶ Lapšin, Ivan. *Ruská hudba: profily skladatelů*, s. 121

⁶⁷ Stasov, Vladimir Vasiljevič. *O ruské hudební klasice*, s. 248

⁶⁸ Ibidem, s. 84

⁶⁹ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6), s. 774

⁷⁰ Keldyš, Jurij V. *Istorija russkoj muzyki*, s. 208–209

⁷¹ Roy, Matthew J. *The Genesis of the soviet prelude set for piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz*. [online]. [cit. 26.3.2018], s. 31

*všech jeho mnohotvárných projevech (žárlivost, zoufalství, sebeobětování atd.) a dalo by se tedy o něm předpokládat, že bude příliš jednostranné. Zpodobení tohoto citu však dosahuje u Kjuiho takové hloubky a pronikavé síly, jakých nedosahoval nejen nikdo z jeho přátel v ruské škole, ale snad nikdo v hudbě vůbec.*⁷²

⁷² Stasov, Vladimír Vasiljevič. *O ruské hudební klasice*, s. 248

3. Ruská klavírní hudba přelomu 19. a 20. Století

Rozvoj národních škol probíhal napříč všemi hlavními evropskými městy se snahou o vlastní charakteristické umění a jazyk. Vedle snahy o prosazení české hudby, kterou zastupovali Antonín Dvořák a Bedřich Smetana, vznikala také polská národní škola reprezentovaná Stanislavem Moniuszkem (1819–1872) a Ignácem Paderewským (1860–1941). V ruské hudbě jsou považováni za zakladatele národní hudby Michail Ivanovič Glinka a Dargomyžský s operami *Ivan Susanin* a *Kamenný host*.

V souvislosti s rozvojem národních škol vznikaly hudební instituty, ty měly za úkol vyškolovat hudebníky, poskytnout možnost seberealizace a předvádět jejich interpretační či kompoziční umění. V době 80. a 90. let se tato umění začínají mísit a profese skladatelská a interpretačního jdou ruku v ruce. Mnozí skladatelé vedle komponování zářili jako nadaní interpreti například v oboru smyčcovém, klavírním, pěveckém či dirigentském. Mezi takové osobnosti řadíme například Felixe Blumenfelda (klavírista a dirigent), Sergeje Ivanoviče Tanějeva (klavírista), Antona Rubinštejna (klavírista), Alexeje Lvova (houslista) a další.⁷³

Petrohradská konzervatoř

Na rozvoji ruského hudebního života se velkým způsobem podílel Anton Grig. Rubinštejn (1829-1894), zakladatel vůbec první ruské konzervatoře (r. 1862, Petrohrad), jenž vyrostla z Ruské hudební společnosti, vytvořené o tři roky dříve.⁷⁴ Petrohradská konzervatoř odrážela hudbu západu, mezi její první profesory patřil právě A. Rubinštejn a dále například Nikolaj Iv. Zarembo. Dalšími osobnostmi působícími na této škole na přelomu 19. a 20. století byli Felix Blumenfeld, Anatolij Konstantovič Ljadov, Alexandr Glazunov či Stanislav Gebel a další.

Alexandr Glazunov (1865–1935) po studiu skladby u Rimského-Korzakova vycizeloval svůj kompoziční styl do mistrovské podoby se silných nádechem novoruské tradice. Na petrohradské škole vyučoval instrumentaci, r. 1905 byl dokonce jmenován ředitelem, v této funkci setrval celých třiačtyřicet let. Dílo

⁷³ Orlova, Jelena Michajlovna. *Kapitoly z dějin ruskej hudby*, s. 209

⁷⁴ Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*, s. 73

Glazunova je orientováno především na nástrojovou a orchestrální tvorbu. Z nástrojových klavírních děl lze jmenovat 2 klavírní koncerty (f moll, H dur).⁷⁵

Felix Blumenfeld (1863–1931), podobně jako Glazunov, prošel studiem kompozice u Korzakova a k tomu se učil hře na klavír u Alexandra Steina. Po absolvování začal vykonávat práci učitele, a navíc působil jako dirigent v petrohradském Mariinském divadle. Hru na klavír vyučoval souběžně také na konzervatoři v Kyjevě. Po ukončení pracovního poměru na těchto školách se přesunul do Moskvy, kde nastoupil na tamější konzervatoř a kde setrval až do své smrti. Zanechal po sobě rozsáhlou klavírní tvorbu.⁷⁶

Anatolij Ljadov (1855–1914) se roku 1878 zařadil do profesorského sboru na konzervatoři v Petrohradu. Oproti Glazunovi se přikláněl spíše k Rubinštejnovým zásadám v následování západoevropské hudby, především Schumannovy a umění impresionistů. Jeho klavírní tvorba je značně ovlivněna F. Chopinem, najdeme zde ovšem i příklon k tradicím Mocné hrstky. Komponoval nejružnější klavírní formy, přes etudy a preludia až k programním cyklům.⁷⁷

Moskevská konzervatoř

Druhým centrem hudby se stala konzervatoř v Moskvě, kterou zřídil r. 1866 klavírista Nikolaj G. Rubinštejn (1835–1881), bratr Antona.⁷⁸ V období, kterým se především zabývá tato kapitola, zde působili kupříkladu Sergej Tanějev, Anton Arenskij, Alexandr Skrjabin, významný dirigent Vasilij Safonov, Alexander Siloti a po jeden rok dokonce italsko-německý skladatel Ferruccio Busoni (1866–1924).

Sergej Tanějev (1856–1915) stál v popředí klavírních umělců, přesto se rozhodl po Petru Iljiči Čajkovském převzít učení kompozice na moskevské konzervatoři. Jeho *Učebnice přísného kontrapunktu* je ukázkou prvotřídní polyfonní techniky, kterou aplikoval i ve svých klavírních skladbách spolu se zabarvením ruskou tradicí, zejména lidovou písní.⁷⁹

Anton Arenskij (1861–1906) sice vystudoval konzervatoř v Petrohradě u Rimského-Korzakova, ale ve svých 23 letech začal učit v Moskvě, kde vedl hodiny

⁷⁵ Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*, s. 103–104

⁷⁶ César Antonowich Cui | Compositeurs Classiques | Musicalics. *Musicalics* [[online]. [cit. 06.06.2018]. Dostupné z: <https://musicalics.com/fr/compositeur/César-Antonowich-Cui>

⁷⁷ Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*, s. 120

⁷⁸ Ibidem, s. 73

⁷⁹ Ibidem, s. 117–118

hudební teorie a mezi jeho nejvýznamnější žáky patřil S. Rachmaninov (1873-1943). Zálibu měl v drobných klavírních skladbách salónního typu.⁸⁰

Alexandr Skrjabin (1872-1915) prošel na moskevské konzervatoři mimo jiné rukama S. Tanějeva. Jeho tvorba byla ovlivněna revolucionářskými a filozofickými myšlenkami. Zpočátku se držel romantických ideálů, později překračoval mimo jiné hranice tonálního myšlení a byl ovlivněn mysticismem. Kromě koncertní dráhy klavíristy a dirigenta po sobě zanechal také obsáhlou sbírku děl, z nejvýznamnějších klavírních lze jmenovat: *Klavírní koncert fis moll*, řadu preludií, etud, nokturn a 10 klavírních sonát, z nichž jsou nejznámější *Bílá a Černá mše*.⁸¹

Alexander Siloti (1863–1945) navštěvoval hodiny N. Rubinštejna i Čajkovského. Siloti ovládal hru na klavír i dirigování a po návratu z německého Výmaru, kde se seznámil s Ferencem Lisztem (1811-1886), se vrátil na moskevskou konzervatoř, kde začal učit (mezi jeho žáky byl také jeho bratranec S. Rachmaninov). Znám byl především jako dirigent, založil si vlastní orchestr v Petrohradu. Pro klavír komponoval nejrůznější transkripce.⁸²

Periodizace vývoje ruské klavírní hudby

Ruská klavírní hudba se poněkud odlišovala od jiných uměleckých hudebních forem. U skladatelů komponujících pro klavír na konci 19. století doznívala romantická éra Fryderyka Chopina, Johanne Brahmsa (1833-1897), Roberta Schumanna a Ference Liszta, současně se rozvíjela nová etapa vymaňující se ze salónního stylu, experimentující s barvami, tonálním/atonálním plánem a harmoniemi. Nové tendence vyústily v pozdější hudbě A. Skrjabina a Sergeje Rachmaninova. Pro lepší porozumění je možno skladatele rozdělit do třech tvůrčích vrstev. Do první vrstvy, vycházející z hudby silně zakořeněné v romantických ideálech, spadají skladatelé starší generace – A. Ljadov, A. Glazunov, A. Arenskij a F. Blumenfeld. Do druhé, mladší vrstvy, lze zařadit M. I. Balakireva, Sergeje Michajloviče Ljapunova a Césara Kjuje.

Milij A. Balakirev byl dalším skladatelem, který platil za výborného pianistu a dirigenta. Ctil tradice starších mistrů – W. A. Mozarta, L. van Beethovena či F. Chopina - a jeho snahy o udržení ruské tradice a folklóru se rozvinuly v založení tzv.

⁸⁰ Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*, s. 118–119

⁸¹ Smolka, Jaroslav & kolektiv. *Dějiny hudby*, s. 512

⁸² Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (20), s. 683

Balakirevova kroužku, ve kterém dominovali i Musorgský, Kjuj, Borodin a Korzakov. Jeho skladatelské aktivity nenabývají velikých rozměrů, ale za to vykazují kvalitu /například orientální fantazie pro klavír *Islamey* a *Sonáta b moll, op. 102*, dále scherza, mazurky, valčíky, klavírní koncerty a další.⁸³

Sergej M. Ljapunov (1859-1924) prožil sice většinu života ve Francii, ovšem stihl se seznámit s oběma ruskými školami. Byl členem Balakirevova kroužku a hlavním pilířem jeho tvorby je především rozsáhlá klavírní tvorba. Nejhranějšími skladbami jsou etudy (12) a dva klavírní koncerty, které vyžadují po interpretovi značné dovednosti.⁸⁴

Třetí a nejmladší vrstvu obsazují A. Skrjabin a S. Rachmaninov, jejichž pozdější tvorba již přesahuje klasicko-romantickou syntézu a je předstupněm dalších hudebních směrů rozvíjejících se ve 20. století.

Sergej Rachmaninov byl celosvětově známý a úspěšný pianista, jenž během svého života exceloval na mnoha pódii. Rachmaninov navštěvoval nejprve petrohradskou, později moskevskou konzervatoř. Klavír studoval u Silotiho, skladbu u Arenského a Tanějeva. Jeho klavírní dílo je obdivuhodným svazkem zahrnujícím jak nové (individualita, elegismus, pozdně romantický pathos), tak staré (např. polyfonní elementy) hudební tradice, barevné plochy, tklivé melodie vystřídané burácejícími pasážemi, často zachycující pocity z politicky revoluční situace. Vychází hlavně z děl Čajkovského a Chopina. Za jeho velkým věhlasem stojí zejména čtyři klavírní koncerty (1. fis moll, 2. c moll, 3. d moll a 4. g moll), *Preludia*, vydána ve třech opusech. Za zmínku jistě stojí *Rapsodie na Paganiniho téma*, která variačně pracuje s tématem Paganinino houslového *Capriccia* č. 24 a středověkou sekvencí *Dies irae*. Posluchačsky i hráčsky jsou stále populární *Etudy-Obrazy, op. 33 a 39*. Dále *Moments-musicaux*, sonáty pro klavír a violoncello a tak dále.⁸⁵

Preludium v ruské klavírní literatuře

Vedle „konzervatoristů“ působila v Rusku Mocná hrstka, jejímž hlavním zájmem nebylo komponování klavírních děl, ale i přesto je nutné zmínit kromě tvorby M. Balakireva, i monumentální dílo M. Musorgského – *Obrázky z výstavy*.⁸⁶

⁸³ Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*, s. 73–79

⁸⁴ Ibidem, s. 120

⁸⁵ Ibidem, s. 121–122

⁸⁶ Sýkora, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění, Od nejstarší doby až po současnost*, s. 247–248

V komponování klavírních skladeb byl z Mocné hrstky nejaktivnější César Kjuj. Jeho opus 64 vznikl roku 1903 a spolu *Douze etudes, op. 20* (1882) patří k nejobsáhlejším opusům v Kjujově klavírní literatuře. Při komponování preludií většina skladatelů čerpala inspiraci z *24 preludií, op. 28* Fryderyka Chopina. Zájem o skládání miniaturních forem přetrvával i dále. Felix Blumenfeld složil r. 1895 po vzoru Chopina *24 Preludií, op. 17*. Ne jinak tomu bylo v případě Alexandra Skrjabina, který rok po Blumenfeldovi zkomponoval *24 Preludií, op. 11*. Stejný počet preludií nalezneme v klavírní tvorbě Sergeje Rachmaninova, ten je ovšem rozložil do třech opusů – 3, 23 a 32 v rozmezí let 1892 - 1910. Roku 1896 vzniklo rukou Sergeje Ljapunova *7 preludií, op. 6*. *12 preludií, op. 63*, připomínajících spíše technické etudy, složil Anton Arenskij roku 1901. Anatolij Ljadov má ve své tvorbě *4 Preludia, op. 39*, *3 preludia, op. 40* a *Preludium z opusu 11*.

4. Analýza 25 Preludií op.64 Césara Kjuje

Preludium č. 1 C dur – Allegro maestoso

Úvodní preludium C dur svou majestátností splňuje funkci introdukce. Akordická sazba vzbuzuje slavnostní fanfárový charakter, který je podpořen neměnným dynamickým odstínem *forte*. I přes to, že strukturu lze shledat harmonicky nemelodickou, tak je ve skladbě možno najít části, které jsou obohaceny krátkými kontrastními lyrickými úseky (náznak melodie v podobě trioly v taktu č. 8 či nejvrchnější hlas v taktech 13 až 16).

Z hlediska formy lze hovořit o evolučním typu hudby a to díky neustálým modulacím i rozvíjením hudební myšlenky. Periodu je možné spatřit v prvních osmi taktech preludia. V prvních čtyřech taktech se dá hovořit o dílu *a*, následující 4 takty zastupují díl *a'* a řádně ho uzavírá opět díl *a*. Od taktu č. 33 se vykresluje náznak cody, která je vygradována dynamikou rozměrů *forte fortissimo*. Čistě vertikální linie zprostředkovává homofonní sazbu a to téměř bez vybočení.

Harmonickou strukturou toto preludium nenabízí mnoho zajímavého. Začíná na tónice C dur, v taktu č. 4 přechází do dominantní G dur a v díle *a* se opět navrácí do C dur. V taktu č. 12 se objevuje modulace do mollové tóniny (e moll), dále v taktu č. 17 d moll. Poslední doby v taktech č. 13 a 15 vykazují jednoznačnou podobnost s harmonií používanou Fryderykem Chopinem – vyskytuje se zde akord s charakteristikou sextou na místo kvinty ve svrchním hlase v D7. V taktech 19 a 20 se moduluje z d moll zpět do C dur (takt 21) a projevuje se první větší gradace, která je podpořena protipohybem pravé a levé ruky. V taktu č. 25 vyznívá zajímavě akord *As-c-es*, který je mediantní v rámci tóniny C dur. Na dominantní stupeň se dostává v taktu č. 27, takt 29 skladbu navrácí do původní tóniny C dur. V taktu č. 30 objevuje vybočení do a moll (mimotonální dominanta VI. stupně).

Preludium (ukázka č. 1) je srovnatelné s introdukčním *Preludiem op. 17, č. 1* výše zmíněného ruského skladatele Felixe Blumenfelda (ukázka č. 2) z hlediska akordické sazby a tóniny C dur.

Ukázka č. 1

César Kjuj



Ukázka č. 2

Felix Blumenfeld



Nelze opomenout strukturální i charakterovou podobnost (italské označení „maestoso“) s *Velkou branou kyjevskou* (Obrázky z výstavy) představitele Mocné hrstky M. P. Musorgského (ukázka č. 3). Musorgský na rozdíl od Kjuje nerozvádí citlivé tóny.

Ukázka č. 3

Modest Petrovič Musorgskij



Struktura:

a (1–16) C dur

b (17–28) d moll

a' (29–38) C dur

Preludium č. 2 e moll – Moderato assai

Oproti předešlému preludiu lze mluvit o charakterově lyričtější kusu, což se projevuje ve výrazném motivickém materiálu, se kterým skladatel pracuje. Téma se během skladby prolíná ve více hlasech a díky této imitaci je možno hovořit o imitační polyfonii. V tomto preludiu Kjuj velmi jemně pracuje s dynamickou škálou nástroje (až na gradaci je předepsáno maximálně *mezzo forte*, střídané *pianissimem* či *pianem*).

První myšlenka je vyklenuta v sopráně od poslední doby 2. taktu až do taktu č. 11. Neméně zpěvná myšlenka přichází ihned v taktu následujícím (č. 12) a je opět zastoupena nejvyšším hlasem. Tato myšlenka se objevuje ve vrchních hlasech ve zdvojení bezprostředně po prvním zaznění ve stejně dlouhém taktovém úseku – 8 taktů. Od taktu č. 27 probíhá mezivěta složená hlavně z osminových hodnot, která užívá hlavu tématu, ovšem poprvé v jiném hlase – imitace v tenoru. Akordicky zahuštěná motivická myšlenka z taktů 2–11 zní v taktech 33–41. S taktem č. 42 přichází repríza a mimo jiné se zde objevuje harmonická i dynamická gradace pracující s druhou myšlenkou, která vrcholí v taktu č. 53. Vrchol vyzní v porovnání s prvním preludiem, kde není nijak znatelný, o to výrazněji. Celou skladbu provází stále se opakující figura, kterou je potřeba hrát převážně levou rukou. Výjimkou jsou takty č. 9 či 23. Dominantním prvkem jsou kvinty a oktávy levé ruky znějící po celou dobu taktu.

Po harmonické stránce si lze všimnout užívání průchodů – například v taktu č. 7, kdy se skladatel dostane na III. stupeň (do G dur) pomocí tónu *d*. V taktu č. 10 se vrací do původní tóniny e moll. Od taktu č. 12 do taktu č. 16 se opět využívá prodlevy na tónu *d* v basových polohách. Během těchto pěti taktů se vystřídá mnoho harmonických funkcí – T, II., D7 a opět T. Mezivěta pracuje nejprve s tóninou h moll, ale její osminy již v posledních dvou taktech stoupají v H dur. Začátek gradace probíhá v C dur (takt č. 42), a to je jediný případ, kdy motivická myšlenka nezačíná v domovské tónině.

Struktura:

a (1–11) e moll

b (12–26) G dur

m (27–41) h moll

a⁴(42–60) e moll

Preludium č. 3 G dur – Allegro

Třetí preludium opusu přináší naprosto svěží odlehčenou náladu. Třídobý takt a předepsané tempo *Allegro* navíc navozují jiskřivý charakter.

Ve skladbě se projevují prvky, které jsou pro Kjujův styl komponování typické, například hojné užití oktávových pasáží (ukázka č. 4).

Ukázka č. 4

César Kjuj



Obecně byla móda oktávových pasáží, jak lze spatřit i u Kjujova vrstevníka Antona Arenského. Hojné užití těchto intervalů lze spatřit v jeho preludiích, konkrétně například v *Preludiu A dur, op. 63, č. 2* (ukázka č. 5).

Ukázka č. 5

Anton Arenskij



César Kjuj pojal toto preludium jako dvoudílnou formu, či formu s prvky sonátovosti.⁸⁷ Díl A se rozprostírá na prvních šestnácti taktech. Předvěti první periody (takty 1–4) se drží v tónině G dur, načež v taktu č. 5 začíná závětí v paralelní e moll. V taktu č. 6 se opět objevuje na poslední době chopinovský akord v podobě *D2*. Po první periodě nastupuje druhá v taktu č. 9 v tónině D dur s odlišnou artikulací. První perioda dílu A má dva artikulační odstíny – po dvou taktech se střídá staccatový a legatový charakter s tím, že v legatovém úseku se v levé ruce opakuje doslovně motiv z prvních dvou taktů. Pro druhou periodu jsou příznačné již výše zmíněné klesající oktavové pasáže.

V taktu č. 17 nastupuje v paralelní e moll díl B, jehož první perioda evolučně zpracovává látku z druhé periody dílu A. V druhé periodě (v taktu č. 25) přebírá motiv tenorový hlas.

Takty č. 33–44 jsou prodlevou před nástupem g moll a návratu dílu A (takt č. 35), který opět trvá šestnáct taktů, během nichž se v taktu č. 39 objevuje Es dur a v taktu č. 43 se navrácí G dur.

Určení dílu C (takt č. 51) vyplývá především z relativně odlišného hudebního rázu oproti předchozím dílům a z nově se objevující C dur. Také se dělí na dvě osmitaktové periody, přičemž druhá je zkrácená, jelikož jí předchází dva takty s dominantou a tónikou. První doba zdůrazněna akcentem připomíná valčíkový rytmus. Třetí doba v taktu 51 obsahuje alterovaný akord *g-h-dis*. Skladatel ale stále připomíná motivy druhé periody dílu B.

Do tóniny G dur se dostáváme na první době taktu 67, kde následně začíná coda. Coda je vystavěna na hlavě motivu dílu A, ale ten nyní sekvencovitě stoupá a vrcholí po tónech Fis dur akordu. V závěru skladby se objevuje prvek lyického modu, který je patrný v taktu č. 77 v tónu *cis*.

Struktura:

A (1–16)

a (1–9) G dur

b (9–16) D dur

⁸⁷ Sonátovost se projevuje tím, že díl B evolučně zpracovává díl A a navíc je v kontrastní paralelní tónině e moll.

B (17–34)

a (17–24) e moll

b (25–34) e moll

A' (35–50)

a (35–42) g moll

b (43–50) G dur

C (51–72)

a (51–60) C dur

b (61–67) C dur

coda (67–78) G dur**Preludium č. 4 h moll – Allegro**

Čtvrté preludium má ústřední tempo shodné s preludiem předchozím, ovšem z hlediska nálady se jedná o vášnivý, dá se říci patetický kus, který se ve středním díle proměňuje na lyrický. Šestiosminový takt se prolíná i do vedlejšího tématu, které využívá stejnojmennou tóninu (H dur) a udává méně hybné tempové označení *Poco meno mosso*.

Rozmanitost ve stylu komponování ukazuje skladatel v každém preludiu. Tentokrát se po formové stránce pohybuje v malé třídílné formě s reprízou. V dílu *a* je hudební myšlenka v oktávách, avšak ty jsou rozloženy do pravé a levé ruky. První doby taktů jsou téměř vždy přidržovány po celý takt a určují harmonickou funkci.

Díl *a* zabírá celkem 42 taktů a náladu umocňuje vyšší dynamika, pohybující se stále mezi *forte* a *mezzoforte*. Poměrně nevídaný hudební prvek lze vidět v taktu č. 14 – duola nad osminami s tečkou. Zklidnění a náznak charakteru dílu *b* je možno vidět dva takty před samotným harmonickým přechodem v podobě *ritenuta* a ostinátního doprovodu, předepsaného po celý střední díl. Ten po dobu 31 taktů pracuje s jiným motivickým materiálem, navíc v rozdílné dynamice, nežli díl *a* (*piano*, *pianissimo*). Mimo snahu o odlišení charakteru Kjuj v této části používá čtyřhlasou fakturu (takt č. 45). Kromě melodického vrchního hlasu nelze opomenout

skrytý nezpěvný protihlas tenorového partu (např. takty č. 43–47, tóny *gis – g – fis – eis – fis – fisis – gis*). V dílu *b* dochází zpočátku k ambivalenci tóniny, pohybující se mezi *gis moll* a *H dur*. V taktech č. 62–65 se poprvé v tomto opusu objevují trylky v nejvyšším hlase, trvající více jak polovinu taktu. S těmito trylkami zároveň nabíhá i dynamika a s poslední osminou taktu č. 65 a přichází příprava reprízy. Přelom přichází se změnou předznamenání i opětovným návratem k původnímu tempu (*Tempo I* v taktu č. 74). Zde se nabízí otázka, zda se za technicky náročnými oktavovými pasážemi skrývá introdukce reprízy, či kadence, pro kterou je toto umístění ve skladbě ideální. Úplný návrat dílu *a* se objevuje v taktu č. 82 doslovným opakováním myšlenky v původní tónině. Ta je obohacena přidanými tóny, které zahušťují akordy. Oktávy nyní hraje pouze pravá ruka, přičemž to samé cituje levá ruka jedním hlasem. Coda, začínající na druhé době taktu č. 104, pracuje s hlavou hlavní myšlenky, která moduluje. Augmentací a *crescendem* skladatel v taktech č. 109–110 graduje do samého závěru preludia.

Struktura:

a (1–42) *h moll*

b (43–81) *gis moll*

a' (82–113) *h moll*

Preludium č. 5 D dur – Allegretto

Páté preludium začíná velmi netradičně – kvartsextakordem *a – d – fis*. Jako zvláštní se jeví i devíti osminový takt, používaný jen velmi sporadicky. Skladba je nositelem idylického charakteru ve všech skladebných aspektech – harmonie, motivická práce, tempo, dynamika i celková struktura, takže je skvělým kontrastem k preludiu předchozímu.

Preludium připomíná tří-pětidílnou formu, navíc obohacenou o codu. Hlavní myšlenka se line v sopráně ve znamení lyriky po dobu osmitaktové periody. Předvětí obsahuje 4 takty a ve čtvrtém taktu zároveň začíná na poslední době a půl závětí, trvající do konce taktu č. 8. Následuje úsek (takty 9–12) tvořený klesajícími sekvencemi sextakordů, oproti předešlému dílu ve vyšší dynamice *mf*. V taktu č. 13 se dílem *b* vrací do intimní nálady v *pianu*, ze které ovšem téměř ihned rozvíjí první menší vrchol (takt č. 16). V taktech 13–14 je nápadná prodleva na dominantě. Návrat

dílu *a* (takt č. 18) je úsekově identický s dílem prvním, ale mění úlohy pravé a levé ruky. Pravá je nyní doprovodem a hlavní myšlenka, původně v sopráně, je nyní zastoupena středním hlasem v ruce druhé. Poté přichází čtyřtaktová část (takty č. 26–29), kde také dochází k výměně úlohy rukou. V předchozí mezivěť byly sextakordy hrané pravou, nyní je přebírá levá ruka a jde o zcela neměnnou imitaci, dokonce i z hlediska harmonické struktury. Díl *b*, obsazující stejně dlouhý úsek jako bratrský díl předchozí (takty č. 30–34), přináší druhou větší gradaci. Poslední dynamický útlum před velkým vrcholem poskytuje poslední díl *a* před codou. V tomto dílu *a* se potvrzuje, že se skladatel snažil o dynamické vlny, které se definitivně rozbouří v taktu č. 41, jenž se řídí pravidlem zlatého řezu (mezi 2. a 3. třetinou skladby), a tím pádem se jeví jako ideální místo. Oproti předchozím dílům *a* vykazuje tento díl jiné harmonické řešení v taktech 35–36. Od taktu č. 47 až do konce zní coda, postavená na hlavní myšlence dílu *a* nejprve ve středním hlase, poté v sopráně.

Nelze přehlédnout polyfonní fakturu skladby (ukázka č. 6). Počínaje dvojhlasem (např. takty č. 9, 16, 19 či 42–44), přes tříhlas (např. takty č. 4 a 12) do místy až čtyřhlasu (např. takty č. 1–3, 13–14). U F. Blumenfelda lze shledávat podobný princip faktury u již výše zmíněného *Preludia op. 17, č. 5* (ukázka č. 7).

Ukázka č. 6

César Kjuj



Ukázka č. 7

Felix Blumenfeld



Jediný poslední řádek s předtaktím (takty č. 50–55) má homofonní strukturu.

Struktura:

a (1-8) D dur
b (9-17) e moll
a (18-25) D dur
b (26-34) e moll
a (35-46)
coda (47-55) D dur

Preludium č. 6 fis moll – Andante. Allegro.

V šestém preludiu se poprvé objevuje výrazná změna tempa: *Andante – Allegro – Andante*. Stavebních jednotek preludia je celkem pět – *a1, a2, a3, a3', a1'*. Část *a1* plyne v taktu celém a nejprve se rozvíjí skrze akordickou sazbu, která způsobuje navzdory krokovému tempu dramatický dojem. První osmitaktovou periodu vytváří hlavní myšlenka posazená ve středním hlase. Dokladem toho je basový klíč předepsaný jak pro levou, tak pravou ruku. Myšlenka se v druhé stejně dlouhé periodě dostává až do dvoučárkované oktávy (jedná se tedy o dvojperiodickou myšlenku).

V taktu č. 17 dochází k druhému provedení tématu – *a2* – a levá ruka se dává do pohybu rozloženými akordy, zatímco hlavní myšlenka je rozšířena do oktáv a hutnějších akordů, čímž nabývá většího zvukového objemu. Před koncem tohoto dílu je uspořádán první větší vrchol (takt č. 32), který je mimo dynamiku podpořen širokorozsahovým akordem a velmi nízko položeným basem na tónu kontra *C* (ukázka č. 8). Následují tři takty, jež rozšiřují jinak pravidelnou dvojperiodu dílu *a2*. Obliba v akordech velkého rozpětí je známa i u mladšího ruského skladatele Sergeje Rachmaninova – například v proslule známém *Preludiu g moll, op. 23, č. 5* (ukázka č. 9). Oba dva skladatelé měli dispozičně velké rozpětí rukou. Dále je možno z hlediska stavební struktury začátku skladby (statický doprovod, zpěvná myšlenka) porovnat Kjujovo preludium (ukázka č. 10) s *Vokalizou z op. 34* (ukázka č. 11), taktéž patřící do tvorby S. Rachmaninova.

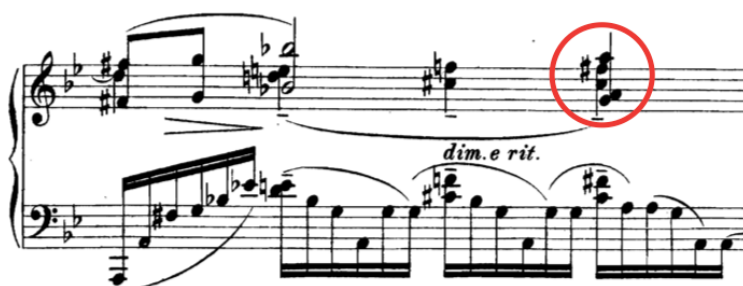
Ukázka č. 8

César Kjuj



Ukázka č. 9

Sergej Rachmaninov



Ukázka č. 10

César Kjuj



Ukázka č. 11

Sergej Rachmaninov



Díl *a3*, začínající taktem č. 36, mění charakter na energický díky tempu a šestiosminovému taktu. Takovéto zrychlení pohybu lze nalézt i u Alexandra Skrjabin – například v jeho *Klavírní sonátě č. 3, op. 23*. Dále je odlišen pomocí specifického tečkovaného rytmu v levé ruce, který spolu s akordickou pravou rukou přenáší přízvuk na druhou dobu (v levé podpořena akcentem). Melodická linka v pravé ruce je vedena shora – motiv *a*, jak je možno vidět i v taktech č. 40 a 41. V taktech č. 38–39 se postup melodie mění na stoupající – motiv *b*. Citace tohoto drobného motivu *b* se objevuje v dalších několika taktech (č. 44–48), kde se postupně vynořuje z hlubších poloh.

Díl *a4* od taktu č. 52 pracuje se stejnými motivy jako díl *a3*. Motiv *a* nyní chromaticky stoupá, zatímco motiv *b* klesá a sjednocuje rytmus.

Po velmi výrazných dynamických změnách v taktech č. 56–59, kde se střídá po taktech *forte* a *piano*, motiv v pravé ruce stoupá chromaticky vzhůru až k ztrojenému motivu ve *forte*, odkud pomalu klesá do nižších poloh. Postupně přichází zeslabování a zpomalování hudební linie a v posledních dvou (č. 68–69) taktech tohoto dílu se ztrácí i nezvyklý přízvuk.

V návratu dílu *a1* (takt č. 70) se utváří složitěji prokomponovaná faktura. Nově nese téma první periody střední hlas, přičemž krajní hlasy jsou mu doprovodem, který je v prvním dílu *a* napsán pro levou ruku. Levá ruka vede druhou melodii jako protihlas hlavní myšlenky. Po těchto osmi taktech je použit protihlas (takt č. 78) z levé ruky jako osamocená melodie v ruce pravé s tou výjimkou, že některé úseky se pohybují ve volném inverzním postavení.

Od taktu č. 94 nastupuje coda, citující hlavu prvotní myšlenky v tenoru ve slabé dynamice naznačující přicházející závěr. V taktu č. 100 se vyskytuje na čtvrté době subdominantní $S^{3/4}$ s dvojitou alterací (zvýšená kvarta a sexta).

Díly *a* jsou oba v tónině původní, díl *b* k nim je z hlediska tóniny paralelní – tónina A dur. V taktu č. 35 před nástupem dílu *b* se objevuje obdobný harmonický postup v podobě třech septakordů – Cis dur – dominanta ve Fis dur, h moll – Septakord II. stupně pro A dur, E dur – dominanta pro A dur (ukázka č. 12), jako v *Baladě h moll, s. 171, č. 2*, klavírního virtuóza a skladatele Ference Liszta (ukázka č. 13).

Ukázka č. 13

César Kjuj



Ukázka č. 14

Ferenc Liszt



Struktura:

- a1 (1–16) fis moll
- a2 (17–35) fis moll
- a3 (36–51) A dur
- a4 (52–69) A dur
- a1' (70–93) fis moll
- coda (94–102) fis moll

Preludium č. 7 A dur – Allegro non troppo

V pořadí sedmé preludium poskytuje méně závažný charakter, podobně jako *Preludium č. 3*, za což jsou zodpovědné i stanovené durové tóniny. Téměř po celou dobu plyne hudba v osminových hodnotách, které jsou ucelené v čtyřdobých taktech. Všechny kánonické vzestupné či sestupné figury jsou důkazem toho, že se jedná o imitaci. Osminové noty jsou po prvním provedení následně napodobovány téměř totožnými notami druhou rukou. Jelikož skladatel pracuje po celou dobu skladby se stejným tématem, jedná se o evoluční hudbu. Dochází k častým modulacím: např. takt č. 9 – cis moll, takt č. 16 – d moll, takt č. 28 – fis moll.

Po dobu dvaceti tří taktů se levá ruka pohybuje po vzoru pravé, od taktu č. 24 se role vymění. Od této záměny se figury rozrůstají o přidané noty, takže vznikají oktávy, které zajišťují strukturální hustotu i dynamický růst. Skladba dynamicky narůstá až k samému konci. Zákon kontrastu zde platí pouze tehdy, kdy skladatel předepisuje *piano* (takty č. 37, 39).

Po prvních devíti taktech (*a*) nastává evoluce (*x*), projevující se přechodem do *h moll* v taktu č. 10, do *a moll* v taktu č. 14 a následnou modulací do *d moll* (takt č. 16). V taktu č. 23 se navrací hlavní myšlenka v tónině *A dur* (*a*). Druhá evoluční část přichází po čtyřech taktech ve *fis moll* (*x*). Takty č. 31–34 připravují dominantní funkci návratu na poslední díl *a*. Jako kuriozita se mohou v tomto preludiu zdát zvětšené (interval *a – eis*) a zmenšené (interval *eis – h*) kvinty, které skladatel doposud v tomto opusu nepoužil (takty č. 46 a 47).

Struktura:

a (1–9) *A dur*

x (10–22)

a (23–26) *A dur*

x (27–34)

a (35–54) *A dur*

Preludium č. 8 *cis moll* – Allegro

Dalším, zcela jistě technicky náročným a celkově materiálově delším preludiem, je v pořadí preludium osmé. Rychlé tempo, kde se střídají akordy v tečkovaném rytmu s oktávami, dodává tomuto kusu bouřlivě mohutnou atmosféru. Protiváhou jsou tišší, chopinovsky laděné části, objevující se v průběhu skladby (celkem dvakrát). Je poněkud překvapivé, jakou tóninu skladatel vybral pro vzniklý charakter. S přihlédnutím k dalším autorům skládajícím preludia je nutné konstatovat, že tato tónina bývá používána spíše pro tesklivý, až bolestný charakter hudby. Výborným příkladem je A. Skrjabin s *Preludiem cis moll*, op. 11, č. 10 či F. Blumenfeld – *Preludium cis moll*, op. 17, č. 10 a dále například F. Chopin a jeho *Preludium cis moll* z opusu 45.

Opět se objevuje jakási stavební forma, kterou lze rozdělit do několika částí. První část *a* (1–32) v tónině *cis moll* utváří v nejvrchnějším hlase akordů

zpěvnou melodii. V levé ruce se střídají buď tři čtvrt'ové noty jdoucí společně s rukou pravou, a nebo půlové noty rozbíhající se do osmin. Tyto osminy se potom vzhledem k tečkovanému rytmu v pravé ruce s levou rozcházejí. 32 taktů, spadajících pod díl *a*, lze rozdělit na dvě periody po šestnácti taktech. Prvních 16 taktů se představuje motivická melodie, přičemž od taktu č. 17 (*a tempo*) se motiv opakuje. Po několika taktech se vrchní hlas i s akordy posouvá o tercii výše. Oblíbené Kjujovy oktávové výběhy tvoří tzv. spojku, jejímž úkolem je posunout motiv vzhůru (takt č. 1 – vrchní hlas na tónu *e*2, takt č. 5 vrchní hlas *fis* 2 atd.).

V dílu *b* (takty č. 33–56) se faktura zestručňuje a pracuje s jiným motivickým materiálem na sedmém stupni tóniny původní – H dur. Pravá ruka se téměř po celý díl omezuje pouze na dvojhlas (vyjma zdvojení hlasu do oktávy) a levá taktéž. Od taktu č. 49 ještě nedochází k úplnému návratu dílu *a*, ale objevující se tečkovaný rytmus a harmonická příprava na dominantě v taktech č. 55–56 tomu již napovídá.

Úplný návrat dílu *a* můžeme shledat od taktu č. 57, který je přesnou kopií části první (včetně domovské tóniny), až do taktu č. 68, kde se začíná nastiňovat vrchol, k němuž dochází kumulací tečkovaného rytmu, oktáv a celkově dynamiky. V taktech 73–76 se vyskytuje frygická funkce, která se vyznačuje sníženým II. stupněm. Vrchol je ukončen vypsanou korunou (takt č. 76), ta by v jistém případě mohla být zastoupena celkovým ukončením skladby. Skladatel se po předepsané koruně ale přece jenom částečně vrací k dílu *b* (takt č. 77), který drží prodlevu na dominantě po dobu 4 taktů. Coda, nastupující v taktu č. 85, se rozvíjí k robustnímu vyústění celého preludia, vystavěného na oktávové pasáži.

Struktura:

a (1–32) cis moll

b (33–56) H dur

a (57– 84) cis moll

coda (85–95) cis moll

Preludium č. 9 E dur – Andantino

Kontrasty mezi skladbami v jednom opusu jsou takřikajíc nutností stejně tak, jako jsou nutné v sonátové formě. Úmyslné zařazení pomalé, meditativnější

skladby mezi ty „divočejší“ je tedy skutečně na místě. Deváté preludium se nese v duchu nokturna, neboli noční písně. Má zasněný charakter, stejně jako například *Nokturno* Fryderyka Chopina z opusu 37, č. 1. Jedná se o monotematický kus, který se dá rovnoměrně dělit po osmi taktech.

Pravá ruka se po celý tento kus pohybuje v akordech, případně dvojhmatech. Levá ruka tvoří kontrapunktický rozkladový doprovod (ukázka č. 15) a bas v tomto případě nastupuje na lehkou dobu, nikoli na těžkou, jak bývá zvykem. Stejný metrický prvek lze nalézt v raných impromptu Skrjabinina – z op. 12, č. 1 a 2 (ukázka č. 16). Rozkladový doprovod je možno také považovat za inspiraci Fryderykem Chopinem. Nalezneme ho například v jeho *Nokturnu op. 62*, č. 1 (ukázka č. 17).

Ukázka č. 15

César Kjuj



Ukázka č. 16

Alexandr Skrjabin

Piano

Presto M.M. ♩ = 160 *legato rit. accel.* A. Scriabine, Op. 12. № 1

Piano

Andante cantabile M.M. ♩ = 63-66 *mf* A. Scriabine, Op. 12. № 2

Ukázka č. 17

Fryderyk Chopin



Na počátku má doprovod vzestupnou tendenci. V taktu č. 8 se nachází alterovaný akord v podobě D7 pro E dur se zvýšenou kvintou. Při návratu úvodního motivu (repríza) v taktu č. 33 se kontrapunktický doprovod mění na sestupný, přebírá ho pravá ruka a navíc se zdvojuje pomocí oktáv. Melodie je ve stejné poloze jako na začátku skladby, kontrapunkt je pro změnu nahoře. Stejný kompoziční nápad se projevuje v první větě Skrjabinovy *Klavírní sonáty*, č. 2, op. 19.

Některé akordy, které obsahuje levá ruka, nemají vypsané *arpeggio*, i když je v podstatě pro většinu pianistů nemožné takového rozpětí dosáhnout (např. takt č. 35, č. 37, č. 39 atd.). Vrchol nokturnového kusu nacházíme opět mezi druhou a třetí třetinou skladby (takt č. 45), ale ten se následně stahuje zpět do zastřeného *pianissima*.

V taktech č. 54 a 55 je na třetí době $S^{6/5}$ s dvojitou alterací – snížená prima (harmonický VI. stupeň v E dur), snížená kvinta a zvýšená sexta. Mimo alterované akordy se objevují dvě místa, která vyznívají velmi netradičně, a to takty č. 13–14 a 28–29, ve kterých dochází k modulaci (1. případ: gis moll, cis moll, A dur, Dis 7; 2. případ: cis moll, A dur, A7, fis moll). Při obou zaznění dochází k zajímavému postupu díky terciové příbuznosti při přechodu z cis moll do A dur. V taktu č. 31 se objevuje průtah ze sexty do kvinty.

Struktura:

a (1–16) E dur

b (17–32) gis moll

a (33–57) E dur

Preludium č. 10 gis moll - Allegro non troppo

Patetický charakter u preludia desátého je předáván prostřednictvím rytmu, dynamiky, oktáv a mollových úseků (ukázka č. 18). Podobné znaky lze shledat v *Etudě dis moll, op. 8, č. 12* ruského skladatele Alexandra Skrjabina (ukázka č. 19). Zatímco v jeho etudě se objevuje pouze náznak odpoutání se od revoluční nálady, v Kjujově preludiu je možno vypořizovat kromě zmíněného charakteru ještě dva, poměrně odlišné. Ty jsou podpořeny přechodem do tóniny dur, čímž vznikají patřičné kontrasty.

Ukázka č. 18

César Kjuj



Ukázka č. 19

Alexandr Skrjabin



Zkraje skladby se hlavní myšlenka prolíná pravou i levou rukou. Kjuj zde využívá tritónové vazby, která je k vidění například v taktu č. 1 (*cisis-gis*), či 12 (*eis-h*). Průbojný charakter po čtyřech taktech téměř vymizí a přechodem do tóniny H dur, která je pro gis moll tóninou paralelní, se myšlenka přesouvá do hlasu nejvrchnějšího.

Dynamika se po celou dobu skladby udržuje ve vyšší hladině intenzity zvuku. Dva styčné body lze nalézt v taktech č. 17 a 21, kde vynikají vysoko posazené akordy v *cis moll*, a to i díky předcházejícímu *decesendu*.

Následuje přechod do mírnější idylické části, která se pohybuje v *E dur* a v *mezzoforte* – to se váže k již zmíněným kontrastním částem/obrazům (takty č. 25–45). Prvních osm taktů je postaveno na prodlevě na dominantě (*h*). Nicméně po osmi taktech se ozývají akordy z části první a ponoukají k prvnímu, z hlediska formy i harmonie, naprosto neočekávanému klamnému vrcholu. Od taktu 33–36 se skladatel pohybuje v *gis moll* tónině – jde přes subdominantu (*cis moll*), dominantu (*Dis dur*, zm.7) do tóniky *gis moll*.

Bezprostřední *cresendo* v taktu č. 42 přivádí k dalším třem taktům, vymykajícím se charakterem všemu, co se ve skladbě objevuje (č. 43–45). Hudba navozuje pocit stupňovaného napětí skrze rychlý pohyb šestnáctin ve vrchních polohách, podložený melodickými akordy a chromaticky stoupajícím basem, končícím na dominantě (*dis*) k domovské tónině (*gis moll*). Tyto tři takty nabourávají zcela pravidelnou syntaxi skladby (8 taktové periody) .

V taktu č. 46 se navrácí hlavní myšlenka, které předchází pouze harmonická příprava a nikoli strukturální. Jediné šestnáctiny, zahušťující doprovod k hlavnímu tématu (objevující se i v taktech č. 42–45), pouze lehce mění jeho původní podobu (takty č. 46–52). Od taktu č. 53 se stále pracuje s hlavou ústřední myšlenky (*gis moll*), ale začínají se obměňovat tóniny (takt č. 55 *A dur*, č. 57. *H dur*, apod.), směřující k opravdovému vrcholu. Za výraznou harmonickou evolucí stojí a kvartsextakord *G dur* (takt č. 62), kterému předchází dominanta v taktu č. 61 (*D dur*). V taktu č. 66 se grafický zápis mění a dochází k obrácení směru pohybů rukou (směřují vzhůru). Modulační sekvence, viditelná v taktech č. 67–69 (tóny *e*, *eis* a *fisis* podpořené akcenty), přichystává codu přicházející v taktu č. 70 – *S7*, (*DS2*), alterovaný $D^{3/4}$. Coda si v centrální tónině pohrává s hlavní myšlenkou v levé ruce, využívá hlubokých poloh v basu.

Struktura:

a (1–24) *gis moll*

b (25–45) *E dur*

a' (46–69) *gis moll*

coda (70–77) *gis moll*

Preludium č. 11 H dur – Allegretto

Prvním preludiem, u kterého César Kjuj doporučuje konkrétní charakter, *Leggiero e giacoso*, je preludium jedenácté. Celá skladba vyznívá dojmem zpívaného vokálu s doprovodem strunného drnkacího nástroje. Představu tohoto nástroje vyvolávají akordy rozložené do *arpeggia*. Tento způsob uchopení techniky je do jisté míry odlehčením rukou interpreta i uší posluchače (ukázka č. 20). Felix Blumenfeld v *Preludiu op. 17, č. 9* pracuje s akordy obdobným způsobem (ukázka č. 21). Tempo *Allegretto* společně s *arpeggiem* zprostředkovávají odklon od realistických myšlenek a předávají idylickou náladu. Ve způsobu rozkládání akordů, tempu i charakteru lze nalézt paralelu opět u F. Chopina, v *Etudě op. 10, č. 11* (ukázka č. 22). Zdali se jedná o náhodu, že mají preludia i stejná pořadová čísla v opusu, se dá pouze domnívat.

Ukázka č. 20

César Kjuj



Ukázka č. 21

Felix Blumenfeld



Ukázka č. 22

Fryderyk Chopin



Faktura skladby má podobné rysy jako *Etuda op. 8, č. 5* Alexandra Skrjabina (ukázka č. 23), ve které také dochází k přenášení akordů z nižších poloh do vyšších.

Ukázka č. 23

Alexandr Skrjabin



Skladba je psána v sonátové formě, jež je zřejmá hlavně díky dvěma odlišným myšlenkám v části A a následné evoluci, jež představuje provedení. Jak již bylo napsáno, akordy v *arpeggiu* plní funkci doprovodu a zpěvná myšlenka se projevuje pomocí melodického vedení hlasů v oktávách. V dílu *a* (takty č. 1-12) se představuje v dynamice *piano* motivický materiál a po dobu sedmi taktů má bas prodlevu na tónice. Následuje modulační takt č. 8 a přichází kontrastní díl *b* v dis moll.

Od taktu č. 13 nastupuje provedení, kde v prvních čtyřech taktech sice vymizí *arpeggio*, ovšem melodie je vedena podobným způsobem a taktéž rytmická stránka se odvozuje z dílů *a* a *b*. Provedení se v H dur projevuje častými II. stupni (takty č. 13, 15) a dominantami (takty č. 14, 16, 17). V taktu č. 21 se přechází do gis moll, ve kterém je několikrát použit kvintsextakord II. stupně.

Narůstající dynamika připravuje reprízu, nastupující v taktu č. 29 ve *forte*. Zde dochází k zajímavé ambivalenci. Přestože se návratem hlavní myšlenky nepochybně jedná o reprízu, v base lze vidět prodlevu na dominantě trvající čtyři takty. Kromě toho houstne faktura přidáním rozloženého akordu na čtvrté době (jedná se o třetí *arpeggiový* akord, v dílu *a* se objevují pouze dva). Po vrcholu, v taktu č. 35, podpořeném hutným akordem v levé ruce, nastává *ritetuno* na poměrně dlouhém časovém úseku (takty č. 40–47). Teprve v taktu č. 37 (díl *b*) dochází k tonálnímu srovnání – H dur. Coda nastupuje v taktu č. 41. Zjednodušení faktury, která zprostředkovává krátké motivy hlavní myšlenky, způsobuje ubývání dynamiky skladby.

Harmonické spoje jsou velmi podobné Chopinovým, navozují romantickou náladu, přidává se k nim ovšem ještě vrchní hlas, a to zřejmě proto, aby vznikly skladatelovy oblíbené oktávy. Jednoznačný chopinovský akord je k vidění na poslední osmině taktu č. 44.

Struktura:

A (1–12)

a (1–8) H dur

b (9–12) dis moll

X (13–28) H dur

A' (29–40)

a (29–36) H dur

b (37–40) H dur

coda (41–47) H dur

Preludium č. 12 es moll – Es dur – Allegretto

Určitá návaznost a blízkost Kjuje k Fryderyku Chopinovi se projevuje i v *Preludiu* č. 12. Kjuj se při komponování tohoto kusu zřejmě nechal inspirovat polským lidovým tancem mazurkou. Inspirace je patrná díky třídobému taktu, a jelikož je pro úvod tohoto tance typická například triola či tečkovaný rytmus, tak

skladba po *aufaktu* začíná čtvrt'ovou notou s tečkou. Přímou v tomto preludiu lze nalézt analogii s F. Chopinem po stránce dur – mollových přechodů. Kjuj (ukázka č. 24), stejně tak jako Chopin v *Mazurce op. 24, č. 1* (ukázka č. 25) přechází po druhém nástupu tématu z mollové tóniny do durové za účelem uvolnění nebo žádané obměny/kontrastu.

Ukázka č. 24

César Kjuj



Ukázka č. 25

Fryderyk Chopin



César Kjuj v této skladbě pracuje s třídlínnou formou (*aba'*). Skladbu lze rozvrhnout po osmi taktech, lépe řečeno po osmitaktových periodách, s tím, že každá perioda je vystavěna na hlavě tématu uvedenému v prvních čtyřech taktech – v předvěti. Od taktu č. 18 začíná levá ruka imitovat ruku pravou. Díl *a* se rozpíná do taktu č. 40 a představuje především akordickou strukturu, která se zahušťuje od nástupu třetí periody. Díl *b* (takty č. 41–88) má oproti předešlému vážnému dílu *a*

náladu slavnostní a díky střídmejší faktuře v prvních dvou periodách působí více staticky, i když se stále pracuje s totožnou hlavou tématu. Od taktu č. 57 se hudební myšlenky rozproudí do osminových not, melodie se pohybuje ve středním hlase, a hudba nabývá narativní povahy. Ve třetí periodě dílu *b* (takty č. 65–72) běží osminy současně s melodickou myšlenkou v pravé ruce, v další periodě se role vymění a úlohu osmin přebírá levá ruka. Chopinovy mazurky neinspirovaly pouze Kjuje, ale kupříkladu i Alexandra Skrjabin. Z jeho 21 mazurek lze ztotožnit s nyní rozebíranou skladbou (ukázka č. 26) například *Mazurku op. 3, č. 4* (ukázka č. 27) či *op. 3, č. 8* (ukázka č. 28) ve výše zmíněném ohledu – v lehce nenadálém přechodu z akordické sazby do rozložených, drobnějších not.

Ukázka č. 26

César Kjuj



Ukázka č. 27

Alexandr Skrjabin

Ukázka č. 28

Alexandr Skrjabin



V taktu č. 73 se opět odhaluje motivický materiál, se kterým se pracuje až do taktu č. 57. Ten je obohacen o přidání tónů, které vyvolávají barevnější dojem. Díl *a'* od taktu č. 89 dynamicky zklidňuje uši posluchače a po žádné stránce hudebního aspektu se již nerozvíjí.

Harmonická stránka skladby umožňuje odhalit další pikantnosti Kjujovy skladatelské práce. Konec předvětí kupříkladu, z hlediska výstavby harmonických funkcí, nejčastěji končí dominantou, v taktu č. 4 ovšem končí na Ges dur, která je k domovské es moll paralelní. V předchozím taktu č. 3 se nacházejí dva paralelní sextakordy vedle sebe. Ges dur je také tónina, která se objevuje u výše zmíněné ukázky č. 23 (přechod z es moll do Ges dur). Od taktu č. 29 lze vidět tři medianty po sobě – B dur, D dur a d moll. V taktu č. 41 se přechodem do dílu *b* skladba dostane do stejnojmenné tóniny Es dur. Ve třetí periodě dílu *b* (od taktu č. 57) je možno vidět tříhlasou fakturu v c moll, která klesá po osmi taktech do b moll (takt č. 65). V taktu č. 69–70 se skladatel pohybuje v tónině f moll prostřednictvím funkcí $F^{6/4}$ a D7 a v taktech č. 71–72 v tónině Es dur skrze $F^{6/4}$ a D7, jedná se tedy o sestupnou sekvenci. Před návratem do Es dur (takty č. 73) dochází k sekvenci z Ges dur do Fes dur (takty č. 69–71). V taktu č. 86 vyčnívá akord, jenž je vrcholem projevujícím se hlavně skrze změnu akordu Es dur do nepředvídatelného Ces dur, pro který je Es harmonickým VI. stupněm. Ces dur, jenž je dominantou k Fes dur, přechází skrze tón *as* do B7 a připravuje harmonicky (dominanta) k opětovnému návratu původní tóniny es moll. V dílu *a'* dochází k rozšíření tonality, obzvláště v hlasech prostředních (ukázka č. 29). Navíc se zde objevuje v pořadí čtvrtý hlas, podobně jako v *Preludiu* č. 4, ten se

pohybuje chromaticky. Touto cestou oživuje tonalitu i A. Skrjabin v *Mazurce op. 3, č. 9* (ukázka č. 30).

Ukázka č. 29

César Kjuj



Ukázka č. 30

Alexandr Skrjabin



Struktura:

a (1–40) es moll

b (41–87) Es dur

a' (88–112) es moll

Preludium č. 13 Fis dur – Andante

Třinácté preludium pracuje s principem variace, již obohacuje změna rytmického pulsu, a tudíž připomíná formu passacaglie. V úvodu preludia je melodická linka vedena v nejvyšším hlase, přičemž téma se vyklenuje vždy po osmitaktových periodách, stejně jako v preludiu předchozím. V díle *a* jsou periody celkem 3 (takty č. 1–24). Ve druhé periodě se k jednohlasému tématu a akordickému doprovodu připojují poměrně hybné osminové a čtvrté noty v basové poloze. Třetí perioda, jejíž téma se v taktu č. 17 překrývá s doprovodem, opouští původní tóninu

Fis dur, přechází do dis moll a dynamicky směřuje k druhému dílu *b*. Narůstající dynamika napomáhá k přesnějšímu rozpoznání synkopického rytmu v levé ruce.

Poslední osminový dis moll akord dílu *a* chromaticky sestupuje do tóniny D dur. Tím hudba proplouvá do dílu *b* (takty č. 25–32), kde dochází ke dvěma tempovým změnám. *Poco più mosso*, zabírající pouze čtyři takty, zajišťuje živější, lehce odlišnou hudební myšlenku, která má nejspíše za úkol do skladby vnést kontrastní prvek. Následuje čtyřtaktový úsek v *Tempo I.*, ten vracejícím se tempem a tóninou (Fis dur) předznamenává příchod dílu *a'*.

Od taktu č. 33 se repetuje hlavní myšlenka obohacená o protihlasy na poslední době v taktech č. 33 a 35 a šestnáctinové noty zajišťující hybnější ráz. Od taktu č. 41 přichází úsek, který i z hlediska umístění ve skladbě působí jako kadence klavírního koncertu. Hlavní myšlenka probíhá v půlových hodnotách, jež jsou podkresleny virtuózními pasážemi. Myšlenku zabarvuje několik způsobů práce s tématem, a to akordické pasáže, oktávové pasáže, dvojité trylky, běhy apod. Syntéza všech těchto faktorů (ukázka č. 31) evokuje obdobu s kadencí 1. věty *Klavírního koncertu a moll* Edvarda Griega, op. 16 svou dramatičností, vysokou dynamikou, tématem na první době, následovaným technicky náročným během (ukázka č. 32).

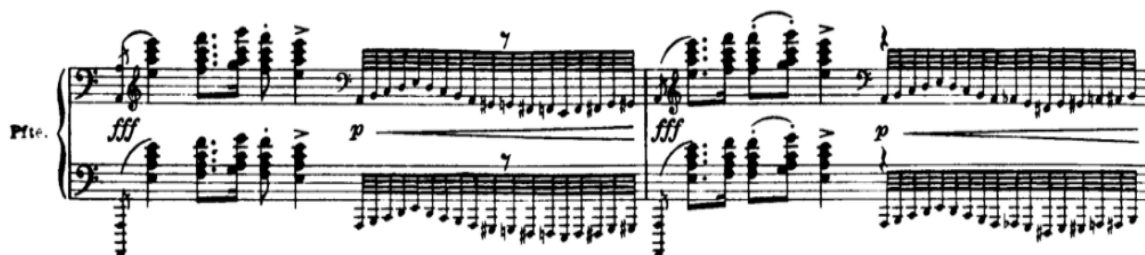
Ukázka č. 31

César Kjuj



Ukázka č. 32

Edvard Grieg



Za zmínku stojí také poslední doba taktu č. 45 (dominanta Dis7) a následná první doba taktu č. 46 (gis moll). Místo očekávaného rozvodu skladatel překvapuje alterovaným septakordem IV. stupně se zvýšenou primou *cisis*. V taktech č. 51 a 54 se pod drobnými dvaatřicetinovými notami utváří výrazná myšlenka (ukázka č. 31). Melodie je vedena v osminách, nad ní ji obohacují rozložené akordy. Podobné vedení melodické linie, kterou harmonicky zabarvují akordy v šestnáctinovém rozkladu, lze nalézt u Sergeje Rachmaninova – v *Preludiu gis moll op. 32, č. 12* (ukázka č. 32). Završením všech zmíněných hudebních hledisek je coda (takty č. 55–65), pracující s hlavou hlavního tématu vedeného v dlouhých hodnotách a ukazující nový prvek v podobě prodlevy nad *fis* a triol.

Ukázka č. 31

César Kjuj



Ukázka č. 32

Sergej Rachmaninov



Z hlediska tóninového plánu celého opusu disponuje třinácté preludium největším počtem křížků. Je možné, že tento faktor způsobil i pojetí formy *Preludia č. 13*, které se po určité stránce podobá náročnému klavírnímu koncertu.

Při vytváření tonální kostry cyklu preludií se této normy držel například i Felix Blumenfeld. V jeho *24 Preludiích* se zhruba v jejich středu setkáváme se skladbami s velkým počtem posuvek. Není tedy divu, že lze nalézt mnoho podobností

preludia Kjujova s *Preludiem op. 17, č. 13* F. Blumenfelda. Kromě použití stejné tóniny dochází ke shodě v pomalém tempu (*Andante – Andantino*), dynamice (*piano*), statickém úvodu a celkovém charakteru, který ovšem u Césara Kjuje (ukázka č. 33) graduje, a u Felixe Blumenfelda (ukázka č. 34) zůstává stejný. Ve zmíněném preludiu F. Blumenfelda se vyskytuje taktéž velmi krátké vybočení z původní tóniny. Zatímco Kjuj přechází z Fis dur do nižší tóniny D dur (takty č. 25–28), Blumenfeld vybočuje z Fis dur do stejnojmenné tóniny fis moll.

Ukázka č. 33

César Kjuj



Ukázka č. 34

Felix Blumenfeld

Andantino. ♩ = 120. Félix Blumenfeld, Op. 17. Nº 13.

13. *sempre p e molto legato
amóroso ma semplice*

Struktura:

a (1–24) Fis dur

b (25–32) D dur, Fis dur

a' (33–40) Fis dur

coda (55–65) Fis dur

Preludium č. 14 b moll – Moderato

Čtrnácté preludium přináší velmi nápadnou hudební ideu již zkraje skladby. 5/4 takt, akcenty na třetí době, paralelní oktávy a kvinty s chybějící tercií utváří zvláštní ponurou atmosféru. Tento charakter zůstává téměř neměnný po celou dobu skladby, jedná se tedy o monotematismus.

V prvních 26 taktech nastupuje levá ruka vždy až s akcentem ruky pravé (důraz se ještě více prohlubuje) a střídá funkci tóniky a dominanty (T – D – T, T – D – T). Z metrického hlediska se přesouvá těžká doba na lehkou třetí dobu, dochází k synkopování metra. Hlavní motiv se po deseti taktech v téměř stejné podobě opakuje, pouze je ochuzen o několik tónů. Jisté změkčení barvy připadá na takt č. 19 a dále, kdy se z *forte* stává *piano*, vymizí akcenty a přechází se do durové paralelní tóniny Des. V taktech č. 27–29 se v levé ruce objevuje protihlas k vrchní melodii v podobě tónů *ges – d – es – des – h – c – ges*.

Od taktu č. 30 se hudba dává do pohybu. Kostra z hlavní myšlenky zůstává a faktura se zahušťuje osminovými běhy, které od taktu č. 33 přecházejí do tercií. Narůstající napětí v modulační sekvenci basových tónů (*des – es – f – ges – g – as*) v taktech č. 34–41 se zklidňuje návratem do Des dur v taktu č. 42 a zpomalením stupnicového výběhu poslední tři takty před *Poco meno mosso*.

Počáteční b moll tónina v taktech č. 49–56 navozuje původní „surový“ charakter navracejícími se akcenty, nyní i na první době. Celý spojovací úsek, působící jako kánon, sekvenčně klesá a zároveň dynamicky narůstá vidinou *Tempa I*.

Tato část (takty č. 57–78) také pracuje s motivickým materiálem části první, obohacuje ho o tercie (ukázka č. 35), technicky se přiosťruje a dynamicky graduje (*forte, crescendo*). S přihlédnutím k technické náročnosti některých preludií nejsou překvapením možné komparace s klavírními etudami. Terciové stupnicové běhy byly zařazovány například do etud Ference Liszta jako ukázka klavíristické zručnosti – najdeme je například ve *Velké etudě podle Paganiniho, S. 141, č. 4* (ukázka č. 36).

Od taktu č. 65 se struktura omezuje na harmonickou složku skrze akordy a přidává akcenty na každou dobu. V posledních třech taktech vyznívá ve vysoké dynamice hlava tématu.

Ukázka č. 35

César Kjuj



Ukázka č. 36

Ferenc Liszt



Struktura:

A (1–18)

a1 (1–10) b moll

a2 (11–18) b moll

B (19–56)

a3 (19–29) Des dur

a4 (30–41) Des dur

a5 (42–48) Des dur

m (49–56) b moll

A' (57–78)

a6 (57–66) b moll

a7 (67–78) b moll

Preludium č. 15 Des dur – Andantino

Kratší, spíše zdobný kus lze nalézt pod patnáctým preludiem. Tónina Des dur bývá využívána pro milostný charakter a i zde způsobuje zasněnou, lehce kýčovitou náladu. Tomu napomáhá i nízká dynamika, pomalé tempo a většinou neakordická sazba pravé ruky (ukázka č. 37). Tyto prvky splňuje například také *Preludium op. 17, č. 3* Alexandra Skrjabina (ukázka č. 38), či Chopinovo *Preludium op. 28, č. 15* (ukázka č. 39).

Ukázka č. 37

César Kjuj



Ukázka č. 38

Alexandr Skrjabin



Ukázka č. 39

Fryderyk Chopin



Preludium se rozvíjí osmitaktovou periodou, (takty č. 1–8) složenou z pasáže osminových not podložených dvojhmaty. V předvěti melodie stoupá a dvojhmaty se rozšiřují. První takt závěti (takt č. 5) je faktura nejširší a dále se začíná opět zužovat. Druhá perioda (takty č. 9–16) téměř doslovně cituje úvodní myšlenku, jen se po třetím taktu zdvojuje do oktáv, zvyšuje dynamiku a levá ruka postupuje ve čtvrtových hodnotách a nastupuje od taktu č. 9 na lehkou dobu, stejně jako v *Preludiu* č. 9. I když je skladba v 7/8 taktu, tak tyto čtvrtové noty dodávají dojem pravidelného metra. Do tóniny VI. stupně (b moll) vstupuje třetí perioda (takty č. 17–24) pracující s motivem formou „otázky a odpovědi“. Nejprve se motiv ukazuje v ruce pravé, o takt později ho přebírá levá ruka.

Jakýsi spojovací oddíl představují následující 4 takty (č. 25–28), zpomalující proud hudby, pohybující se v b moll a As dur (dominanta pro nastupující Des dur). Následně se s návratem tempa repetuje první perioda (takty č. 29–36), ovšem dochází k výměně rolí rukou – levá ruka se ujímá osminové pasáže, v pravé se mezitím ve vršcích akordů rýsuje zpěvná melodie. První *forte* se ukazuje v následujících šesti taktech (takty č. 37–42) a po nich přichází úsek, kde se střídají mimotonální dominanty (takty č. 43–46) – F dur je dominantou pro B dur, Es dur pro As dur a v taktu č. 47 se opět vrací hlava motivu v Des dur tónině (coda) a skladba se zeslabuje na osminové pasáži, kde se tentokrát objevuje ligatura a v sopránové poloze průtahy *b – as, es – des, ges – f*. V taktu č. 54 je septakord II. stupně (es7).

Grafický zápis chvílemi klame - zdá se, že se utváří tříhlasá faktura, ale není tomu tak. Celá skladba se pohybuje v rovnoměrné dynamické linii, nikde nedochází k vrcholu.

Struktura:

A (1–16)

a1 (1–8) Des dur

a2 (9–16) Des dur

B (17–28)

a3 (17–24) b moll

m (25–28)

A (29–55)

a4 (29–36) Des dur

a5 (37–42) Des dur

m (43–46)

coda (47–55) Des dur

Preludium č. 16 f moll – Andantino

V *Preludiu* č. 16 je očividný relikt pomalého tempa z preludia předešlého. Přichází s ponurou náladou a vykazuje podobně jako *Preludium* č. 9 tendence k nokturnovému charakteru, zapříčiněnému charakteristickým doprovodem v podobě osmin, tvořících harmonii.

Stavba skladby je rozčleněna do tří částí – *a* (takty č. 1–14), *b* (15–33), *a'* (34–53). V prvních čtrnácti taktech se nad harmonickými figurami v levé ruce představuje hudební myšlenka. Ta se tvoří pomocí takzvaného imaginárního kontrapunktu, jelikož je tvořena druhou a čtvrtou notou, které jsou zvýrazněny *tenutem*. Třetí doba zde zřejmě má působit jako echo, jelikož jí chybí *tenuto* a je pouze v oktavovém postavení k první době. Od prvního taktu se jedná o tříhlasou fakturu. Hlavní myšlenka se drží v ne příliš výrazném prostředním hlase, jemuž nenapomáhá ani dynamika udržující se v rámci *piano*. Od třetího taktu je možno vidět chromatický sestup basových tónů, které se v taktu č. 7 vracejí k tónu *F*. Od taktu č. 9 následuje postup opačný, basy tedy kráčí vzhůru. V obou případech končí tyto kroky na dominantě k hlavní tónině (*c* k *f*), jedná se tedy o modulační sekvence.

Od taktu č. 15 Kjuj podněcuje interpreta k hybnějšímu tempu skrze *Pochissimo più mosso*. Zároveň díky paralelní *As* dur tónině vzniká kontrast způsobený i posunem myšlenky do nejvyšší sopránové polohy a přebráním osmin pravou rukou. Vedoucí myšlenka je přibarvena protihlasem v tónech levé ruky (např. takty č. 28–31).

Tempo I, nastupující v taktu č. 33, repetuje prvotní myšlenku, ovšem nyní zahuštěnou oktavami a *arpeggiiovými* akordy. Osminy levé ruky rozšiřují svou fakturu. V taktu č. 39 lze vidět téma v paralelních sextách rozdělených do obou rukou. Vzhledem ke kinetické funkci osmin nutné si všimnout přechodu do statických dvojmatů a akordů od taktu č. 47, jež mají za úkol pozastavit hudební tok, který je

zcela ukončen akordem postaveným na prvním a pátém stupni (tóny *f* a *c*). Stejně jako u preludia předchozího ani v této skladbě nelze nalézt tektonický vrchol.

Struktura:

a (1–14) f moll

b (15–33) As dur

a' (34–53) f moll

Preludium č. 17 As dur – Larghetto

Retrogradní postup předznamenání nastoluje v sedmnáctém preludiu tóninu As dur se čtyřmi béčky. Povaha tohoto kusu se nese ve skromnějším salónním duchu, s nepopíratelným nádechem preludia. První polovina skladby svou hudební jednoduchostí připomíná klavírní kusy kupříkladu Roberta Schumanna – z jeho tvorby lze jmenovat klidnější *Snění* či *Básník promlouvá* z cyklu *Dětské scény*, op. 15.

Z hlediska skladebné formy lze hovořit o tvaru 3-dílném. V díle *a* (takty č. 1–9) lze spatřit linearitu v podobě akordicky stavěného motivu vykreslujícího myšlenku především ve vrchním hlase. V 3/2 taktu se přízvuk přenáší na druhou dobu, která působí akcenticky, což má v díle *a* na svědomí tečkovaný rytmus. Část končí *ritenutem* a oktávovým sestupem, který proplová do dílu *b* v taktu č. 10 třetím stupněm (*as*) tóniny Fes dur.

Zde je již myšlenka vedena pouze sopránové poloze a je vůči té původní značně zpěvnější. V tomto úseku se ukazuje stejný princip práce s rytmem jako v dílu *a*. Nyní se ovšem rytmus synkopuje z důvodu čtvrtových a osminových pomlk. Od taktu č. 18 se schyluje k návratu úvodní myšlenky paralelní tóninou f moll a figurací v podobě střídavých tónů.

K navrácení myšlenky (díl *a'* takty č. 22–39) dochází tónem posazeným na pátém stupni tóniny As dur (*es*) a následným nástupem prvotního akordického motivu. Z hlediska hojného využívání akordů v *arpeggiu* (ukázka č. 40) je na místě opětovné přirovnání k opusově stejnému *Preludiu č. 11* (ukázka č. 20) či Chopinově *Etudě op. 10, č. 11* (ukázka č. 22).

V posledním díle se uceluje rytmické schéma návratem tečkovaného rytmu. V taktu č. 27 vyznívá nezvykle modulace z b moll (*b des f*) do D dur (*d fis a*). Jelikož se zde nenacházejí žádné společné tóny, tak lze hovořit o chromatické modulaci, která

spouští přípravu vrcholu, který ústí v taktu č. 29. Od taktu č. 30 začíná coda. *A tempo* a nízká dynamika *piano* od taktu č. 30 naznačují blížící se konec skladby. Spolu s nimi se ztrácí pauzy v pravé ruce. Motiv přechází do levé ruky a pravá k němu přispívá vystavěnou melodickou linkou v nejvyšším hlase (kontrapunkt).

Ukázka č. 40

César Kjuj



Struktura:

a (1–9) As dur

b (10–21) Fes dur

a' (22–29) As dur

coda (30–39) As dur

Preludium č. 18 c moll – Allegretto

Osmnácté preludium se vyznačuje vyprávěcí letorou. V tomto ohledu lze hovořit o kontinuitě s charakteristickým klavírním kusem – baladou, která je inspirována literární formou. Zajímavostí je i spojení charakteru a tóniny (ukázka č. 41). Zatímco zde zůstává nálada pokojná, obvykle je vybraná tónina předzvěstí pro bojovný, či vášnivý charakter. Jako ukázkou lze jmenovat například *Preludium z op. 17* F. Blumenfelda (ukázka č. 42), dále *Preludium z op. 11* A. Skrjabina (ukázka č. 43) a *Preludium z op. 29* Fryderyka Chopina (ukázka č. 44). Všechny tyto jmenované skladby zaujímají v opusu stejné pořadí – č. 20. Od Kjujova preludia se značně se liší i skladebnou fakturou (viz Chopin) a dynamikou.

Ukázka č. 41

César Kjuj



Ukázka č. 42

Felix Blumenfeld



Ukázka č. 43

Alexandr Skrjabin



Ukázka č. 44

Fryderyk Chopin



Zpočátku se projevuje zcela pravidelná syntaxe – hudební myšlenky plynou po osmitaktových periodách. V prvních třech periodách si ruce předávají osminové noty, motiv se pohybuje ve vrchním hlase. Ve druhé periodě se s narůstající dynamikou k motivu přidává protihlas levé ruky. Zvláštní pocit vyvolávají paralelní kvinty v basu, která v taktu č. 15 a 16 přecházejí z mollové subdominanty (as moll) do dominantního nónového akordu (s tónem *ces*) a připravují tedy nástup další periody. Třetí perioda dynamicky ustupuje a přechází do paralelní nadějeplné Es dur. Od taktu č. 25 se pozastavením levé ruky a harmonicky barevným, zejména sekundovým postupem pravé ruky dá hovořit o náznaku spojovacího oddílu, který končí sestupem basu a nakonec diatonickou modulací z Es dur do c moll (takty č. 32–33). V taktu č. 32 je nutno poukázat na tři předepsané koruny mající za úkol pozastavit proud hudby před návratem do hlavní tóniny.

V následující periodě (takty č. 33–40) je hlavní myšlenka doslovně přebrána levou rukou, zatímco pravá ji podbarvuje akordy. Osmitaktový úsek je na rozdíl od taktu č. 8 (osminy klesají) ukončen výstupem osminových not. Následuje poslední prodloužená perioda, v níž se v taktech č. 50–53 objevuje tónina Des dur, jež je vystavěna půlovými notami na tónech *f*, *as*, *des*, *f* (ukázka č. 45). Stejný intervalový postup (v tónině Des dur 3., 5., 1., 3. stupeň) použil ve své *Etudě op. 8, č. 4* A. Skrjabin - v tónině H dur na tónech *dis*, *fis*, *h*, *dis* (ukázka č. 46).

Ukázka č. 45

César Kjuj

Ukázka č. 46

Alexandr Skrjabin



V taktech č. 56–57 se vyskytuje modulační prvek, kdy se skladatel z tóniny Des dur dostává zpět do c moll a v taktu č. 58 zahajuje úsek cody.

Jako v prvním preludiu z opusu autor nechává závěrečný tónický akord zaznít celkem třikrát, zřejmě za účelem „dopovězení příběhu“.

Struktura

a (1–8) c moll

a' (9–16) c moll

a'' (17–24) Es dur

m (25–32) f moll

a''' (33–40) c moll

a'''' (41–57) C dur

coda (58–69) c moll

Preludium č. 19 Es dur – Allegretto

Zářivou a zábavnou skladbou je v pořadí devatenácté preludium. Z technického hlediska ji lze opět přiřadit ke klavírní etudě, a to zásluhou svižnějšího tempa, repetovaných tónů a z toho hlediska, že obě ruce mají během provedení spoustu práce s artikulací, která se místy obměňuje z *legata* na *staccato* (ukázka č. 47). Na rozdíl od předešlých preludií zde naplno září ruský kolorit, přiřaditelný například ke *Skřivánkovi pro sólový klavír*, č. 10 od Michaila Ivanoviče Glinky či k *Dumce* z op. 59 Petra Iljiče Čajkovského. Skladebná struktura si je velmi blízká s *Etudou* op. 39, č. 4 S. Rachmaninova, a to i v repetovaných tónech a artikulaci (ukázka č. 48).

Ukázka č. 47

César Kjuj



Ukázka č. 48

Sergej Rachmaninov



Preludium lze rozdělit do dvou dílčích charakteristických vrstev. První vrstva se v *mezzoforte* rozprostírá od taktu č. 1 do č. 18 Es dur, kde je ponechána řemeslná práce především na pravé ruce – repetované tóny, staccato a šestnáctinové figury. Pro tuto vrstvu je typický především menší „motivek“, který je k vidění například v taktech č. 2 a 4 v pravé ruce.

Druhá rovina probíhá v taktech č. 19–38 a je odlišena *pianem* a dominantní B dur. Soprán zde vede jakousi lyrickou myšlenku, kterou část první postrádá. Pracuje se stejným klesajícím „motivkem“ jako vrstva první (i v levé ruce), a dokonce ji s ním ukončuje v podobě sestupné sekvence na tónech *a* a *fis* (takty č. 35–37). Od taktu č. 39 se doslovně navrácí původní vrstva. Změna přichází až v taktu č. 49, kde se

objevuje na první době tón *des* a ten vytváří vzhledem k dané tónině (Es dur) dojem mixolydického modu. Působivá gradace nastává přes *crescendo* a modulační akordy Es – Ces – C – Es (takty č. 52–55).

Od taktu č. 56 dochází k vybočení na šest taktů (takty č. 56–61) prostřednictvím enharmonické modulace z Es dur do G dur, přesněji řečeno: *Es7* je enharmonickou záměnou septakordu II. stupně s dvojitou alterací v G dur. Tato krátká vybočení jsou pro Kjuje očividně lákavá, leč působí lehce hybridně.

Malá coda je připravena dominantou v taktu č. 62 a plně se rozvíjí se v taktu č. 64, kde se dvě charakteristické vrstvy začínají prolínat do sebe. Skladba končí akordickou stupnicí v hlavní tónině a objevuje se zde poprvé dynamika *piano pianissimo*.

Struktura

a (1–18) Es dur

b (19–38) B dur

a' (39–55) Es dur

m (56–61) G dur

coda (62–77) Es dur

Preludium č. 20 g moll – Allegro non troppo

Preludium dvacáté přináší zcela nové pojetí formy. Připomíná barokní vedení hlasů a s daným tempem působí zábavným charakterem. Faktura skladby činí dojem bachovského stylu komponování. Tři hlasy si mezi sebe rozdělují dlouhé hodnoty, hybné šestnáctiny a doprovodné osminky. Dlouhá linie šestnáctinových hodnot z hlediska grafického zápisu působí imitačně, ale ve skutečnosti plní pouze zabarvující funkci. Staccatové osminky znamenají pro barokem poučeného interpreta hraní *non legatovou* formou.

První osmitaktová perioda (*a*) neoplývá žádnou výraznou hudební myšlenkou, ale tento deficit vyrovnávají artikulační kontrasty staccat a dlouhých not. Předvěti druhé periody (*m*), představující mezivětu, po půl taktech stoupá a graduje po půltónech či celých tónech vzhůru do taktu č. 13. Tato sekvence působí díky rytmu nepravidelným dojmem. Od taktu č. 13 do konce závěti (takt č. 16) hudba osciluje mezi akordy D dur a B dur. Návrat myšlenky první periody přichází v taktu č. 17 (*a'*),

kdy ji otevírá akcentovaný g moll akord, na který navazují doslovně znějící šestnáctiny z první periody, nyní bez vypsání staccata. Na osminy levé ruky navazují další dvě šestnáctiny, které dodávají hudbě hybnější pulzaci. Tato osmitaktová perioda je ukončena akordem Es dur, který otevírá novou část (*b*). Ta je nejprve uvedena dvěma takty výraznými především rytmem a otevírajícími charakterově odlišnou myšlenku.

Oproti předešlým pouze harmonicky a rytmicky vyznívajícím pasážím je tato (takty č. 25–61) zpěvnější a lyričtější, a to díky melodii sopránové vystavěné z akordů. Téměř po celý tento úsek levá ruka používá rytmus uvedený v úvodu harmonické změny. Rozšíření motivu a určité napětí se utváří v taktech č. 40–43, které jsou vystaveny na subdominantním (As dur) a VI. stupni (c moll) tóniny Es dur a předznamenávají vrchol v taktu č. 44. Vrchol je podpořen dynamikou *forte* a zní na tónice. Od tohoto vrcholu po dobu sedmi taktů hudba sekvenčně klesá a ubývá na dynamice. V taktech č. 52–57 se prolíná charakteristický rytmus a zpěvná myšlenka této části a v posledních dvou taktech jsou sopránové čtvrté noty netradičně synkopovány.

Melodické vedení vrchního hlasu se ztrácí od taktu č. 58, hudba se omezuje pouze na rytmickou a harmonickou složku, ta v taktu č. 62 přechází do dominanty pro očekávanou g moll tóninu (D dur), jež přichází o dva takty později. Taktem č. 62 začíná mezivěta (*m*), která společně s tónem *fis* přechází v taktu č. 70 do třetího provedení první periody v g moll (*a'*). Drobné šestnáctiny zde přebírá levá ruka, zatímco tóny levé ruky zní v ruce pravé.

Lze tu spatřit propojení dvou charakteristických částí (díly *a* a *b*), jelikož se zde objevuje i rytmus dílu *b* (takty č. 78 a 80). Coda, nastupující v taktu č. 82, graduje skrze oktavové pasáže a vysokou dynamiku do samého konce.

Struktura:

a (1–8) g moll

m (9–16)

a' (17–24) g moll

b (25–61) Es dur

m (62–69) D dur

a'' (70–81) g moll

coda (82–93) g moll

Preludium č. 21 B dur – Allegro. Poco meno mosso.

Výrazným rysem *Preludia* č. 21 jsou kvinty lesních rohů zaznívající od prvního taktu a působící dojmem fanfár (ukázka č. 49). Tyto kvinty jsou provedeny v tečkovaném rytmu, který se monotematicky drží po celou tuto skladbu.

Stejný prvek lze nalézt u Ference Liszta, například v jeho *Velké etudě podle Paganiniho*, S. 141, č. 5. (ukázka č. 50)

Ukázka č. 49

César Kjuj



Ukázka č. 50

Ferenc Liszt



Prvních šestnáct taktů tvoří dvojperioda po osmi taktech. Je sestavena především ze střídání charakteristického motivu mezi pravou a levou rukou. Ve třetím taktu se hudba dostává na subdominantní funkci tóniny (Es dur), v sedmém skrze terciový postup na dominantní (F dur) stupeň, který otevírá druhou osmitaktovou periodu znějící opět v původní tónině.

Druhý díl *b* nastupuje es moll akordem, který ovšem zaznívá již v taktu č. 11. Tento díl zahušťuje akordickou strukturu, obě ruce tu vykonávají plnohodnotnou funkci. Oktávy v taktech č. 26 a 27 jsou spojovacím oddílem navazujícím na návrat dílu *a*'. Část *a'*, začínající opět v B dur, je periodicky rozšířena. Novým harmonickým prvkem je Ces dur akord (takty č. 34 a 36), který je frygickým sníženým II. stupněm a

je vrcholem jedenáctitaktové fráze před přípravou dílu B. Posledních pět taktů velkého dílu A tvoří rychlou chromatickou modulaci vyskytující se ve středním hlase a končící na tónu *des*, jenž je společným tónem pro obě dvě tóniny, pro přicházející *Ges dur* i dosud znějící *Ces dur*.

Díl B přichází v taktu č. 43. Dochází zde ke změně tempa do mírnější *Poco meno mosso*, změně tóniny do *Ges dur*, ale přetrvává tečkovaný rytmus z dílu A, promítající se ve středním hlase. Kontrast se projevuje i v nízké dynamice *piano*. Po osmi taktech dílku *a* hudba přechází do rytmické a akordické struktury zabírající pět taktů, které připravují návrat dílku *a'* v taktu č. 56.

Osmitaktová perioda používá rytmus z prvního dílku dílu B a v taktu č. 64 navrácí tóninu do domovské *B dur*, kterou ovšem nedoprovází návrat charakteru začátku skladby. Je zde evolučně použit motiv z dílku *b* dílu A, stejně tak zde hudba graduje, nyní přes zahuštěné akordy a oktávy v levé ruce, která navíc přenáší další akordy na třetí dobu do osnovy ruky pravé. Dílek je ukončen vysokou dynamikou a klesajícími oktávami (viz takty č. 26 a 27), které jsou teď variovány v podobě šestnáctin a střídají se v obou rukách.

Díl *A'* (takt č. 76 a dál) přináší motiv kvint lesních rohů, ty jsou zahuštěny ve stejné podobě levou rukou. Díl *A'* je oproti prvnímu dílu radikálně zkrácen. *Ces dur* akordy se objevují již po šesti taktech (viz takty č. 34 a 36 – dílek *a*) a opět zabarvují jinak poměrně fádni harmonickou strukturu. V tomto dílu se objevuje netradiční akcent dokonce i nad třetí dobou, zatímco v díle prvním byl pouze na první době.

Struktura:

A (1–41)

a (1–16) *B dur*

b (17–27) *es moll*

a' (28–42) *B dur*

B (43–75)

a (43–50) *Ges dur*

b (51–55) *Des dur*

a' (56–75) *Ges dur*

A' (76–93) *B dur*

Preludium č. 22 d moll – Lento. Allegretto.

Doposud nejpomalejší předepsané tempo přináší *Preludium* č. 22, jež spolu s mollovou tóninou navozuje charakter smuteční hudby. Stále se opakujícím prvkem jsou v této skladbě trioly a prodlevy na basových tónech. Spolu s basem, který leží na tónice, se ve skladbě chvílemi objevuje čtyřhlasá faktura (např. takty č. 2, 6 a 30).

První díl A lze rozdělit do dvou menších dílů, které jsou monotematické ($a + a'$). Část a se rozprostírá na dvanácti taktech. Tuto dvanáctitaktovou periodu lze dále rozdělit na tři čtyřtaktové části, z nichž jsou první dvě téměř totožné a charakteristickým prvkem je jejich ukončení pomocí čtyř akordů rozdělených do obou rukou. První čtyři takty začínají v d moll a jsou v taktu č. 4 ukončeny dominantou, ta připravuje druhou čtyřtaktovou část v g moll. Třetí část (takty č. 9–12) se od prvních dvou motivicky liší díky melodii jdoucí ve volném inverzním postavení. Rytmus zůstává zachován, ale metrum je posunuté díky synkopám na druhé osmině v taktu.

Druhá část a' nastupuje také v tónině d moll a prodlevy v basech jsou zdvojeny. Stejně jako v prvním díle nastupují v taktu č. 13 vrchní hlasy na lehkou dobu po osminové pauze a ke dvěma melodickým hlasům se přidávají další dva. Po vzoru předchozím lze tuto část a' rozdělit do třech dílů, které jsou tentokrát akordicky zahuštěny a dynamicky podpořeny silnějším *mezzoforte*. Mimo tyto změny se jedná se téměř doslovné provedení dílu a , který je rozšířen o tři takty modulačně připravující díl b (takty č. 25–27).

Takty č. 27 a 28 jsou jakýmsi tóninovým vstupem do dílu, který se pohybuje ve zpěvnější B dur. Tyto takty také nastiňují svým ostinátním triolovým doprovodem v tenoru následující podobu druhého dílu. Pro díl b se v taktu č. 29 mění tempové označení na *Allegretto*, jedná se tudíž o poměrně výraznou změnu. Objevují se zde jasně viditelné čtyři hlasy, fakturou značně zestručněné, z nichž je tentokrát výrazný i bas tvořící kontrapunktickou melodii. Stejně jako díl A má tento snadno rozlišitelnou čtyřtaktovou strukturu, která první dvě části zpracovává téměř stejně a poslední čtyři takty se ve vrchních hlasech mění rytmicky i metricky. Následuje dvanáct taktů mezivěty (takty č. 42–53), kde zůstává v druhé půlce taktu relikv triolového doprovodu a ostatní hlasy se zestručňují. Harmonická příprava probíhá spolu se zpomalením v taktech č. 50–53, kde se na druhé době moduluje skrze akordy z B dur do Des dur přes F dur do A dur, která je dominantou pro navracející se díl A' v d moll (takt č. 54).

Třetí díl je téměř doslovným opakováním části *a'* z prvního dílu. Změny lze sledovat ve střídání oktáv s jedním hlasem v basu a drobných harmonických odlišnostech některých akordů. Díl *a* je vynechán a naopak je navíc přidána mezivěta, zabírající 4 takty, které připravují codu, v níž se navrácí triolový doprovodný prvek z druhého dílu *b*. Kontrapunktický doprovod basu dotváří harmonické postupy z d moll do C dur, do e moll, F dur a E dur. Poslední takty stále oscilují mezi d moll a G dur a končí v *piano pianissimo*.

Struktura:

A (1–27)

a (1–12) d moll

a' (13–27) d moll

b (28–42) B dur

m (42–53)

A' (54–81)

a' (54–68) d moll

m (69–72)

coda (73–81) d moll

Preludium č. 23 F dur – Allegro non troppo

Ukázkovým příkladem pravidelné syntaxe je *Preludium* č. 23. Osmitaktové periody přednáší melodické tečkované motivy. Po většinu času postupují chromaticky a občas se rozbíhají do osmin. Třídobý takt, nízká dynamika a romantické harmonie nesou hudbu ve stylu chopinovské lyriky a mazurkové tanečnosti. V preludiu dochází k častým harmonickým změnám a nástupy hlavních dílů nikdy nezačínají na tónice, nýbrž na dominantě.

První díl *A* v sobě obsahuje čtyři periody, jež si motivicky nejsou nijak zvlášť vzdálené. První perioda *a* začíná dominantou k F dur (C7) s myšlenkou ve vrchním hlase, zatímco levá ruka doplňuje harmonii dvojhmaty. Melodický motiv předvěti je ukončen rozběhem osmin. V závěti periody se myšlenka doslovně přesouvá do

altového hlasu v levé ruce, čímž dochází k náznaku imitace, přičemž pravá ruka plní doprovodnou funkci a v taktu č. 8 společně s levou rukou osminami ukončuje první periodu. Druhá perioda *a'* se pohybuje v g moll (viditelné jasně v taktu č. 11) a oproti první má motivický materiál pouze ve vrchním sopránovém hlase, nyní v širším intervalovém postavení a mezi osminovými běhy je pouze jeden takt melodického materiálu. V taktu č. 13 se vyskytuje chopinovský akord v podobě *a cis f*.

V taktu č. 17, kde začíná třetí perioda *a''*, lze vidět pro romantismus netradičně užívaný interval v podobě dvojzvětšené primy (*dis-des*), který ovšem vyznívá z důvodu rozdvojeného vedení hlasu standardně. Perioda se pohybuje v B dur a po vzoru předchozích period vede hlas ve vrchním hlase. Začíná o půltón výše než v periodě první, a navíc se k němu v předvěti přidává druhý, po půl tónech postupující, altový hlas. Druhé čtyři takty periody mají motiv umístěný do altu v levé ruce a pravá ho nad ním harmonicky dokresluje. Běhy osmin zde ukončují předvěti i závěti. Poslední perioda dílu A (*a'''*) je v opět g moll a předvěti vede melodický hlas stejně jako je veden v druhé periodě. V taktu č. 31 je k opět užit chopinovský akord složený z tónů *c e a*. Perioda končí F dur akordem, jenž je mediantou pro vstup dílu B.

Stejně jako první díl začíná dominantou (A dur) pro nadcházející d moll tóninu, která se promítá do dvou period (takty č. 33–48). Čtyři takty první periody *a* tohoto dílu vedou melodickou linku v sopránu, alt je zde stejně jako v předešlých periodách méně pohyblivý. Kontrapunkt v levé ruce přebírá rytmický motiv z dílu A. Závěti této periody ovládají osminové noty. Následuje osm taktů druhé periody *a'*. Mezi těmito periodami se střídá faktura mezi rukama. V předvěti *a'* je v pravé ruce melodie z levé ruky části *a*, ovšem v oktávách, rytmus je naopak uchován stejný. Levá ruka vede v tečkovaném rytmu melodii pravé ruky dílu *a*. Závěti je opět tvořeno osminkami, zpomaleno *ritenutem* a ukončeno dominantou (C dur), ta trvá až do prvního taktu dílu *A'*.

První část *a* dílu *A'* je vedena v tónině f moll. Stejně jako v části *a''* dílu A lze ve třetím taktu vidět zvětšenou tercii v tónech *des-fis*. Struktura se již poněkud odlišuje, v předvěti levá ruka postupuje v rozkladových akordech, zatímco pravá pracuje s charakteristickým rytmickým schématem dílu A. Osminové výběhy jsou v taktu č. 52 vedeny zdvojeně v sextách, v taktu č. 56 dokonce v decimách. V závěti přebírá rozklady pravá ruka, levá postupuje akordicky vzhůru. Druhá perioda *a'* se pohybuje v g moll a struktura je obohacena dvojmaty, které také zprostředkovávají vrchol (takty č. 66–69) a zároveň jsou jakýmsi spojovacím oddílem k závěrečné části.

Návrat do F dur tóniny a osminy zklidňují skladbu po předešlém vrcholu a v decresendu končí na tónu c3. V taktu č. 80 se v altu naposledy objevuje hlava hlavní myšlenky.

Struktura

A (1–32)

a (1–8) F dur

a' (9–16) g moll

a'' (17–24) B dur

a''' (25–32) g moll

B (33–48)

a (33–40) d moll

a' (41–48) d moll

A' (49–81)

a (49–56) f moll

a' (57–81) g moll–F dur

Preludium č. 24 a moll – Moderato

Předposlední preludium opusu 64 je možné stejně jako *Preludia č. 14 a 19* přirovnat ke klavírní etudě. Jedná se o volnou, stále modulující evoluční formu, která monotematicky pracuje s výraznou hudební myšlenkou. Faktura skladby se skládá ze tří vrstev, jež je možno rozdělit na méně pohyblivý, většinou dvojhmatový či akordický doprovod zastoupený levou rukou, na stále se omílající motorický pohyb osmin, které si přebírají obě ruce, a melodickou myšlenku, táhnoucí se vždy přes několik taktů. (ukázka č. 51)

Skladbu lze fakturou, výraznou myšlenkou, technickou náročností motorických drobných not a dramatickou náladou přirovnat ke dvěma etudám F. Chopina, konkrétně k *Revoluční, op. 10 č. 12* (ukázka č. 52) a *Etudě a moll, op. 25, č. 11*. (ukázka č. 53)

Ukázka č. 51

César Kjuj



Ukázka č. 52

Fryderyk Chopin



Ukázka č. 53

Fryderyk Chopin



Skladba nemá pevně danou stavební strukturu. Lze ji rozdělit do několika jednotek, zřetelných z důvodu monotematismu spíše z hlediska harmonické struktury. První část, trvající osm taktů, začíná v a moll. Ve vrchním hlase je vyklenuta myšlenka, spolu s ní po dobu dvou taktů sekvenčně klesají osminy, které další dva takty přebírá levá ruka. V taktu č. 5 se objevuje d moll, ta pokračuje s vedením melodického hlasu a připravuje v taktu č. 8 subdominantou (c moll) a dominantou (D dur) nástup g moll tóniny, která otevírá novou osmitaktovou periodu.

V této části (takty č. 9–16) se osminový pohyb v taktech č. 10 a 12 obrací a stoupá vzhůru. Konec předvětí periody (takt č. 12) je na dominantě pro g moll tóninu,

jež se v taktu č. 13 opět navrácí. Vrchol této periody můžeme vidět v taktech č. 15–16, kde se ve vysoké dynamice dostávají osminy do vysokých poloh a jsou dominantou (A dur) pro d moll tóninu, ve níž se pohybuje třetí perioda.

Zde je melodie zahuštěna oktávami a akordy, které připravují nadcházející vrchol skladby. Osminy zde po jednotlivých taktech mění pohyb ze stoupajícího na klesající, což dodává dojem vln. Takt č. 18 je v dominantní tónině pro C dur objevující se v taktu č. 19. Zde je výrazným prvkem kontrapunkt v levé ruce, postupuje chromaticky vzhůru. Následující takt č. 20 je v A dur a připravuje d moll v taktu č. 21, ten spolu s dalším taktem dynamicky připravuje vrchol v taktech č. 23–24. Ve vrcholové části melodická linka sestupuje v rozloženém akordu E dur, zatímco osminy se pohybují v oktávách a sekvenčně klesají spolu s dynamikou do taktu č. 25. V něm přichází nová část.

Nová část (takty č. 25–32) začíná v hlavní tónině a moll, ale ihned se vrací d moll v taktu č. 26. Levá ruka zde utváří artikulačně kontrastní doprovod ve *staccatu*. V taktech č. 29 a 30 jsou druhá a třetí doba zvýrazněny akcentem. V taktu č. 30 začíná také harmonická příprava pro konečný návrat tóniny a moll v taktu č. 32.

Tónina a moll zde znamená pouze návrat harmonický, nikoli tematický. V taktu č. 34 se objevuje VI. stupeň k a moll tónině. Po dobu čtyř taktů (takty č. 33–36) osminy opět sestupují a stoupají. Harmonicky zajímavým taktem se jeví č. 36, kde je použita alterovaná subdominanta se zvýšenou tercií. V taktech č. 37 a 38 se struktura zestručňuje, skladbu ukončují sestupy osmin, které proplouvají do závěrečných taktů, kde Kjuj užívá ve vrchním hlase tercii namísto tradiční primy či oktávy. (ukázka č. 54) Tento prvek v závěru skladby je charakteristický i pro Sergeje Rachmaninova, lze ho spatřit například v *Etudě a moll*, op. 39, č. 6 (ukázka č. 55) či například v *Moments musicaux b moll* či *e moll*, op. 16. (ukázky č. 56 a 57)

Ukázka č. 54

César Kjuj



Ukázka č. 55

Sergej Rachmaninov



Ukázka č. 56

Sergej Rachmaninov



Ukázka č. 57

Sergej Rachmaninov



Struktura

a (1–8) a moll–d moll

a' (9–16) g moll

a'' (17–24) d moll

a''' (25–32) d moll

a'''' (33–42) a moll

Preludium č. 25 C dur – Allegro non troppo

V závěrečném preludiu opusu se z důvodu retrográdního postupu předznamenání navrací tónina C dur. Charakteristický tečkovaný rytmus se prolíná celým preludiem, to má slavnostní dramatický ráz a klasickou třídílnou formu. Kontinuitu s prvním preludiem lze kromě tóniny spatřit také v periodicitě, ovšem nikoli ve zpěvnosti, kterou první preludium postrádá. V posledním preludiu se ve vrších akordické chorální struktury rýsuje melodie v sopránové poloze.

Velký díl A obsahuje celkem tři menší dílky. První osmitaktová perioda *a* nastupuje ve *forte* a téměř celou dobu udržuje prodlevu na tónice v base. Z dvojhmatů v pravé ruce vyčnívá melodie. Pohybuje zejména v sekundových intervalech, zatímco altový hlas se drží na tónu *e* a tenor v levé ruce na tónu *g*. Předvěti je ukončeno sestupem melodie a končí dominantou k C dur (G). Závěti poté opakuje dva takty doslovně a v taktu č. 7 se v tenorovém hlase objevuje tón *gis*, který je průchodem k tónu *a* předznamenávajícímu tóninu D dur v taktu č. 8.

Druhý dílek *b* byl tedy připraven dominantou, jelikož se pohybuje v G dur tónině. V předvěti se melodická myšlenka přesouvá do tenorové polohy, zatímco bas kráčí v paralelních oktávách. Závěti posunuje stoupající melodii zpět do vrchní polohy, bas k ní postupuje protipohybem. Takt č. 16 je ukončen na dominantě s předepsaným zpomalením a akcentováním každé noty.

Poslední dílek *a'*, začínající taktem č. 17, posouvá melodii do dvoučárkované oktávy a zahušťuje strukturu akordy, jinak se od prvního dílku značně neliší. V taktu č. 23 lze vidět v polovině poslední doby septakord II. stupně. Představuje trojitou alteraci (zvýšená prima a tercie, snížená kvinta) k domovské tónině. Perioda je prodloužena o dva takty tvořící spojkou k dílu B a končící v C dur, která je v mediantním postavení k přicházející a moll.

Díl B v paralelní tónině představuje také tři dílky, jež jsou kontrastní k prvnímu dílu dynamikou a tóninou, přesto si zachovávají tečkovaný rytmus. První perioda lyricky v *pianu* zpracovává hlavně nejvyšší hlas, ostatní hlasy ho stručně doprovází. Tóny *fis* a *gis*, které se objevují v průběhu těchto osmi taktů, dodávají nádech moll harmonické a melodické tóniny. *Předvěti* i *závěti* opět ukončují důrazy na každé době (viz takt č. 16).

Vzpomínku na díl A lze vidět ve zkráceném dílku *b* (takty č. 35–38). Zde se vrací vysoká dynamika, tónina C dur, část se pohybuje především v oktávách dodávajících dramatickou náladu.

Poslední dílek *a'* cituje hlavní myšlenku v terciovém postavení oproti prvnímu dílku *a* (o tercii výše), opět se zahušťuje pomocí akordů a přechází do stejnojmenné A dur (vůči prvnímu dílku). Závěti této periody (takty č. 43–44) přináší akcentované střídání hlavních harmonických funkcí odkazujících na návrat C dur tóniny (C dur, F dur, G dur) a následnou dominantou pro a moll, která je stejně jako přechod z dílu A do dílu B ukázkou toho, že Kjuj přechází rovnou do nové tóniny a příliš nemoduluje.

Díl A' je zkrácenou verzí, jelikož zde chybí kontrastní dílek *b*, ale značně evolučně zpracovává hlavní myšlenku. Celý tento úsek graduje pomocí harmonických změn, obsažných akordických struktur a dynamického nárůstu až do taktu č. 71, kde nastupuje coda. Vrchol lze spatřit v taktu č. 63, odkud melodie klesá až do taktů č. 65–66, kde se vystřídá dominanta k C dur (G dur), Es dur, As dur, D dur a opět G dur, všechny jsou opět zdůrazňovány akcentem. Následuje opačný dvoutaktový výstup oktávových tónů v C dur tónině, který znova střídají dva modulační takty, ve kterých dochází k vybočení do As dur a Des dur (subdominanta k As). V taktu č. 70 dochází ke spojení předchozích dvou akordů – cis/as a dominantní přípravě (G7) na návrat do C dur.

Coda dynamicky vyostřuje celou skladbu a osciluje mezi C dur a F dur tóninou, pracující s melodickou formulí užitou v taktech č. 63–64 a 67–68.

Struktura:

A (1–26)

a (1–8) C dur

b (9–16) G dur

a' (17–26) C dur

B (27–46)

a (27–34) a moll

b (35–38) C dur

a' (39–46) A dur

A' (47–70)

a (47–70) C dur

coda (71–78) C dur

Závěr

V bakalářské práci jsem sledovala hlavní rysy 25 *Preludií op. 64* Césara Antonoviče Kjuje jak po stránce hudební formy, tak po stránce melodické a harmonické.

Tímto dílem jsem se zabývala z několika hledisek: 1. Z hlediska jeho návaznosti na západoevropskou hudbu 2. Z hlediska jeho návaznosti na tradici ruské hudby 3. Třetí hledisko přibližuje Kjujovy specifické kompoziční znaky a zároveň poukazuje na podobné rysy v klavírní literatuře dalších skladatelů přelomu 19. a 20. století.

Opus 64 byl publikován nakladatelstvím *P. Jurgenson* (Moskva) r. 1903. Skladatel seřadil preludia tak, že prokládal durové tóniny mollovými mediantami – C–e–G–h–D–fis–A–cis–E–gis–H–es–Fis–b–Des–f–As–c–Es–g–B–d–F–a.

Tedy neřadil preludia podle kvintového kruhu, jak tomu bylo například u preludií Chopina. Celý cyklus charakterem připomíná typ salónní hudby, ovšem zdaleka ne všechny jeho části by byly hratelné pro hudební amatéry a nadšence, pro které v 19. století často skladatelé komponovali právě tento druh hudby. Ke každému preludiu náleží věnování kulturnímu patronovi či umělci. *Preludia č. 20–22* jsou kupříkladu darována J. Paderewskému a č. 17–19 J. Sliwińskému. Některá čísla z cyklu mají znaky nokturna (*Preludia č. 9 a 16*) či etudy (č. 19, 24), jiná se nesou v tanečním duchu mazurky nebo valčíku (č. 12, 23) a jsou pod vlivem chopinovsky laděných harmonií měnících levou ruku na čistě akordický doprovod.

V Kjujově tvorbě je patrný vliv západoevropské hudby, proto umělec tak úplně nezapadl svou tvorbou k Mocné hrstce. Nabízí se spíše paralela se Chopinem, což jistě není nic překvapivého, jelikož z jeho tvorby, vznikající mezi roky 1817–49, vycházela většina romantických i pozdějších skladatelů klavírní literatury. Kjuj užívá ve svých preludiích takzvaný „chopinovský akord“, tvořený charakteristickou sextou ve vrchním hlase. Dále pracuje podobně s harmonickými spoji a v jeho skladbách nechybí melodická zpěvnost, ovšem bez kolorатурní zdobnosti, kterou u Chopina nalézáme. Některá preludia mají shodné technické prvky a harmonické spoje s vybranými skladbami Ference Liszta.

Z ruských autorů lze shledat podobnost (jak je také zřejmé z notových ukázek) s dílem člena Mocné hrstky M. P. Musorgským, a to především u preludia

prvního a posledního, konkrétně s jejich chorální strukturou. Z mnoha srovnání ve faktuře a struktuře skladeb (viz výše) je zřejmá součinnost či vzájemné tvůrčí vnuknutí skladatelů tvořících preludia v podobném časovém horizontu – s Felixem Blumenfeldem, Antonem Arenským, Alexandrem Skrjabinem a Sergejem Rachmaninovem.

Vedle uvedených paralel budí Kjujova preludia pozornost množstvím inovativních prvků a je nutno podotknout, že po harmonické stránce vykazují vyspělejší rysy než některá díla světově uznávanějšího a hranějšího S. Rachmaninova. Všechny výše uvedené notové ukázky přibližují podobnost se skladbami jiných skladatelů, „populární“ kompoziční výkřiky tehdejší doby, odlišné či totožné zacházení s tóninami ve vztahu k charakteru apod.

Mezi Kjujovy typické kompoziční rysy patří dvojité alterace, užívání paralelních tónin ve vedlejších kontrastních dílech, četné modulace, vybočení z hlavní tóniny se změnou tempa, subdominantní alterované akordy v závěrech skladeb a časté používání mediantních spojení. V mnohých preludiích se projevuje evolučnost. Netradičním elementem je zrychlený pohyb ovlivňující tektonickou stránku skladby, který je k vidění v *Preludiu* č. 6.

Po formální stránce Kjuj nejčastěji komponuje třídílnou formu, kde při návratech (reprízách) užívá jiných harmonických řešení. Některá preludia jsou po technické stránce opravdovým oříškem a přibližují se spíše etudě vyžadující interpretovu řemeslnou zručnost a navíc velké rozpětí rukou. Na jiných preludiích jsou patrné známky vlivu Kjujovy hlavní životní profese – vojenského inženýrství, jelikož působí poněkud strojeně, ovšem najdeme mezi nimi i mnoho kusů naplněných intimní lyrikou, jako například v č. 2, 23, i bouřlivou monumentální atmosférou, v č. 8 či 9. Úroveň a originalita některých skladatelských projevů Césara Kjuje jsou důkazem toho, že jeho umělecký význam netkví pouze ve sféře kritické a že jeho *Preludia op. 64* by se dala zcela jistě zařadit do oblíbené a často hrané světové klavírní literatury.

Resumé

Bakalářská práce předkládá analýzu *25 Preludií op. 64* ruského skladatele a člena Mocné hrstky Césara Antonoviče Kjuje (1835–1918). Analýze předchází dvě kapitoly, které se věnují životu a dílu Kjuje a ruské klavírní tvorbě, zaměřené na období přelomu 19. a 20 století, kdy vznikal zmiňovaný opus.

Ve stěžejní části práce jsou zkoumána jednotlivá preludia ze všech hudebně teoretických hledisek: formy, harmonie, melodie, dynamiky atd. Některá preludia jsou srovnávána s podobnými díly Fryderyka Chopina či ruských autorů tvořících v podobném duchu, jak je možné vidět v notových ukázkách. Do notové přílohy je přiložen kompletní op. 64.

Summary

Bachelor thesis presents an analysis of *25 Preludes op. 64* of Russian composer and member of The Five César Antonovich Cui (1835-1918). The analysis is preceded by two chapters in which devotes to the life and work of Cui and to the Russian piano creation of the turn of the 19th and 20th centuries when the opus originated.

In the pivotal part of my work individual preludes are examined from all musical theoretical aspects: form, harmony, melody, dynamics, etc. Some preludes are compared with similar work of Fryderyk Chopin or Russian composers composing in a similar spirit, as can be seen in musical notation. The complete op. 64. is attached at the end of the thesis.

Резюме

Дипломная работа представляет собой анализ *25 прелюдий оп. 64* русского композитора и члена Могучей кучки Цезаря Антоновича Кюи (1835-1918). Анализ предваряют две главы, посвященные жизни и сочинениям Кюи, и русскому фортепианному творчеству, а также направленные на период рубежа 19 и 20 веков, когда и был написан упомянутый опус.

В основной части работы каждая отдельная прелюдия разобрана во всех музыкально-теоретических аспектах: музыкальная форма, гармоническая структура, мелодия, динамика, и так далее. Некоторые прелюдии сравниваются с похожими произведениями Фредерика Шопена и русских композиторов подобного стиля, что можно увидеть в приведенных нотных примерах. В нотном приложении находится полный опус 64.

Prameny a literatura

Abraham, Gerald. *On Russian Music*. Spojené království: Faber & Faber, 2013.

Campbell, Stuart. *Russians on Russian Music, 1830-1880: An Anthology*. Cambridge University Press, 1994.

Černušák, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 5. (dopl.) vyd. Praha: Panton, 1974.

Gordějeva, Jevgenija Michajlovna. *Kompozitory Mogučej kučki*. Moskva: Muzyka, 1985.

Janeček, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1955.

Janeček, Karel. *Hudební tektonika: nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968.

Keldyš, Jurij V. *Istorija russkoj muzyki*. Moskva: Muzyka, 1994.

Kuba, Ludvík a S. Orlov a Ivan Lapšin. *Ruská hudba a její tvůrcové, Tři studie*. Praha: Nakladatelství J. Otto, 1927.

Lapšin, Ivan. *Ruská hudba: profily skladatelů*. Praha: Za svobodu, 1947.

Navrátil, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. Praha: Votobia, 2003.

Nazarov, Alexandr F. *Cezar' Antonovič Kjuj*. Moskva: Muzyka, 1989.

Orlova, Jelena Michajlovna. *Kapitoly z dejín ruskej hudby*. Bratislava: Opus, 1982.

Paderewski, Ignace Jan, Fanny Morris Smith a Bernardus Boekelman. *The Century library of music*. New York: The Century co., 1900-02.

Racek, Jan. *Ruská hudba, Od nejstarších dob až po Velkou říjnovou revoluci*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

Smolka, Jaroslav & kolektiv. *Dějiny hudby*. Brno, Nakladatelství Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o. p. s., 2001.

Stasov, Vladimir Vasiljevič. *O ruské hudební klasice*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

Swolkién, Henryk. *Musorgski*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1970.

Sýkora, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění, Od nejstarší doby až po současnost*. Praha: Panton, 1973.

Taylor, Philip S. *Anton Rubinstein: A Life in Music (Russian Music Studies)*. Indiana University Press, 2007.

Volek, Tomislav. *Osobnosti světové hudby*. Praha: Mladá Fronta, 1982.

Notové prameny

Noty 25 Preludií op. 64 Césara Kjuje

25 Preludes, Op. 64 (Cui, César) - IMSLP/Petrucchi Music Library: Free Public Domain Sheet Music. *IMSLP/Petrucchi Music Library: Free Public Domain Sheet Music* [online]. Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/25_Preludes,_Op.64_\(Cui,_César\)](http://imslp.org/wiki/25_Preludes,_Op.64_(Cui,_César))

Slovníkové encyklopedie

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6). 2. (dopl.) vyd. Edition New York: Grove, 2001.

Internetové zdroje

César Antonowich Cui | Compositeurs Classiques | Musicalics. *Musicalics | Compositeurs Classiques | Compositeurs Classiques* [online]. Copyright © 2018, [cit. 24.03.2018]. Dostupné z: <https://musicalics.com/fr/compositeur/César-Antonowich-Cui>

César Cui | Russian composer | Britannica.com. *Encyclopedia Britannica | Britannica.com* [online]. Copyright ©2018 Encyclop [cit. 24.03.2018]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Cesar-Cui>

Ježíková, Daniela. *Kulturně-historický význam Mocné hrstky a její odkaz*. [online]. [cit. 2. 2. 2018]. Bakalářská práce FF Masarykova univerzita Brno, 2015. Dostupné z: <https://theses.cz/>

Naxos music library. *Naxos music library*. [online]. Dostupné z: <https://www.naxosmusiclibrary.com>

Oxford Music Online. *Grove Music Online in Oxford*. [online]. [cit. 2. 2. 2018]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

Roy, Matthew J. *The Genesis of the soviet prelude set for piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz*. [online]. [cit. 25.3.2018]. Disertační práce Eastern Washington University, 2012. Dostupné z: <http://dc.ewu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1068&context=theses>

Ryder, Raymond Teele. *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. [online]. [cit. 25.3.2018]. Disertační práce University of Arizona, 2001. Dostupné z: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/280753>

Anotace

Jméno a příjmení: Natálie Egemová

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie, Filozofická fakulta

Vedoucí bakalářská práce: MgA. Marek Kepřt, Ph.D.

Rok obhajoby: 2018

Název práce: 25 preludií op. 64 Césara Antonoviče Kjuje

Název práce v angličtině: 25 Preludes op. 64 of César Antonovich Cui

Anotace práce: Bakalářská práce pojednává o dvaceti pěti preludiích z opusu 64 ruského skladatele Césara Antonoviče Kjuje.

Práce nejprve stručně seznamuje s životem a dílem Césara Antonoviče Kjuje. Dále se zabývá ruskou klavírní tvorbou přelomu 19/20. století. Následně se analyzují jednotlivá preludia C. A. Kjuje po stránce motivicko-tematické, formové a harmonické. Práce je doplněna o notový materiál.

Klíčová slova: César Antonovič Kjuj, 25 preludií op. 64, analýza hudebního díla, život a dílo Césara Antonoviče Kjuje, ruská klavírní tvorba přelomu 19/20. století.

Anotace v angličtině: Bachelor thesis deals with twenty five preludes from Opus 64 of Russian composer César Antonovich Cui.

The work first briefly introduces the life and work of César Antonovich Cui. The thesis also deals with Russian piano production at the turn of the 19th and 20th century. Subsequently, the individual preludes of César Antonovich Cui are analyzed on the thematic, thematic and harmonic aspects. The work is accompanied by a music material.

Klíčová slova v angličtině: César Antonovich Cui, 25 preludes op. 64, analysis of musical works, life and work of César Antonovich Cui, Russian piano production at the turn of the 19th and 20th century.

Přílohy vázané v práci: seznam klavírního díla dle opusů, notová příloha *25 preludií* op. 64

Rozsah stran: 83

Jazyk práce: čeština

Příloha

Seznam klavírní tvorby Césara Kjuje dle opusů:⁸⁸

Scherzo č. 1, na téma B–A–B–E–B a C–C, F, pf pro 4 ruce, 1857, op. 1

Scherzo č. 2, à la Schumann, g#, pf pro 4 ruce, 1857, op. 2

Trois morceaux, 1877, op. 8

Douze miniatures, 1882, op. 20

Suite, 1883, op. 21

Quatre morceaux, 1883, op. 22

Valse caprice, Ab, 1883/4, op. 26

Deux bluettes, 1886, op. 29

Deux polonaises, 1886, op. 30

Trois valse, 1886, op. 31

Trois impromptus, 1886, op. 35

Six miniatures, [plus seventh], 1886, op. 39

A Argenteau, 9 pièces caractéristiques, 1887, op. 40

Trois mouvements de valse, 1888, op. 41

Cinq morceaux, 1895, op. 52

Quatre morceaux, 1901, op. 60

Thème et variations, 1901, op. 61

Vingt-cinq préludes, 1903, op. 64

Dix pièces pour cinq touches, pf pro 4 ruce, 1906, op. 74

Trois morceaux, pro 4 ruce na 2 klavíry, 1907, op. 69

Deux mazurkas, 1907, op. 70

Trois Mazurkas, 1909, op. 79

Cinq morceaux, 1911, op. 83

Trois esquisses mélodiques, 1913, op. 92

Trois mouvements de danse, 1914, op. 94

Cinq morceaux, 1914, op. 95

Dix-huit variations, 1916, nepublikováno, op. 100

Thème et variations-préludes, 1916, nepublikováno, op. 104

Petite-sonatine, 1916, nepublikováno, op. 106

⁸⁸ Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6), s. 775

25 Préludes

pour Piano

- | | | |
|----------------|-----------------|---------------|
| № 1. C-dur. | № 9. E-dur. | № 17. As-dur. |
| " 2. E-moll. | " 10. Gis-moll. | " 18. C-moll. |
| " 3. G-dur. | " 11. H-dur. | " 19. Es-dur. |
| " 4. H-moll. ✓ | " 12. Es-moll. | " 20. G-moll. |
| " 5. D-dur. | " 13. Fis-dur. | " 21. B-dur. |
| " 6. Fis-moll. | " 14. B-moll. | " 22. D-moll. |
| " 7. A-dur. | " 15. Des-dur. | " 23. F-dur. |
| " 8. Cis-moll. | " 16. F-moll. | " 24. A-moll. |
| № 25. C-dur. | | |

Composées par



Op. 64.

C. CUI.



Pr. Rb. 3. 50.

1900. Exposition univers.
de Paris.



"Grand prix"
et Médaille d'or.

Propriété de l'éditeur

P. JURGENSON,

Commissionnaire de la Chapelle de la Cour, de la Société Impériale musicale russe et du
Conservatoire de Moscou.

MOSCOU,



LEIPZIG,

Neglinny pr., 14. † Thalstrasse 19.

St.-Pétersbourg chez J. Jurgenson.

Imprimerie de musique de P. Jurgenson à Moscou.

25 PRÉLUDES.

№ 1.

A M-me M. Kerzine.

C. CUI, Op. 64.

Allegro maestoso. ♩ = 126.

PIANO.

f

mf

f

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of chords and single notes, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing in the second measure.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of chords and single notes, with dynamic markings of *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo) appearing in the second and fourth measures respectively.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of chords and single notes, with dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *f* (forte) appearing in the second and third measures respectively.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of chords and single notes, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) appearing in the third measure.

№ 2.

Moderato assai. ♩ = 100.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece. The third system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. The fourth system continues with the *mf* dynamic. The fifth system continues. The sixth system concludes the piece with a piano (*p*) dynamic. The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

de - cre - scen - do

№ 3.

Allegro. $\text{♩} = 63$.

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked Allegro with a tempo of 63 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system starts with a forte (f) dynamic in the bass and mezzo-forte (mf) in the treble. The second system continues with mf dynamics. The third system features a complex, rapid treble melody. The fourth system begins with a piano (p) dynamic in the bass. The fifth system concludes the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Piano introduction in G major, measures 1-5. The right hand features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 3.

Vocal entry and piano accompaniment, measures 6-10. The vocal line begins with the lyrics "ri - te - nu - to" in measure 6, followed by a melodic phrase in measure 7. The piano accompaniment supports the vocal line with chords and moving lines. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in measure 7, and the tempo is marked "a tempo".

Piano accompaniment, measures 11-15. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a bass line. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in measure 11.

Piano accompaniment, measures 16-20. The right hand features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in measure 16.

Piano accompaniment, measures 21-25. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a bass line. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in measure 21.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, as well as rests and ties. Dynamic markings are present throughout the piece, including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The first system begins with a *p* marking in the right hand. The second system features a *p* marking in the right hand. The third system has a *p* marking in the right hand. The fourth system includes a *mf* marking in the right hand. The fifth system starts with a *f* marking in the left hand, followed by a *mf* marking in the right hand. The notation is complex, with many beamed notes and ties, suggesting a fast and intricate piece of music.

№ 4.

Allegro. $\text{♩} = 108.$

f

mf

f

mf



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'tr' (trill) marking. Bass staff has a 'pp' (pianissimo) dynamic marking.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a 'tr' (trill) marking. Bass staff has a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a 'p' (piano) dynamic marking and a triplet of eighth notes marked with a '3'. Bass staff has a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking.

Tempo I.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a 'f' (forte) dynamic marking. Bass staff has a 'f' (forte) dynamic marking.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a 'f' (forte) dynamic marking. Bass staff has a 'f' (forte) dynamic marking.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical elements such as chords, single notes, and eighth-note patterns. Dynamics and articulation are indicated throughout the piece.

System 1: The first system begins with a treble clef staff containing a half note chord (D4, F#4) and a quarter note chord (G4, B4). The bass clef staff contains a half note chord (D3, F#3) and a quarter note chord (G3, B3). The music continues with eighth-note patterns in both hands. Dynamics include *mf* and *m.d.* (moderato).

System 2: The second system continues the eighth-note patterns in the treble staff and features a more active bass line with eighth notes and chords. Dynamics include *mf*.

System 3: The third system features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte).

System 4: The fourth system continues the eighth-note accompaniment in the bass and features a treble staff with eighth-note chords. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

System 5: The fifth system features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. The system concludes with a final chord in both hands.

№ 5.

Allegretto. ♩ = 76

The musical score is written for piano in 3/8 time, D major. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system ends with a piano (*p*) dynamic. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and chords, with phrasing slurs and articulation marks.

poco rit. *a tempo*

f *mf*

mf *cre*

scen *do* *f*

The musical score is written for piano on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system includes the tempo markings *poco rit.* and *a tempo*, and dynamics *f* and *mf*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *mf* dynamic. The fourth system includes the word *cre* (likely part of 'credo'). The fifth system includes the words *scen* and *do*, and a final *f* dynamic. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

p

f

mf

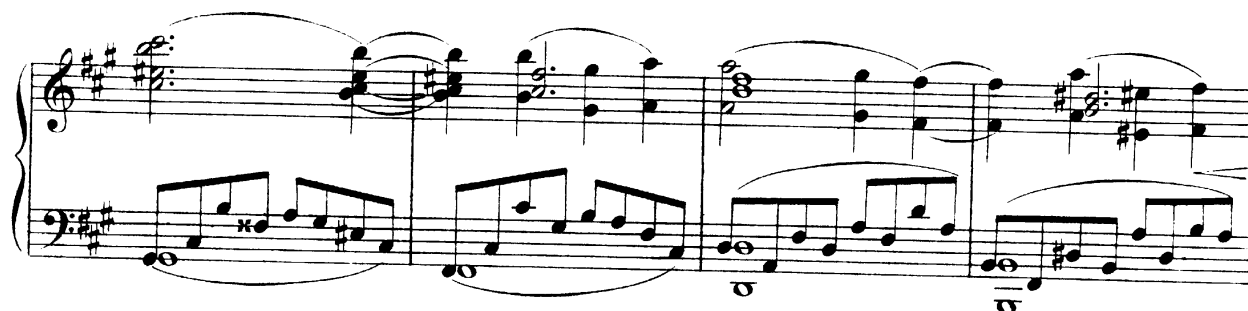
p

pp

№ 6.

Andante. ♩ = 80

The musical score is written for piano in A major (three sharps) and 4/4 time. It is marked 'Andante' with a tempo of 80 beats per minute. The score consists of five systems of two staves each. The first system is marked with *mf* and *p*. The second system has a *p* marking. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *p* marking. The fifth system has a *mf* marking. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.



Allegro. ♩ = 84





This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The treble staff features a series of chords and single notes, while the bass staff has a more active line with eighth and sixteenth notes.
- System 2:** The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff provides harmonic support with chords.
- System 3:** The treble staff shows a more complex melodic structure with some triplets, and the bass staff has a steady accompaniment.
- System 4:** The treble staff has a series of chords, and the bass staff features a more active line with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present.
- System 5:** The treble staff has a series of chords, and the bass staff features a more active line with eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

№ 7.

Allegro non troppo. $\text{♩} = 120.$





mf

p

cresc.

f poco rit.

ff a tempo

№ 8.

Allegro. ♩ = 138.

The musical score is for a piano piece, numbered 8, in 3/4 time, key of D major. It begins with a forte (f) dynamic and a tempo of 138 beats per minute. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands. Dynamics include f, mf, and ff. The tempo changes to 'a tempo' and 'poco allargando' in the fourth system. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a key signature of three sharps. The bass staff has a key signature of three sharps. The first measure of the treble staff has a dynamic marking of *mf*. The first measure of the bass staff has a dynamic marking of *mf*.

The second system continues the musical notation. The treble staff has a key signature of three sharps. The bass staff has a key signature of three sharps. The first measure of the treble staff has a dynamic marking of *mf*. The first measure of the bass staff has a dynamic marking of *mf*.

The third system continues the musical notation. The treble staff has a key signature of three sharps. The bass staff has a key signature of three sharps. The first measure of the treble staff has a dynamic marking of *ff*. The first measure of the bass staff has a dynamic marking of *ff*.

The fourth system continues the musical notation. The treble staff has a key signature of three sharps. The bass staff has a key signature of three sharps. The first measure of the treble staff has a dynamic marking of *p*. The first measure of the bass staff has a dynamic marking of *p*.

The fifth system continues the musical notation. The treble staff has a key signature of three sharps. The bass staff has a key signature of three sharps. The first measure of the treble staff has a dynamic marking of *p*. The first measure of the bass staff has a dynamic marking of *p*.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many notes and rests. The second system features a prominent bass line with a forte (f) dynamic marking. The third system continues the complex texture with a forte (f) dynamic marking. The fourth system shows a more melodic line in the treble with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The fifth system concludes the page with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The page number 29420 is printed at the bottom center.

29420



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes chords and melodic lines. A dynamic marking *p* (piano) is present.



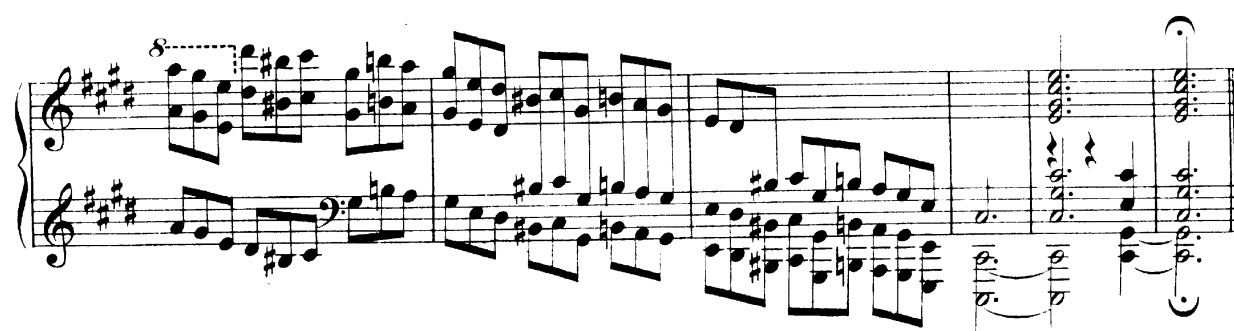
Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes chords and melodic lines. A dynamic marking *p* (piano) is present.



Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes chords and melodic lines. A dynamic marking *f poco allargando* (forte poco allargando) is present.



Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes chords and melodic lines. A dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present. The tempo marking *a tempo* is also visible.



Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes chords and melodic lines. A dynamic marking *ff* (fortissimo) is present.

№ 9.

Andantino $\text{♩} = 104$

p

mf

pp

mf

pp

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with a forte (*mf*) dynamic marking. The right hand features a complex, arpeggiated figure, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The right hand continues with a rapid, flowing melody, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.
- System 3:** The right hand's melody becomes more intricate, with the left hand providing harmonic support.
- System 4:** The right hand's melody is highly active, and the left hand's accompaniment becomes more complex, featuring some triplets.
- System 5:** The right hand's melody is marked *pp* (pianissimo), and the left hand's accompaniment is marked *p* (piano). The tempo is marked *allegro*.
- System 6:** The right hand's melody is marked *poco riten.* (poco ritenuto), and the left hand's accompaniment is marked *p* (piano). The tempo is marked *allegro*.

№ 10.

Allegro non troppo $\text{♩} = 88$

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 6/8 time. It consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a metronome marking of 88. The dynamics are indicated by *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system has a treble and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a *mf* marking. The second system also features a *mf* marking. The third system includes a *f* marking. The fourth system has a *mf* marking. The fifth system includes a *f* marking. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a fast and technically demanding piece.

The musical score consists of five systems of staves. The first four systems are piano accompaniment, and the fifth system includes a vocal line. The piano part features complex arpeggiated chords and sixteenth-note patterns, often with slurs and ties. The vocal line is in a high register, with lyrics 'cre - scen - do' written below it. Dynamics such as *mf* and *f* are marked. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#), and the time signature is 2/2.

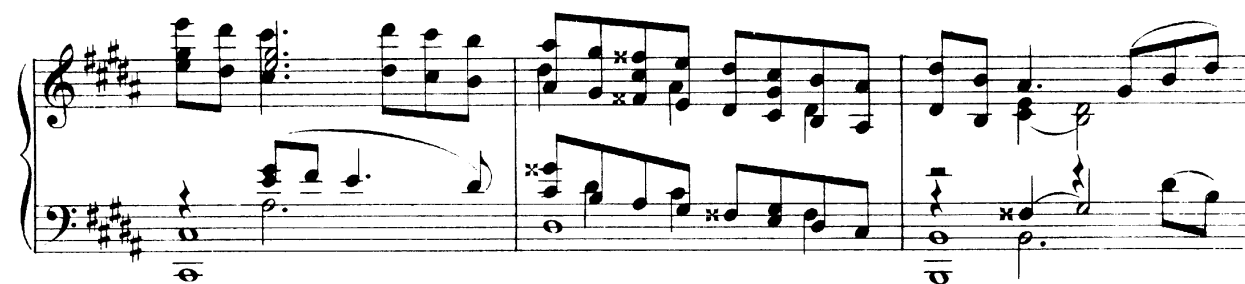
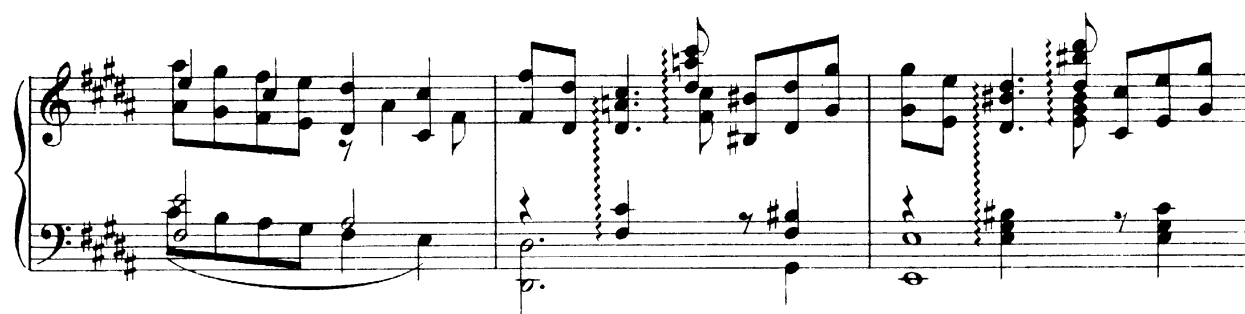
cre - scen - do

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a 7-measure rest in the bass staff. The third system features a 7-measure rest in the bass staff and a forte (f) dynamic in the bass staff. The fourth system includes a forte (f) dynamic in the bass staff. The fifth system concludes with a fortissimo (ff) dynamic in the bass staff. The page is numbered 33 in the top right corner.

№ 11.

Allegretto. $\text{♩} = 120$. Leggiero e giocoso.

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature is four sharps (F#, C#, G#, D#). The time signature is 3/4. The tempo is Allegretto, 120 beats per minute, and the character is Leggiero e giocoso. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system also has a piano (p) dynamic. The third system has a piano (p) dynamic. The fourth system has a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords.



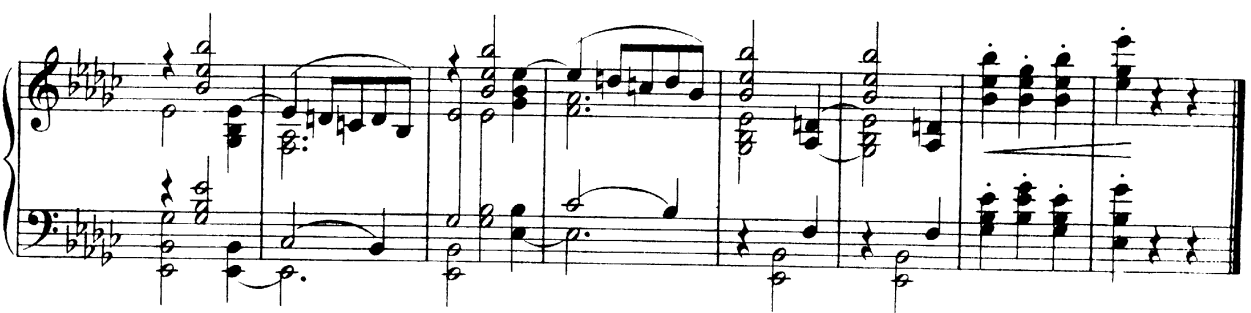
The musical score consists of five systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system features a piano (*p*) dynamic and tempo markings: *poco rit.* and *a tempo*. The fourth system includes markings for *poco*, *a*, *poco*, and *riten.*. The fifth system begins with *a tempo* and ends with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

№ 12.

Allegretto. ♩ = 138.

The musical score is for a piano piece, numbered 12, in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system features a crescendo leading to a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system concludes with a piano (p) dynamic.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, often grouped with slurs. There are also rests and dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) appears in the second system, and *p* (piano) appears in the fourth system. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



№ 13.

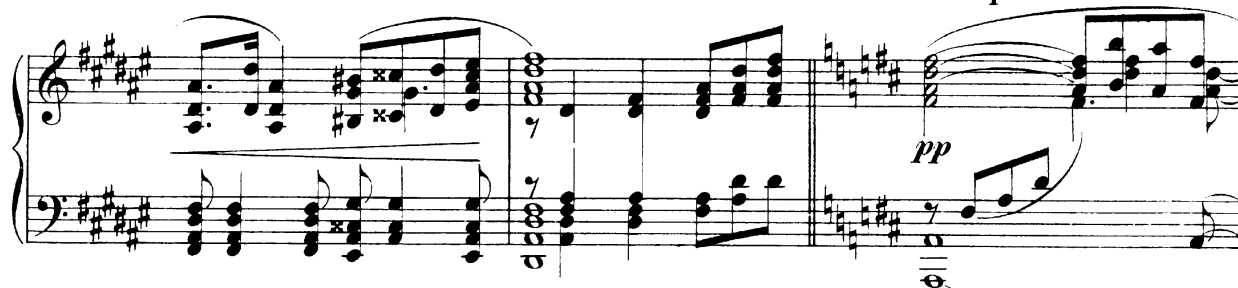
Andante. $\text{♩} = 58.$

p

pp



Poco più mosso.



Tempo I.



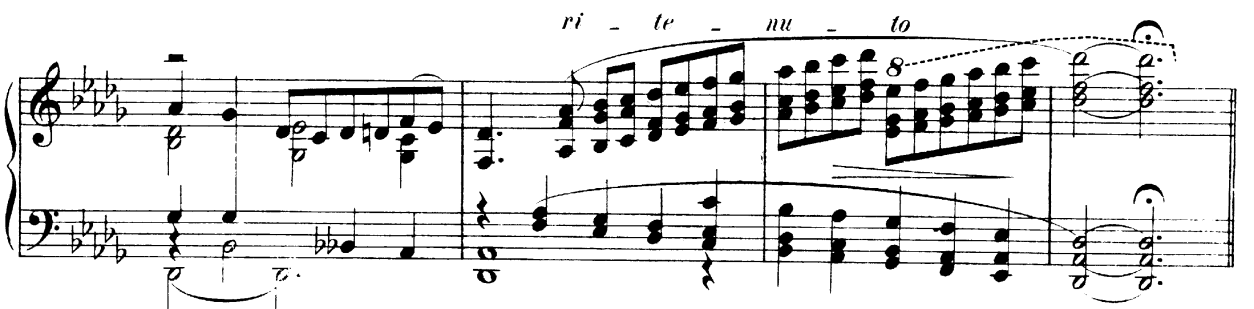
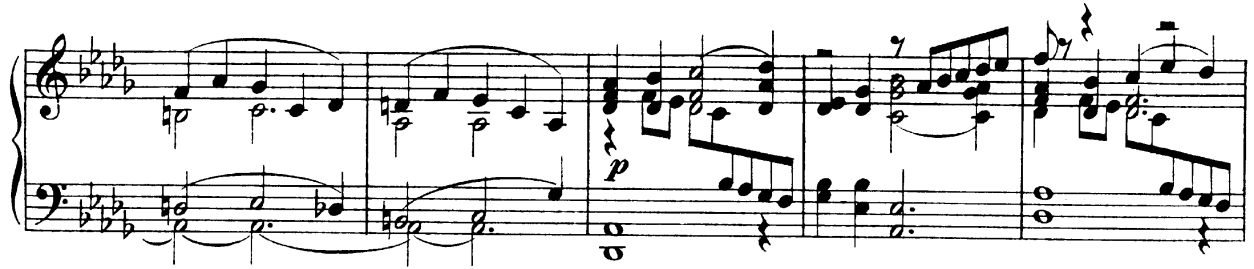
This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key given the key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly detailed, featuring a variety of note values, slurs, and trills. The first system shows a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The second and third systems introduce trills, marked with 'tr' and 'trm' (trill mordent), and use slurs to connect phrases. The fourth system features a prominent 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a series of chords. The fifth system continues the melodic development with a final flourish. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simpler accompaniment. The second system includes the markings *poco rit.* and *a tempo*, indicating a change in tempo. The third system features a prominent triplet in the treble staff. The fourth system continues the melodic development in the treble staff. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The key signature is F# C# G# D# throughout.

№ 14.

Moderato. ♩ = 184

The musical score for No. 14 is a piano accompaniment in 2/4 time, E-flat major, with a tempo of Moderato (184 beats per minute). The score is written for piano and consists of five systems. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system returns to a forte (f) dynamic. The fourth system is marked piano (p). The fifth system is marked mezzo-forte (mf). The score includes various chords, including triads and dyads, and features slurs and accents throughout.

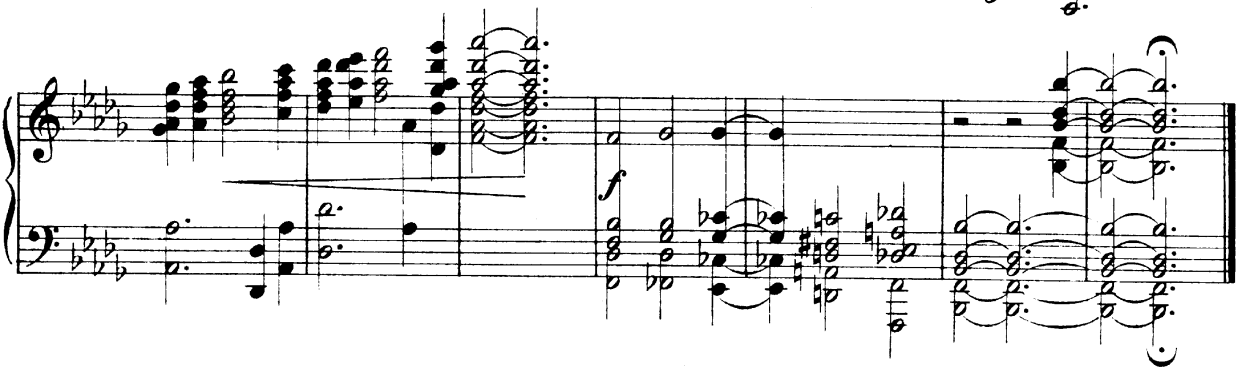
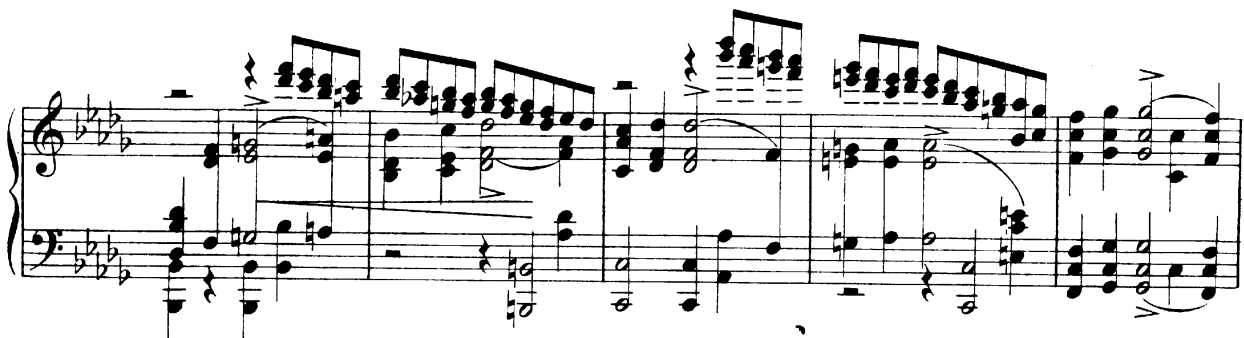
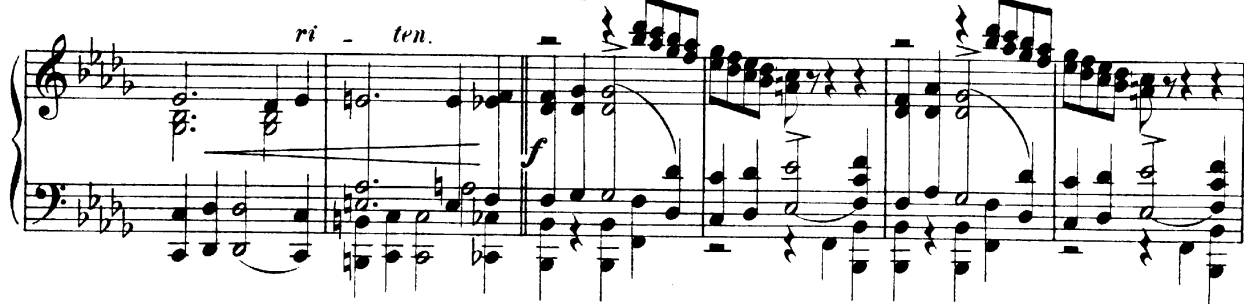


ri - te - nu - to

Poco meno mosso.



Tempo I.



№ 15.

Andantino. ♩ = 80
sempre tranquillo

pp *p* *mf* *molto riten.* *a tempo* *pp* *p*

ri - te - nu - to *a tempo*

mf *f* *p* *pp*

№ 16.

Andantino. ♩ = 69

p

p

poco rit.

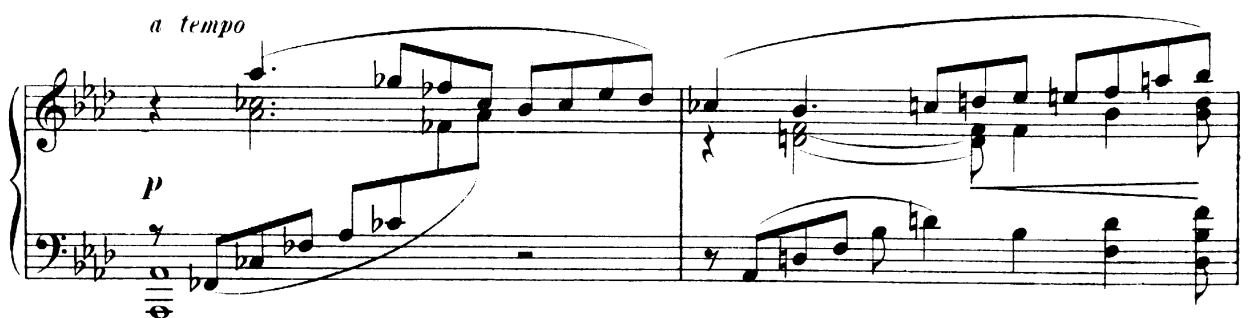
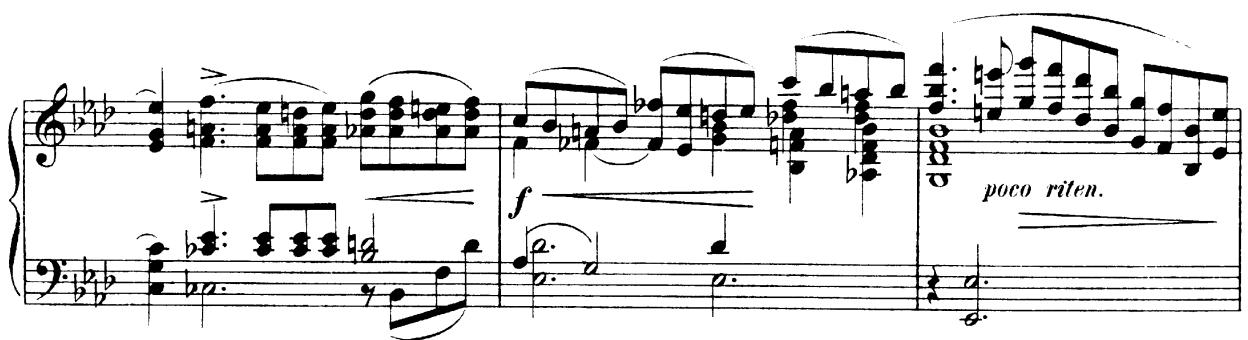
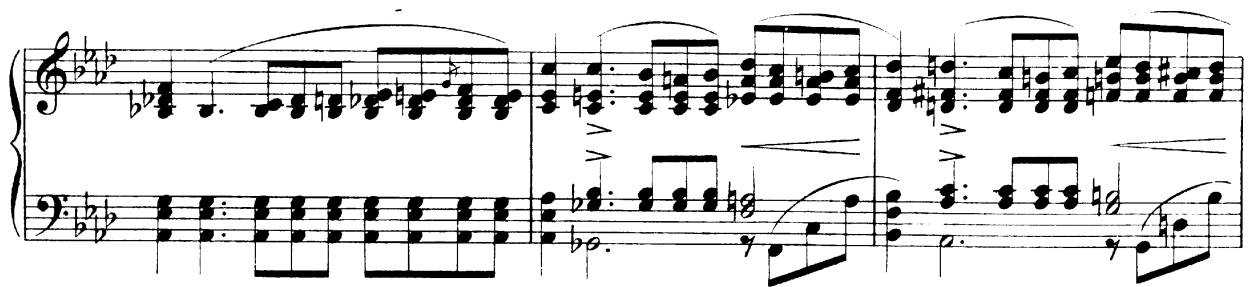
pp

Pochissimo più mosso.



№ 17.

Larghetto. ♩ = 80.



p

poco acceler.

riten. molto

a tempo

f

pp

poco rit.

mf

a tempo

29429

The musical score consists of five systems of piano notation. The first two systems feature dense, complex chords and arpeggiated textures in both the treble and bass staves. The third system includes a *riten.* (ritardando) marking followed by a *a tempo* section, with a *p* (piano) dynamic marking. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system concludes with a *ritard.* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking, leading to a final chordal texture.

№ 18.

Allegretto. (♩=80)

p

mf

pp

p

pp

poco rit.

f

p

a tempo

p

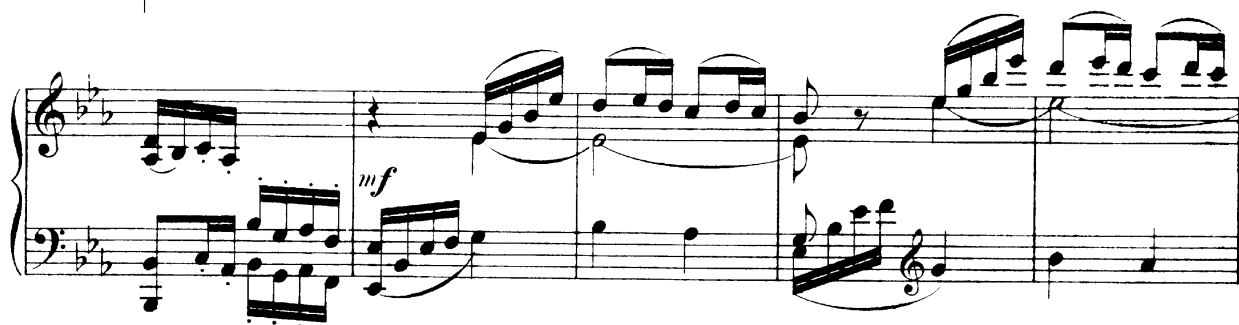
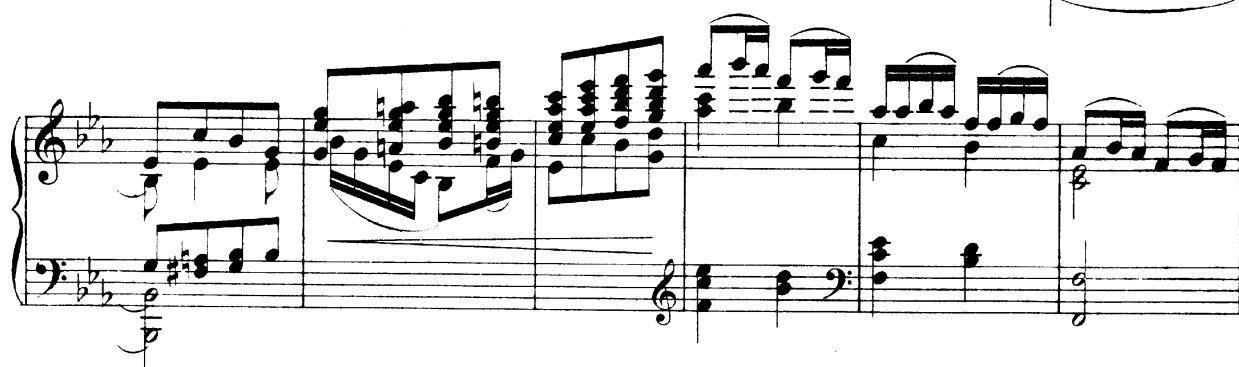
pp *mf* *p*

mf *pp*

№ 19.

Allegretto. ♩ = 108.

The musical score for No. 19, Allegretto, 108 beats per minute, is presented in five systems. Each system consists of a piano (piano) staff and a violin (violin) staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The violin part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (mf, p).



- co ri - te - nu - to *a tempo*

The musical score consists of five systems of piano accompaniment and one system of vocal melody. The piano part is written in treble and bass staves. The vocal part is written in a single staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The tempo is marked *a tempo*. The dynamics are marked *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ties.

f

mf

p

pp

ppp

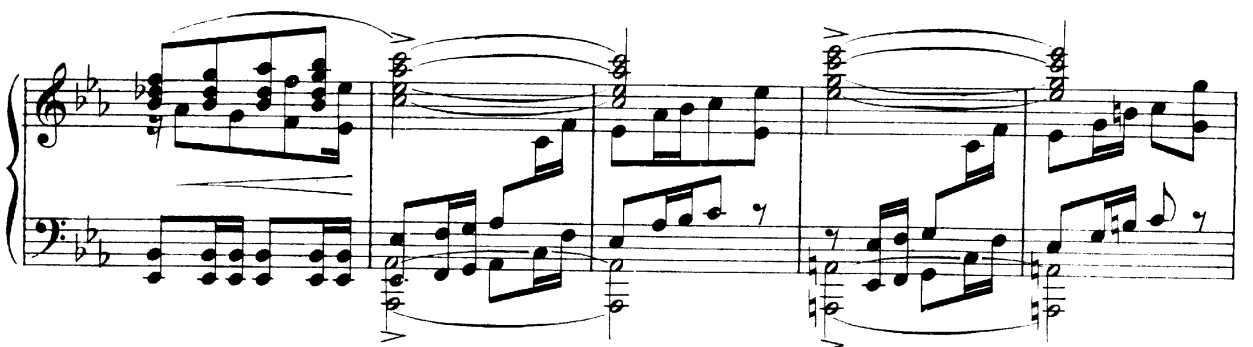
№ 20.

Allegro non troppo. ♩ = 96.

mf

f

sf mf



de - cre - scen - do

f *mf*

de cre - scen - do

p

pp

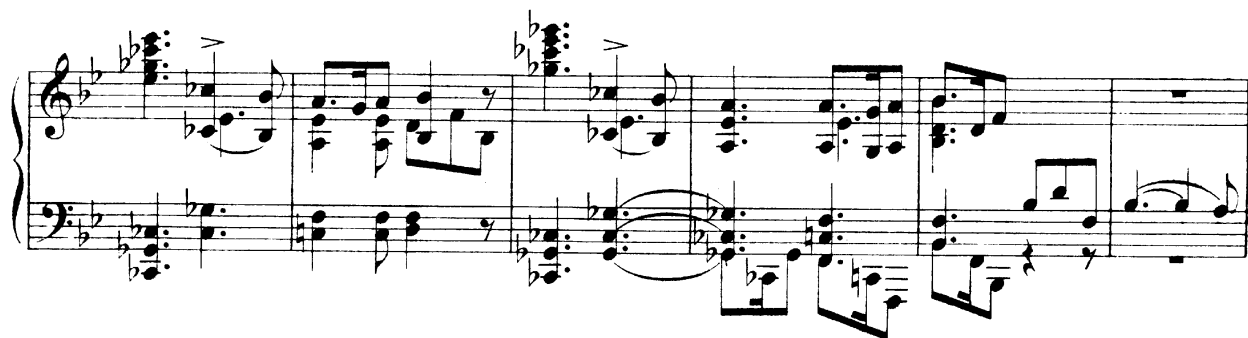
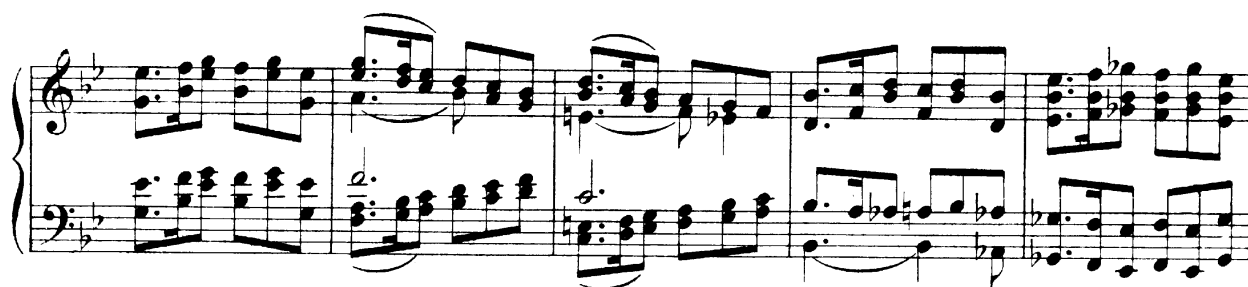
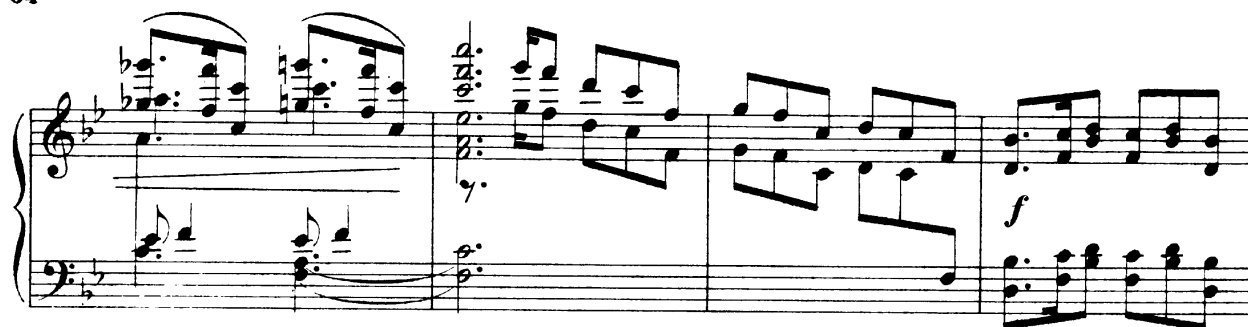
f

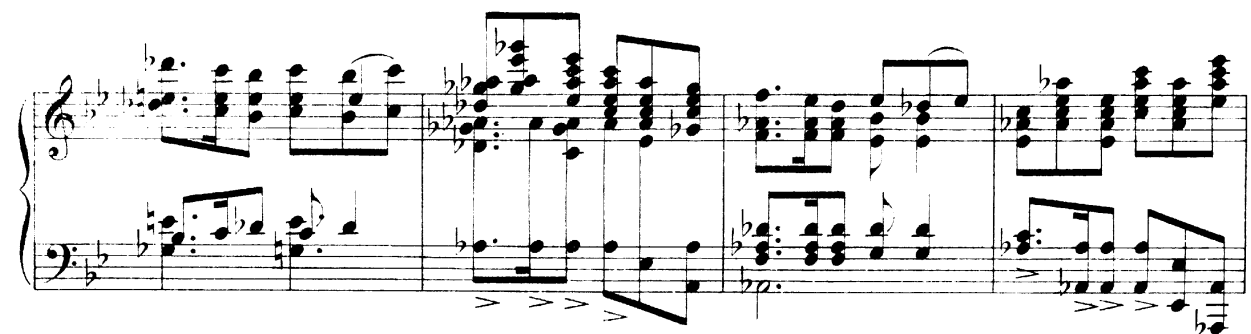
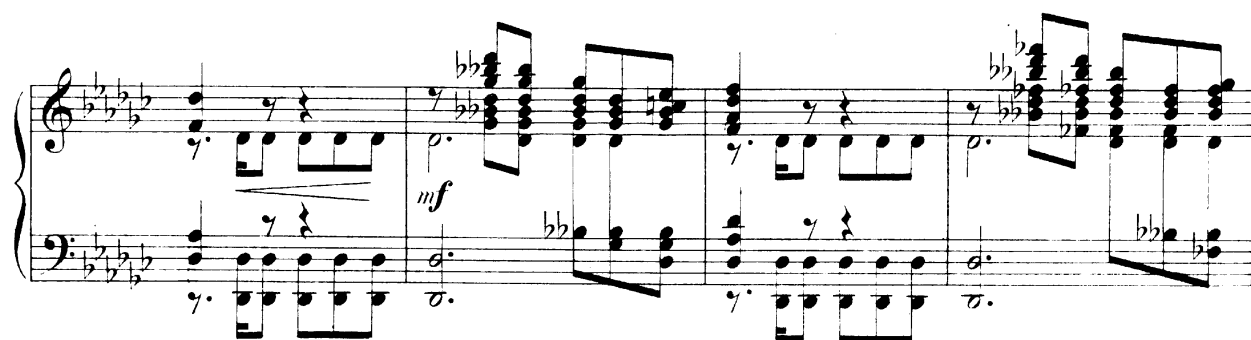
This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

№ 21.

Allegro. ♩ = 92.

The musical score is for a piece titled "№ 21" by J. Paderewski, marked "Allegro" with a tempo of 92 beats per minute. It is written in 6/8 time and B-flat major. The score is presented in five systems, each with a piano (left) and right-hand part. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system also features a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



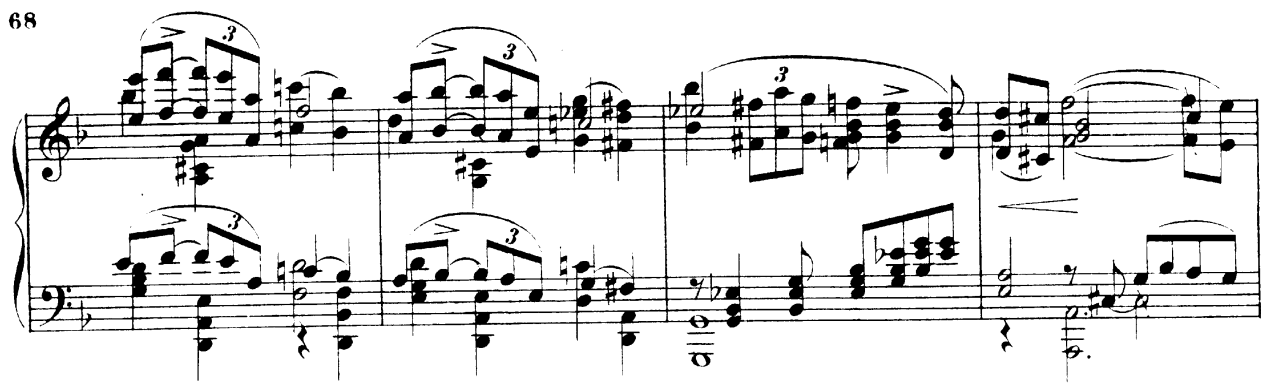


This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and single notes. Dynamic markings are present throughout, including *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The first system begins with a *f* marking. The second system also features a *f* marking. The third system includes a *ff* marking. The fourth system includes a *ff* marking. The fifth system includes a *ff* marking. The notation is complex, with many notes and chords, suggesting a technically demanding piece.

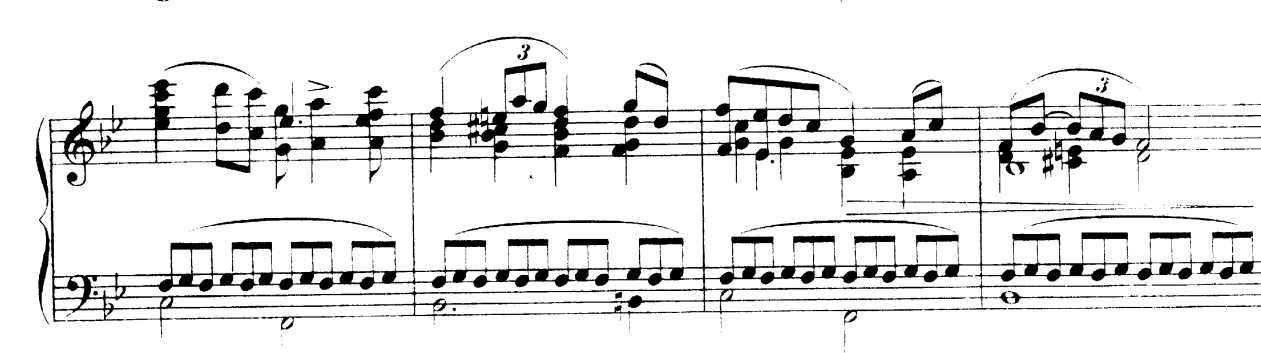
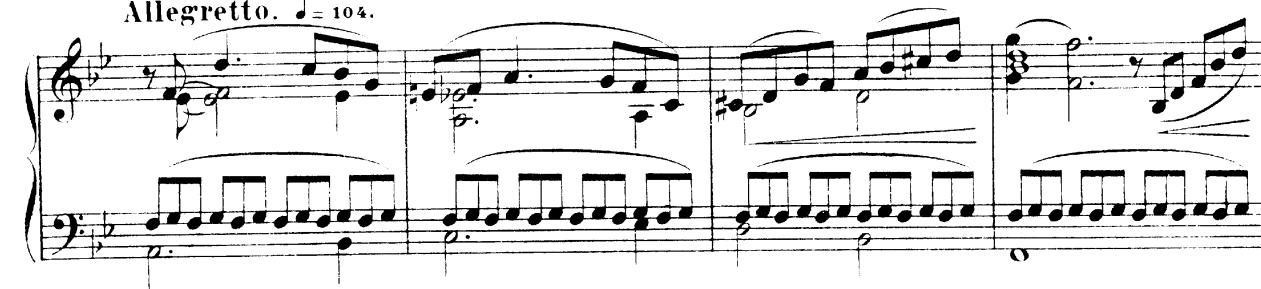
№ 22.

Lento. $\text{♩} = 56.$

The musical score for No. 22, Lento, by J. Paderewski, is presented in a grand staff format. The tempo is marked Lento with a tempo of 56 beats per minute. The piece begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a complex, flowing melodic line with frequent triplets and chromaticism. The left hand provides a steady accompaniment with some triplet patterns. The score is written for piano on a grand staff with two staves per system. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.



Allegretto. $\text{♩} = 104.$



First system of a musical score. The treble clef staff contains a melody with a half note and a quarter note, marked with a piano (*p.*) dynamic. The bass clef staff features a continuous eighth-note accompaniment, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Second system of the musical score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of the musical score. The treble clef staff includes the lyrics "ri - - - te - - - nu - - - to" under a half note. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Fourth system of the musical score, marked "Tempo I." at the beginning. It features a piano (*p*) dynamic and includes triplets in both the treble and bass clef staves.

Fifth system of the musical score, continuing the tempo and dynamics from the previous system, with triplets and a final melodic flourish.

This page of musical notation is for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system features a complex melodic line in the right hand with many triplets and a more active bass line. The second system continues this complexity with more triplets and slurs. The third system introduces a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and shows a slight simplification in the right hand's texture. The fourth system begins with a dynamic marking of *p* (piano) and features a more rhythmic, eighth-note pattern in the right hand. The fifth system starts with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and ends with a *ppp* (pianississimo) marking, showing a final melodic flourish in the right hand and a sustained eighth-note pattern in the left hand.

№ 23.

Allegro non troppo. ♩ = 184.

The musical score for No. 23, Allegro non troppo, by A. M. O. Gabrilowitch, is presented in five systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to 184 beats per minute. The score begins with a piano (p) dynamic. The first system consists of two staves. The second system also consists of two staves and includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The third system consists of two staves and continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system consists of two staves and includes a piano (p) dynamic marking. The fifth system consists of two staves and continues with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a complex melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system includes the tempo markings *poco rit.* and *a tempo*, along with a dynamic marking of *p*. The third system continues the melodic development. The fourth system features a dynamic marking of *mf*. The fifth system shows a more active bass line. The sixth system concludes the piece with a final chord and a double bar line.

A. M. O. Gabrilowitch.

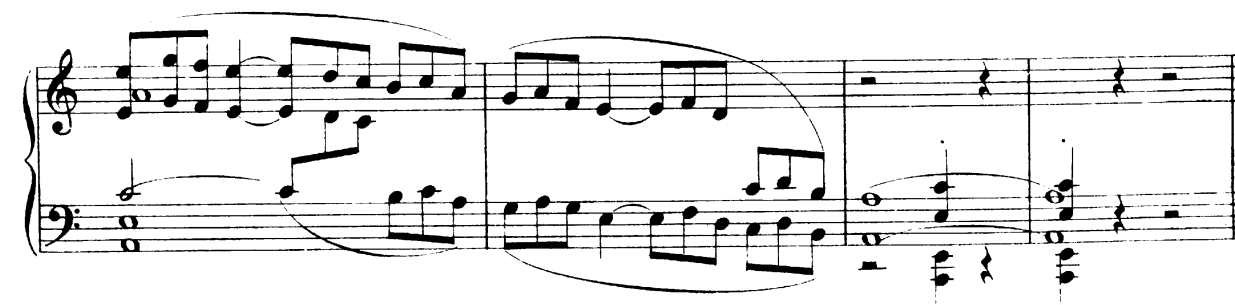
№ 24.

Moderato. ♩ = 120.

p

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked Moderato (♩ = 120). It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the second system, and then to one flat (Bb) in the third system. The fourth system continues with the one flat key signature. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Dynamic markings are present throughout the piece, including *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat). The first system begins with a treble staff containing a half note chord and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The third system shows a treble staff with a series of chords and a bass staff with a moving line. The fourth system has a treble staff with a complex melodic passage and a bass staff with a supporting line. The fifth system concludes with a treble staff featuring a melodic phrase and a bass staff with a final accompaniment. The page is numbered 74 in the top left corner.



№ 25.

Allegro non troppo. $\text{♩} = 104$.

f

mf pesante

poco rit.

fa tempo



The musical score consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The piece includes several dynamic markings: *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The vocal line features lyrics: *cre*, *scen*, *do*, *cre*, *scen*, and *do*. The piano accompaniment is characterized by dense chordal textures and arpeggiated figures. The piece concludes with a final chord in the piano part.