

UNIVERZITA KARLOVA

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Alexandr Nikolajevič Skrjabin a jeho klavírní dílo Alexandr Nikolayevic Scriabin and his piano works

Denisa Ulmanová

Vedoucí bakalářské práce: Gregor Vít, PhDr. MgA, Ph.D.

Studijní program: Specializace se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: Anglický jazyk – Hudební výchova

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Alexandr Nikolajevič Skrjabin a jeho klavírní dílo vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury. Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze bakalářské práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne 10.4. 2017

.....

Tímto bych moc ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Vítu Gregorovi Ph.D. za velmi cenné rady, podporu a trpělivost při jejím vzniku. Ráda bych rovněž poděkovala za inspiraci svým spolužákům z Pražské konzervatoře – jmenovitě Magdaléně Ochmanové a Michalu Grešlovi – a to především za to, že bych se bez jejich snahy a propagační iniciativy spojené s osobností A. N. Skrjabina pravděpodobně takto blízce nikdy neseznámila.

Obsah:

Alexandr Nikolajevič Skrjabin a jeho klavírní dílo.....	1
Pár slov úvodem	5
Skrjabin filozof.....	7
Hudební řeč a inspirace	8
Skrjabin jako interpret.....	10
Klavírní dílo	10
Od lyrických kusů k filozofii: Skrjabin romantik	10
Léta cestovatelská a rodičovská	14
Umělcův přerod.....	27
Léta revoluční a kazatelská	31
Návrat k domovině	36
Závěrem.....	42
Použitá literatura:	44
Příloha: Kompletní seznam klavírních děl	45
Evidenční list.....	48

Pár slov úvodem

Génius, fanatik, věštec, mystik, schizofrenik, megaloman, revolucionář – taková jsou četná epiteta asociovaná s touto významnou osobností ruského hudebního světa. Lze si povšimnout, že se jedná o přívlastky velice různorodé a často svou podstatou paradoxní – slouží tedy jako paralela komplexnosti skladatelovy povahy jako takové, která se, nejen v době jeho života, ale i v posledním století, které od jeho smrti již uplynulo, konstantně setkává s jeho vášnivými obdivovateli, ale stejně tak i s hlubokým nepochopením. Jeho osobnost je natolik silná, že se proto spíše nesetkáváme s pocity lhostejnými vůči skladatelovi, nýbrž často tíhnou právě k jednomu či druhému pólu škály.

Můžeme se domnívat, že Skrjabinova data narození i úmrtí jsou pouze shody náhod, nicméně fakt, že se narodil na Vánoce a zemřel o Velikonocích (stejně jako křesťanský Syn boží), považují mnozí za důkaz jeho mesiášství.

Je zvláštní, ale zároveň i téměř pochopitelné, proč o takovém velikánovi vyšlo na světě pramálo publikací (s výjimkou těch ruských). Pochopitelné proto, že najít cestu k takto komplikované osobnosti bývá po pouhém povrchním seznámení velmi obtížné a často plyne z vlastní hráčské zkušenosti, která nám dává možnost nahlédnout do Skrjabinovy duše z menšího odstupu a nechává nás podrobit se meditačním stavům při hraní.

Za jeden z nejfenomenálnějších aspektů Skrjabinovi tvorby je považován jeho radikální vývoj na relativně krátké časové ploše (přibližně v rozsahu pouhých dvaceti let, kdy skladatel produktivně tvořil). Tento jev je ojedinělý a často ani u skladatelů, kteří se dožili dvojnásobné délky Skrjabinova života, nezaznamenáme v jejich díle (ruku v ruce s životní filozofií) takto kontrastní proměnu. Kdo by si mohl pomyslet, že se z mladíka, který píše drobné skladbičky věrohodně odrážející Chopinův romanticky laděný hudební jazyk, mohl jednoho dne vyklubat tajemný mystik, který tvoří hudbu tak novátorskou, že nic podobného před tím ještě světlo světa nespátřilo? A že jeho ego vzroste do takových výšin, kde je schopen se srovnávat (a současně nazývat) bohem?

Ač mám tuto osobnost ve veliké oblibě především pro svoji originalitu, ve své práci bych se chtěla vynasnažit o co nejvyšší objektivitu (která bude ovšem stále subjektivní). Je třeba se tedy vyhnout neustálé chvále a naopak vytknout časté kritiky, které jsou Skrjabinovi připisovány. Jsou tací, pro které jeho osobnost představuje „hořkého nepřítele

hudby...protože jeho hudba tíhne k nezdravé erotičnosti. Také k mysticismu, pasivitě a útěku od každodenní reality.” (Taruskin, 1997) Stravinskij mu například vytýkal jeho kosmopolitnost.

Co se týče skutečného obsahu této práce – dílu psaného pro klavír rukou Alexandra Nikolajeviče Skrjabina – mým cílovým záměrem není detailní popis každého lyrického kusu ani sonáty, stejně tak, jako se nesnažím přísně rozložit autorův život i dílo do několika období podle učebnicového vzoru. Ráda bych čtenáři spíše stručně představila hlavní znaky autorova kompozičního stylu a v první řadě radikální rozdíly (nebo naopak shody) mezi tvorbou v různých životních etapách, které často odrážejí skladatelovu filozofii, pohled na svět a v neposlední řadě také události daných okamžiků, které ho zasáhly. Protože se však jedná o osobnost svou životní filozofií i vkusem natolik originálního, je zde částečný faktický podklad a alespoň nástin jeho hlavních myšlenek dle mého názoru nejen užitečný, ale i velice potřebný. Určitou část z těchto faktických podkladů bych ráda zmínila hned v úvodu, ale velká část faktů se jistě prolne samotným pojednáním o jeho díle.



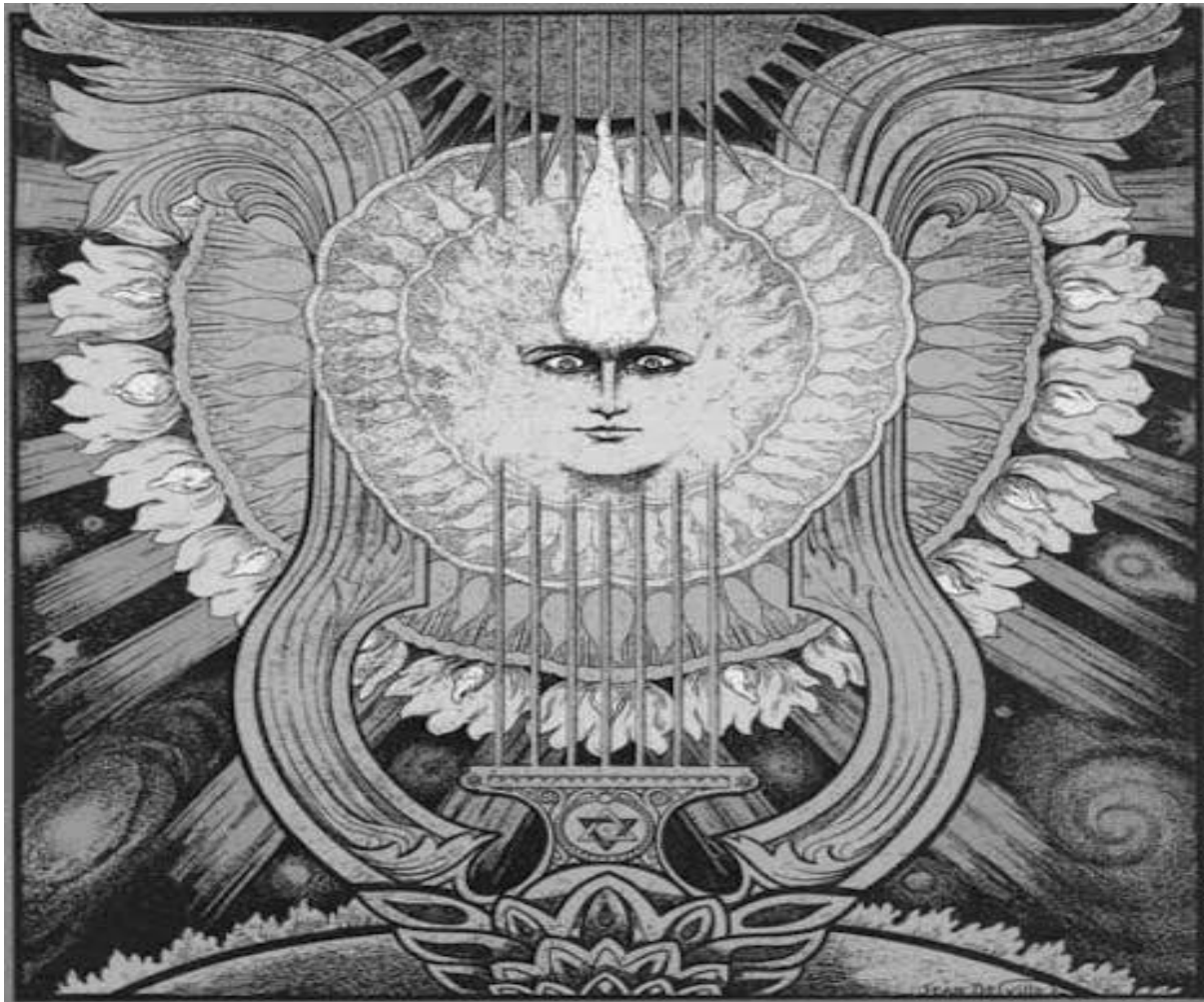
Umělcův portrét (Bowers, 1996)

Skrjabin myslitel a prorok

Skrjabinův velmi dobrý přítel a shodou okolností i bratr jeho druhé manželky Tat'ány Schloezer – hudební filozof Boris de Schloezer – trefně charakterizoval skladatelovu jedinečnost argumentem, že Skrjabin byl vlastně jediným ruským skladatelem s ryze romantickou duší, jelikož jeho umělecká vize posouvala samotné umění o kus dál a na úkor toho umělec „přestává být umělcem, aby se mohl stát prorokem, horlivým stoupencem, kazatelem.“ (Taruskin, 1997)

„Co se týče ostatních ruských skladatelů 19. století, velká část se oddala pozitivistickému nacionalismu (Balakirev) či stejně tak pozitivistickému realismu (Dargomyžskij, Musorgskij), což se odchylovalo od Schloezerovy (a potažmo i Skrjabinovy) perspektivy stejně tak jako dekorativní přecitlivělost Čajkovského. Koncem století se ruská hudba oddala jakémusi 'klasickému' akademismu (Rimskij-Korsakov, Glazunov, Tanějev). V neposlední řadě byl ale Skrjabin jediný Rus, který, nejenže neodmítal Wagnera coby umělecký model, nýbrž ho s otevřenou náručí přijal a snažil se jeho vizi posunout ještě dále.“ (Taruskin, 1997)

Jeho poselství mělo vykristalizovat v dlouho připravovaný projekt zvaný *Mystérium*, na jehož vrcholu se stěny Universa měly propadnout. „Nezemřu,“ pravil Skrjabin, „budu udušen v extázi následující po *Mystériu!*“ (Grešl, 2014) *Mystéria* se však kvůli předčasné smrti nikdy nedočkal. Tento odvážný plán měl za cíl sloučit všechna umění v jeden obrovský liturgicko-umělecký zážitek, u kterého jsou přítomni pouze samotní účinkující (nikoliv diváci). Byla to přehlídka vůní, barev, sborů tanečníků a mnoha dalšího, a vyvrcholila by tak ve vykoupení a povznesení lidstva, které by se ocitlo ve stavu nejvyšší extáze. „V roce 1914 zakoupil Skrjabin pozemek v Darjeelingu, Indie pro něj byla země šalvěje, země magických a mystifikačních vyvrcholení a vrchy Himalájí by tvořily přírodní chrám, kde by vybraní účastníci mohli dosáhnout duševní extáze (samadhi), která byla v jeho pozdním uměleckém období stavěna v žebříčku hodnot na první místo.“ (Bowers, 1996) V četných skicích, které odhalují skladatelovu přípravu tohoto věhlasného projektu, je zřejmá také skladatelova pokrokovost: totiž že to nebyl ani Alban Berg, ani Alfredo Casella, nýbrž samotný Alexandr Nikolajevič, kdo ve své hudbě poprvé nechal souznít všech dvanáct tónů chromatické stupnice najednou. (Taruskin, 1997)



Titulní strana Skrjabinovy symfonie Prométheus – plánovaná součást Mystéria – z dílny umělce Jeana Delvillla (Zaklynsky, 2014)

Hudební řeč a inspirace

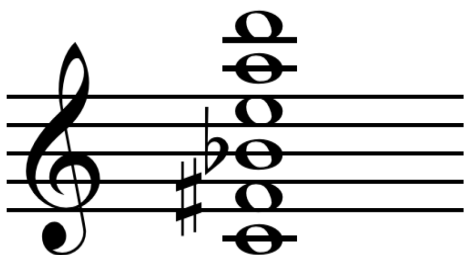
Jak jsem již v úvodu nastínila, Chopin byl pro Skrjabinu obrovským zdrojem inspirace. Ač se z něj později stal člověk velmi egocentrický a hudebně hodnotná pro něj byla pouze jeho vlastní tvorba, v mládí pro něj Chopin představoval modlu, kterou miloval do takové míry, že údajně spal s jeho skladbami pod polštářem. Svojí láskou k polskému romantikovi se vůbec netajil, v jeho tvorbě byl tento vliv naprosto zřejmý a stejně jako Chopin oddal téměř kompletní dílo klavíru (68 ze 74 opusů). Nejednou byl však z toho

důvodu hanebně přezdíván Chopinovcem, kopírkou, atd. Tento jev je pochopitelně patrný převážně v jeho rané tvorbě – mezi jeho oblíbené hudební útvary patří kromě četných preludií a etud také imprompta, nokturna, valčíky a mazurky.

O Skrjabinovu inspiraci v oblasti multimediální kompozice se zasloužil jeden z průkopníků této oblasti – Richard Wagner. V tehdejší Rusku byl Wagner a jeho *gesamkunstwerk* skladatelům spíše trnem v oku – pořádali dokonce i semináře „proti“ Wagnerovi organizované Tanějevem. (Bowers, 1996) Skrjabin byl však výjimkou a mohl coby „ruský wagnerista“ převzít nejen jeho filozofické postoje, ale i jeho hudební řeč. Důrazně je však odlišoval způsob instrumentace, který v případě Skrjabina pramenil z jeho klavírní virtuozity. (Taruskin, 1997)

Pokud se ohlédneme po dalších inspiračních zdrojích mimo specifické osobnosti, zjistíme, že dalším důležitým tématem opírajícím se o jeho tvorbu je sexualita, za kterou byl nemálo kritizován. Skrjabin hledal (a nacházel) spojitosti mezi kreativním a sexuálním aktem a v jeho díle je skryta přemíra erotična (viz. častá označení typu *extaticky, s rozkoší*, atd.) Zasvěcením tvořivého procesu, kterým se umělec dostane až do světa fyzické a psychické extáze (která je často symbolizována právě sexuálním aktem), je základním východiskem jeho zralého života. (Bowers, 1996)

Dle mého názoru je třeba zmínit také slavný *prométheovský* neboli *mystický akord*, který, ač se v klavírní literatuře vyskytuje úplně minimálně, je stěžejní harmonickou oporou v díle symfonickém. Místo klasické terciové textury je tento akord vystavěn na samých kvartách (C-Fis-B-E-A-D). Zde je ukázka:



Pozdní dílo Skrjabinovo je (nejen laickému, ale často i profesionálnímu) obecně často nepřístupné a zdá se náladou mnohdy chmurné, až depresivní. Paradoxně se ale Skrjabin dostává od převahy mollových tónin v raném období k tóninám durovým, které jsou ovšem rostoucí atonalitou tlačeny až na pokraj tonálního cítění, kdy už se tonalita jako taková bortí.

Skrjabin jako interpret

Z četných výpovědí víme, že mezi Skrjabinovy interpretační přednosti spadají spíše parametry barevného a zvukového bohatství, nikoli dokonalá technická virtuosita. Kjuj komentuje jeho hraní slovy: „Jeho klavírní interpretace se zdá být nervózní, arytmiická a občas i nejasná. Přehání měkké a silné kontrasty. Jeho levá ruka hraje silněji než pravá, takže ji občas přidusí. Hrál lépe Nokturno pro jednu ruku než ostatní kusy obouručně.” (Bowers, 1996) Kromě tohoto částečně hanlivého svědectví byl ale často uznáván za svou měkkou hru nejen v nižších, ale převážně ve vyšších dynamikách. Sám tvrdil, že fortissimo nesmí být nikdy násilné, ostré. Z fyziologického hlediska je tento jeho herní atribut i částečně logický, neboť byl velmi drobné postavy. Prokofjev jeho hru po koncertě okomentoval takto: „...když ji hrál Skrjabin, hudba se vznášela v mlhách a nejasných náznacích, v barevných odstínech. Plynula.” Víme také, že Skrjabin nejednou učaroval svoji citlivou a jemnou pedalizací. Safonov káral žákyně hledící na klavíristovy ruce slovy: “Proč se mu díváte na ruce? Na nohy se mu dívejte!” (Grešl, 2014)

Z několika málo pozůstalých nahrávek toho nejsme s to odhalit mnoho. Víme ale, že, ač je jeho rubato sebevětší, jeho hra sebenervóznější, pořád v sobě má smysl pro jakési metrum, které je v naprosté rovnováze.

Klavírní dílo

Od lyrických kusů k filozofii: Skrjabin romantik

Představme si tehdejší Rusko, ve které byl hudební svět poněkud zaostalý a omezený, srovnáme-li tamější situaci s tou v Evropě. V době Skrjabinova mládí v Rusku například nic podobného sonátovému útvaru takřka neexistovalo, nepočítáme-li například ojedinělou výjimku Čajkovského *Grand sonaty G dur*. Ruský mystik se tedy podílel nejen na oživení této formy, nýbrž ji i o mnohé obohatil. Ne nadarmo tedy považujeme Skrjabinovy sonáty za vzácné klenoty klavírní literatury, které jsou ve velké oblibě klavírních virtuózů ještě dnes.

Po několika nedotažených pokusech (*Fantazie, Allegro appassionato*) píše jako dvacetiletý absolvent konzervatoře v létě roku 1892 jeho první rozsáhlejší klavírní dílo, a to čtyřvětou **klavírní sonátu f moll č. 1 op. 6**. Do svých zápisků, které pečlivě střežil i před okem těch nejbližších, najdeme její programní rozpracování. Skrjabin se v této době začal hlouběji zabývat filozofií, a to mimo jiné také Schopenhauerovým dílem *Svět jako vůle a myšlenka*. I to mohlo být inspirací k následujícímu programnímu popisu díla:

- I. Dobro. Ideál. Pravda. Cíl vně sebe. (Věřit v Boha, který mne obdařil usilovnou snahou. Kdo mi dal schopnost dosáhnout chtěného výsledku. Skrze Jej a Jeho sílu.)
- II. Zklamání skrze neschopnost dosažení. První Tiráda proti Bohu.
- III. Hledání ideálů uvnitř sebe. Protest. Svoboda.
- IV. Vědecký podklad pro svobodu. Moudrost. (Funebre march)
- V. Víra.

Tato romantická sonáta, taktéž skladatelovo první rozsáhlejší dílo, je svědectvím jeho bolesti v návaznosti na přehranou ruku, kterou nemohl k hraní používat vůbec téměř po dobu jednoho roku a stává se pro něj tedy velice silným citovým prožitkem. V zápiscích dvacetiletého mladíka čteme:

„Nejhorší událost mého života...potíže s mojí rukou. Překáží to mým vrcholným cílům – BLAŽENOSTI, SLÁVĚ. Podle doktorů nezdolatelné. Toto je má opravdová první překážka v mém životě.” (Bowers, 1996)

Pro Skrjabina se tato situace očividně jevila jako apokalyptická a svůj smutek vrývá především do finálního pochodu – *Funebre march* (u Chopina se se smutečním pochodem setkáváme v jeho druhé klavírní sonátě). Alexandr Ossovsky tvrdil, že Skrjabin tuto větu skrz její ryze intimní vztah nikdy sám veřejně nehrál. (Flamm, 2011)

Dílo vzniká ale paradoxně i v době, kdy byl mladý Saša hluboce zamilován do mladičké Natalii Sekeriny, která byla podnětem a hlubokou inspirací pro veškerou jeho tvorbu v těchto letech (její rodina však tomuto vztahu nepřála, a tak byl záhy veškerý kontakt mezi dvěma milenci přerušen nadobro).

Psaní etud si Skrjabin zamiloval již v začátcích své skladatelské kariéry. Jeho první dvoustránková **etuda cis moll op. 2** se stala mezi klavíristy velice oblíbenou svojí jemnou

melodikou, hlubokými basy, krásnými souzvuky v rámci naprosté rytmické jednoduchosti. Stejně jako v této etudě se ani v žádných dalších skladatelových etudách nesetkáváme s typem okázalosti poukazující především na technické schopnosti hráče, nýbrž se zde jedná spíše o obtížnost v hudebním směru. V letech 1894-5 (taktéž zaštitěn touto ideou) vznikl cyklus **12 etud op. 8**, jež završuje jeho asi nejpopulárnější a nejhranější dramatická etuda dis moll s označením *Patetico*. Skrjabin byl známý kompletním přepracováním svých skladeb, a proto vznikla i alternativní verze této skladby, se kterou se široká veřejnost setká velice zřídka. Tato verze obsahuje střední lyrickou část nikoli v původní moll, ale v dur. Z tohoto cyklu měl Skrjabin v oblibě také etudu As dur č. 8, kterou věnoval své dětské lásce Natalii Sekerine. Zde je zřejmý jeho často používaný gradační postup, a to diminučním způsobem (postupně 2, 3 a 4 noty na jednu dobu). Mitrofan Beljajev – nejen jeho oficiální vydavatel, mecenáš, ale i osobnost velice blízká a občas až otcovsky káravá vůči skladateli, by údajně preferoval etud pouze šest, ale Skrjabin trval na tuctu a tento počet považoval za šťastný. (Bowers, 1996)

Již zmíněné onemocnění umělcovy pravé ruky však mělo i světlé stránky: bez něj by nejspíš nespátřily světlo světa dva vznešené **klavírní kusy pro levou ruku op. 9**, totiž nostalgicky zasněné Preludium a Nokturno.

Mezi nejčastěji hraná díla z raného období a pravděpodobně i jedno z těch nejrozsáhlejších, co se počtu týče, patří rozhodně jeho slavný cyklus **24 preludií op.11** inspirovaný cyklem preludií F. Chopina. Podobají se nejen svým charakterem, závažností, ale dokonce zde Skrjabin „kopíruje“ i tóninový sled střídající dur s paralelní moll v kvintovém kruhu. Přibližně v polovině svého života definoval Skrjabin pojem preludium jako jakýsi „fragment, skicu myšlenky, která mohla (a někdy by dokonce i měla) být vyvinuta v něco rozsáhlejšího. Stejně jako tříška, ostrá a zašpičatělá, ve své podstatě však ucelená, jsou tyto preludia částečky rozsáhlejšího, zřídka ohraničeného celku. (Bowers, 1996) Skrjabin měl tedy smysl pro celistvost a jeho cykly tvoří smysluplné přehlídky nádherných, často snivých obrazů.

Tuto schopnost můžeme zpozorovat například v jeho sérii **šesti preludií z opusu 13** (1895), jejichž sled tónin, nálad a postupného zvyšování napětí mohou v posluchači zanechat silný dojem. V první části nás uvítá chorálově znějící C dur, čistoskvoucí a majestátní, která se přes jemná následující preludia znějící především ve vyšších polohách takřka přejeje a odvážně se pustí do závěrečného kousku, ve kterém jako jediném je cítit jakousi

rozporuplnost v tónině b moll. To by ale nebyl Skrjabin, aby na závěr nevysvitlo slunko optimismu a skladatel nás nepoctil snivou náladou v přesladké barvě tóniny B dur.

V podstatě ve stejnou dobu pracuje na svých **5 preludiích op. 16** z roku 1895-6. Coby velký zastávce výtvarného umění si ve své tvorbě často „maluje“ - v případě prvního preludia by se kus dal přirovnat k přehlídce akvarelů. Autor si zde v první části vymalovává jednotlivé náhodné tóny na klaviatuře jak se mu zachce a tvoří tak jednotlivé body, které nás jeden po druhém naplňují očekáváním. Aby toho nebylo málo, levá ruka nám zde oživuje texturu svoji melodickou linkou. Tenko úkaz, kdy levá ruka hraje doprovodnou a zároveň i melodickou linku, je u Skrjabina velice častý. Za rytmicky novátorské a zajímavé zde však platí preludium č. 2 gis moll – samotný rytmus čtyř ku pěti není nic až tak světoborného, ale originální efekt vytváří dlouhá držená nota s ligaturou na následující dobu, ze které se pak pomyslné kapky rozsypou na vodní hladině, rozplují se a vzápětí zase zmizí do ztracena. Viz následující ukázka:

2. **Allegro** ♩ = 80

pp

5

Čtvrté preludium z tohoto opusu předčí především svou miniaturností – celé se vejde na pouhé dva řádky.

Láskyplné a vroucí **Allegro de concert**, které tvoří Skrjabinův opus 18, není veřejnosti zřejmě příliš znám. Přitom se jedná o dílo tak překrásné a, odvažují se tvrdit, až prototypické pro Skrjabinovu ranou tvorbu. Je plné hutných akordů, ale naopak i provzdušněných pohádkových melodií. V tomto případě ovšem musíme upustit od Chopinovy „předlohy“ - jeho Allegro de concert z opusu 48 připomíná svou hravostí a naivitou spíše pravý opak.

Léta cestovatelská a rodičovská

Hned po vstupu do nového roku 1896 odjel Skrjabin s již zmíněným Beljajevem na své první významné turné do Paříže. Nebyla to jeho první cesta, již absolvoval výjezd do pobaltí a Finska, nicméně to nebylo pro jeho uměleckou kariéru až tak směrodatné jako právě tato cesta. Vhodné by určitě bylo zmínit pár slov o osobnosti tohoto Skrjabinova společníka – bohatého ruského dědice, zároveň však vášnivého milovníka a podpůrce ruské hudby, nebýt kterého bychom třeba o Skrjabinovi nikdy nezaslechli. Beljajev pořádal ve svém petrohradském sídle jakési hudební pátky, kterých se účastnili špičkoví umělci jako například Rimskij-Korsakov, Glazunov či Ljadov. V rámci těchto událostí byl mladičký Saša této hudební smetance tehdejšího Petrohradu představen. Co se týče vztahu této dvojice, oba k sobě navzájem chovali obrovskou lásku, ačkoliv to z Beljajevových přísných připomínek z pozůstalých dopisů vypadá spíše naopak. (Bowers, 1996) Možná se tu projevuje také Skrjabinova potřeba otcovské figury, poněvadž celé dětství strávil ve společnosti tří žen...

V těchto letech, kdy byl mladý skladatel naplněn silnou láskou k již zmíněné Natalii a přehnaná egocentričnost ještě nestihla zaplavit jeho nitro, se Skrjabin často nechává unést světem přírody a krásami s ním spojenými. Obdivuje především flóru, hry barev, a často se ve svých dopisech táže, zda by měl být za tento obdiv pokárán. V roce 1893 taktéž píše v korespondenci s Natašou Sekerinovou mimo jiné: „Zdá se, že umělci realisté měli pravdu, že celá realistická škola s praotcem Balzacem a s otcem Flaubertem nakonec jako jediná zvítězí a že v budoucnu budou všichni umělci čerpat svou inspiraci jedině v přírodě a definitivně zapomenou na sebe a na svou subjektivitu.“ (Grešl, 2014)

Za určitý předvoj klavírního koncertu, na kterém již Skrjabin současně pracuje a který bude záhy dokončen pod opusovým číslem 20, by mohlo být považované pětiminutové **Koncertní allegro, op. 18**. Tato konstantní honba za svobodou tvoří spolu s ranými sonátami další romantický skvost Skrjabinova díla a připravuje svou grandiozitou díla následující ke

kontinuálnímu harmonickému rozvoji. Kromě náznaku provedení najdeme v díle ještě vysokou míru polyfonie. Přes všechny srdcervoucí harmonie a souzvuky má tento kus však jednu nevýhodu jak pro hráče, tak i posluchače – neobsahuje totiž místo odpočinku, a proto si neodpočinou ani ruce, ani uši.

Z již zmíněného pobytu v Paříži vznikl nový výkvět jeho tvorby – a to **Sonáta – Fantazie gis moll č. 2, op. 19**. Toto dílo je od první bouřlivé, těžkopádné sonáty diametrálně rozdílné. Místo filozofického námětu tu hraje hlavní roli vize moře v rozsahu dvou vět. V krátkém programu skladatel píše: „Vliv moře v první větě představuje tichou jižní noc na pobřeží, provedení zastupují temný hřmot hlubokého, přehlubokého moře. Střední část v E dur vyjadřuje něžný svit lunny, který se objeví hned po setmění. Druhá věta, *presto*, líčí ohromnou expanzi bouřlivé hladiny.” (Bowers, 1996) Stejně jako Rimskij-Korsakov, i Skrjabin měl synestetickou schopnost, čili schopnost sloučit dva lidské vjemy (sluch a zrak). Viděl tedy barvy jako zvuky a naopak. Proto použil k vyjádření měsíčního svitu světlejší E dur.

Celou první větu provází motiv triolových repetovaných tónů, které se z původní gis moll (ukázka č.1), přes modulační provedení (ukázka č. 2) překlenou až do triumfální E dur (ukázka č.3).

č.1

Andante. M. M. ♩ = 60

The musical score shows the first example of the triplet motif in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Andante' with a metronome of 60. The music begins with a piano (p) dynamic. The first staff contains a series of triplets of eighth notes, with some notes marked with an asterisk (*). The second staff contains a similar triplet pattern, with some notes marked with an asterisk and a 'rit.' (ritardando) marking above it. The key signature is G minor (three sharps).

č.2



č.3



Ač se Skrjabinův jediný **klavírní koncert fis moll op. 20** (1896 – 1897) spíše neřadí k těm nejpobulárnějším a notoricky interpretovaným, pro mne osobně je tento koncert pravým skvostem klavírní literatury. Pochází z období, kdy ještě skladatel nepodlehl své hluboké filozofii a téměř by se zdálo, že svojí naivitou a až takřka pastorální romantičností nachází svoji inspiraci v přírodě, jednoduchosti života, radosti z maličností. Pracuje na něm v době zasnub s již zmiňovanou Verou. Ač jejich sňatku nepřeje ani Skrjabinova rodina, ani důležitý Beljajev, Skrjabin ve společném soužití vidí určitá pozitiva minimálně z profesního hlediska. Jejich vztah je však podle určitých spekulací velice nejistý, pln pochybností především ze Sašovi strany, a skladatelovo mentální zdraví se výrazně horší. Zdá se tedy, že v tomto díle nenacházíme známky umělcevo osobního života, od kterého se právě možná tímto dílem snaží spíše distancovat.

Koncert rozhodně nepatří mezi typicky okázalé efektní kusy. I přes svou technickou obtížnost (sama jsem se o interpretaci pokoušela) se nesnaží vystavit na odiv hráčské virtuózní schopnosti, ale spíše učarovává svou elegancí, šarmem a typicky ruskou melodičností, o přesladvé harmoničnosti nemluvě. Fis moll je jedna z jeho nejoblíbenějších tónin zejména v raném období, která sama o sobě již skladbě dodává poeticky laděný témb. Je obdivuhodné, že Skrjabin neměl s orchestrální tvorbou a instrumentací sebemenší předchozí zkušenost, a to poukazuje na jeho obrovský přirozený talent. Jsou ale tací, který jeho koncert zavrhnou jen při samotném pohledu na partituru, jako například Ljadov a Rimsky-Korsakov, který je šokován jeho „porušením řádu a nepřesností hudební etikety“. Korsakov se na přání Tanějeva pokouší instrumentační chyby odstranit, avšak brzy mu dojde trpělivost pod záminkou nedostatku času na „drhnutí“ Skrabina a jeho špíny. (Bowers, 1996) Nakonec tedy koncert vychází v téměř originální podobě. „Není divu, že skladatel při tvoření napáchal tolik chyb, neboť jeho tempo bylo opravdu fenomenální – k základní koncepci prvních dvou vět se dobral už po pěti dnech.“ (Bowers, 1996) Verze pro dva klavíry pochází z pera již zmíněné Very, která však za to není oceněna ani sebemenší zmínkou. (Bowers, 1996) Je také třeba poukázat na to, že ohlédneme-li se na veškeré Skrabinovo klavírní dílo oplývající materiálním a formálním minimalismem, koncert z něj z časového hlediska představuje významnou část – trvá celkem okolo půlhodiny (přičemž celé jeho klavírní dílo zabere něco okolo dvanácti hodin čisté hudby) a je skladatelovým nejrozsáhlejším klavírním dílem.

Koncert je také mimořádně komplikovaný pro orchestr, a to nejen po technické stránce, nýbrž složitými rytmy, které jsou u Skrabina tak frekventované. Situaci znesnadňuje i jakési konstantní *rubato*, které může být k souhře padesáti instrumentalistů a jednoho sólisty pěkným oříškem.

I. Allegro

První věta bez problémů zapadá do linií a osnov, kterých by sólový koncert z foremního hlediska měl mít. Po osmitaktovém orchestrálním úvodu, které zaujímá souzvuk zmenšeného septakordu, se sólový klavír potýká s hlavním tématem, které posléze v rozvíté formě zopakuje orchestr.

Již v úvodu se setkáme s důkazem, že, jakkoli je Skrabinova tvorba intuitivní a iracionální, obsahuje celou řadu pravidelností a schématických postupů. Můžeme zmínit například sledy tří tónů sekvenčně postupující směrem dolů, které jsou v následujícím extraktu ilustrované tenuty:

Allegro M.M. ♩ = 112 *espressivo*
Piano I principale *mp*

Allegro M.M. ♩ = 112 *p espr.*
Piano II *p*

m.g. *cresc.* *mf*

Skrjabin prohlásil, že „stejně jako je založená na principech sama příroda, zdroje pravé kreativity (tím myšleno umění obecně) by vždy měly takový princip odrážet.” U tak nestálé a nevyrovnané osobnosti je toto tvrzení naprostým paradoxem. Je ale obdivuhodné, jak tuto snahu o logiku a pořádek dokázal pečlivě ukrýt ve všech svých klikatých melodiích a obecněji vzato i v hudbě, která zdánlivě postrádá veškerý řád (zejména v jeho pozdějším období).

Je tu patrný silný vliv Chopina, který se odráží například v chromatických sekundových postupech (u Chopina výrazný např. v jeho etudě f moll č. 2, op. 25) tečkovaných rytmech, dekorativních trylcích. Pro doprovod levé ruky zde využívá rozsahu několika oktáv a právě levá ruka je ve Skriabinových skladbách často velmi složitá a krkolomná. Tento fakt je s velkou pravděpodobností následkem jeho přehrané ruky a období přibližně jednoho roku, kdy Saša cvičil pouze levou rukou a dosáhl tak její technické dokonalosti (ukázka).

rubato
p *m.g.*

Po výplni mezivětného typu se dostáváme až k transformaci *rubata* do vedlejšího tématu v paralelní tónině A dur, které je živější a tempově naprosto přesné – značené *piu mosso*, *scherzando* – kdy obě ruce v unisonu prozpěvují hravou taneční melodii ve vysoké poloze. Toto téma jako by bylo paprskem světla prozařujícím tu a tam Skrabinovým dílem, který odráží jeho životní optimismus, s nímž ho jeho vrstevníci často shledávali (samozřejmě nebereme-li v potaz jeho chatrné psychické zdraví).

V provedení, jak už tomu tak bývá, pracuje skladatel s oběma tématy současně. Tato část až do reprízy není nikterak rozsáhlá, ale dramatickosti neustále přibývá. Objevují se zde poprvé také stupnicové běhy téměř přes celou klaviaturu. Skrabin používal jako gradační prostředek také opakované oktávy či dokonce celé akordy v triolových rytmech (ukázka). S tímto fenoménem se potýkáme ve spoustě jeho dalších děl (např. v etudě dis moll z op. 8). Konečně se přes jednoduchou kadenci (cis zm., fis moll 6/4, gis 2, cis) s prodlevou basu na tónu cis dostáváme k repríze v tónině hlavní a téma tantokrát hrají smyčce. Vzápětí přichází jakási miniaturní kadence s označením *appassionato*, která je dramatickým vrcholem celé části a opět používá gradačních repetitivních souzvucích.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *appassionato* and *rit.* and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked *fff* and *ff* and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score is in A major and 6/4 time.

II. Andante

Dle osobního subjektivního názoru pro mne prostřední věta tohoto koncertu představuje jednu z nejkrásnějších pomalých vět, které kdy byly v klavírní koncertní literatuře napsány. Jedná se o variační formu, jemuž tvoří předlohu velice jednoduché a něžné téma (ukázka), které zazní v poklidných triolových rytmech v interpretaci smyčcového orchestra:



Věta sestává ze čtyř kontrastních variací plných vynalézavých melizmat a krystalických figurací na dechberoucí a dojemné téma ve Fis dur. Tyto variace jsou Bowersem trefně přirovnány k akvarelům.

V první variaci, která zazní na konci věty v bohatší formě ještě jednou, toto „barvení“ pomyslným štětcem zajišťuje především pravá ruka v septolových a sextolových rytmických útvarech jakýmsi volným poletováním ve vysokém rejstříku a svým improvizacním charakterem vyznívá až nadpozemsky (ukázka).

V kontrastní druhé variaci značené *Allegro scherzando* se setkáváme s pravidelným triolovým rytmem. Charakter je již více přímočasy a oktávy ve staccatech zde tvoří jakýsi motůrek (ukázka č. 1). Nepřeslechnutelným oživením variace jsou také synkopicky akcentované „výjezdy“ flétny (ukázka č. 2), které vygradují až ve společný Fis dur akord v orchestrálním *fortissimu*.

č. 1

2 Var. II
Allegro scherzando M. M. ♩ = 108

mf *cresc.* *f* *mf* *cresc.*

č. 2

Část *Adagio* ve formě třetí variace přináší do věty stinnou a ponourou atmosféru. Zdálo by se téměř, že se jedná o smuteční pochod. Tajemný tečkovaný postup levé ruky nás zavádí až do kontra oktávy za doprovodu chromatických oktáv v ruce pravé (ukázka č. 1). Jedná se také o variaci ve stejnojmenné tónině mollové, která se v posledních dvou taktech (ukázka č. 2) zvrhne až do naprostého zoufalství a vyčerpání, a chromatickými postupy se náhle ocitáme v nečekaném souzvuku sextakordu subdominantní tóniny h moll.

č. 1

Var. III
3 Adagio M. M. ♩ = 40

mp *mf*

č. 2

mp *cresc.* *ff*

Variace čtvrtá, a zároveň poslední, je návratem k charakteru první variace, pouze o něco více zdobené pomocí trylků. Připomíná švitoření ptáků v zahradě. Po ní následuje už jen návrat k variaci první, která může sloužit jako určité ujištění. Celá věta se posléze rozplyne do ztracena a její vyslechnutí nás zanechává s blaženým pocitem.

III. Allegro moderato

Finále koncertu je plejádou okáزالých arpeggiových sprch. Již v prvním taktu se setkáváme s příznačným tečkovaným rytmem třídobého taktu, jehož razantností je věta doslova protkána (ukázka).

Allegro moderato M. M. ♩ = 112

8.....

8.....

V lyrické části této věty máme čest vyslechnout jednu z nejsladších a nejprekrásnějších melodií veškeré skladatelovy tvorby, kterou tvoří zpěvné téma kontrastující s tématem úvodním (ukázka) a opisuje jakousi pozvolnou křivku, která se snaží „vyškrábat“ směrem vzhůru. Bohužel jí v tom však stále cosi brání a ona sjede zase o něco níž, až jí v určitém momentu náhle dojde trpělivost a razantní tečkovaný rytmus opět vystřídá snivé rozpoložení.

cantabile 3 **Meno** M. M. ♩ = 88

sf *p* *dim.*

Celý koncert končí majestátní erupcí nashromážděné energie v jeho průběhu a výrazné repetované souzvučky v klavíru souznějí v naprostém souladu s melodickými výjezdy smyčců za doprovodu tympánů – v tomto opojení je posluchač v napětí a požitku veden až do zdárného velkolepého závěru.

Stále ještě oděná do romantických tónů a barev je v pořadí **třetí** Skrjabinova **Sonáta fis moll op. 24**. Stejně jako sonáta první je čtyřvětá, stále ještě ctí některé zákonitosti klasické sonáty, avšak v jeho sonátovém repertoáru je to již téměř naposledy, co se s vícevětostí setkáme. Nejen z toho důvodu je tedy toto dílo považováno za zlom ve skladatelově tvorbě, od kterého se pomyslně odráží, a v jeho hudebním jazyce se nyní budeme setkávat s více a více novotami. Jeho harmonie budou stále bohatější, od tonality se neustálými chromatismy začne mírně vzdalovat, a autor začne více a více užívat jakýchsi příznačných motivů, bez kterých bychom se v jeho pozdním díle asi jen těžko orientovali.

Skrjabin oddal tomuto dílu nejen spoustu času, ale i své životní energie. Už od mládí trpěl hlubokými pocity bezmoci a úzkosti při komponování. V tomto případě se chystal odjet do klidných švýcarských krajin, ale otěhotnění jeho ženy mu situaci poměrně zkomplikovalo. Sabanějev prohlásil, že v této sonátě „...Skrjabin konečně odhalil svou tvář...jasnou, plnou síly, a především jeho vlastní.” Stejně, jako je pro většinu klavíristů tato sonáta velice výjimečná, i sám skladatel k ní silně tíhnul. „Vše, co bylo již v zárodku, všechny ty záblesky z předchozích etud a preludií, jeho přehnané city, pathos, nepravidelný rytmus, ve kterém je cítit silná dávka nervozity, erotismus, skutečná síla a barva, rafinovanost a elegance, to vše se převtělilo v toto dílo.” (Bowers, 1996)

Co se programní náplně týče, pro Skrjabinu vyjadřovala sonáta jakési stavy duše (*États d'Ame*) a jeho druhá choť Taťána Schloezer (zároveň osoba, která, zdá se, chápala jeho duševní prožitky velice dobře) jí dala se souhlasem autora následující programní objasnění:

- I. Svobodná divoká duše se vášnivě řítí do propasti boje a utrpení.
- II. Duše nachází dočasný, klamný, zdánlivý odpočinek a poznamenaná utrpením hledá přerod, chce kvést, zpívat. Ale lehký rytmus a voňavé harmonie jsou jen závojem pro zraněnou a neklidnou duši.
- III. Duše se poddala přívalu citů, něhy a smutku: láska, melancholie, nejasné tužby, nevysvětlitelné myšlenky, chvíle křehkého snění...Hledání sebevraždy?
- IV. V bouři osvobození elementů se duše prodírá extází boje. Ohromující hlas člověka, Stvořitele, zdvihá se z propasti bytí za hlasu jeho vítězné písně. Ale jsouc slabá k dosažení vrcholu, zřítí se a, dočasně poražena, padá duše do propasti nicoty. (Grešl, 2014)

Za krátké pozastavení rozhodně stojí věta třetí – *Andante* – která by, jak jsem již zmínila, měla podle Schloezerové (potažmo Skrjabin, který tento popis odsouhlasil) vyjadřovat přívaly citů s kontrastními chvílemi křehkosti a melancholie. Skladatel sám komentoval větu těmito slovy, když krátce působil jako profesor na moskevské konzervatoři: „Tady”, řekl studentovi, „zpívají hvězdy...”. Když prý sonátu hrával, „...melodie v levé ruce zněla úplně přesně jako stříbrné zvony třpytící se v denním světle,” tvrdí klavírista Mark Meichik. (Bowers, 1996) Někdy se ale zdá, jako by Skrjabin nechtěl záměrně nechat krásnou melodii dokonalou, a proto “vkradl” čas od času akcentované repetované oktávy, symbolizující výhružky – jediný element, který nás vytrhne z hlubokého snění a díky kterému se v tomto tichu před bouří dostáváme takzvaně „nohama na zem” (viz ukázka):



Duolové rytmy se nám postupně rozmnoží do triolových, zasněží většinu plochy této věty, která na konci vyústí v téma první věty, zprvu poklidně, ale slibovaná bouře (duše v extázi) nakonec přichází vzápětí vstupem *attacca*. Jedním z inspiračních vlivů, díky kterým tato sonáta vznikla, bylo také dílo filozofa Friedricha Nietzscheho.

Fantazie b moll op. 28 patří mezi interpretačně vděčná díla z autorova pera. Tento přibližně desetiminutový kus je oblíbený pro svoji elegantně virtuózní efektnost a relativní posluchačskou nenáročnost. Je plná kontrastů střídajících lyrické pasáže vzletných melodií s pasážemi majestátních tečkovaných rytmů. Opět tu jako gradační prostředek slouží repetované masivní souzvuky v pravé ruce. Gradace vyvrcholí opakováním melodie lyrického charakteru v prvním provedení (ukázka č.1), který je k maximální dynamice podporován hustě posazenými akordy v levé ruce opisující linku v několikaoktávovém rozsahu (ukázka č. 2).

č. 1

Più vivo M.M. ♩ = 76

č. 2

Più vivo M.M. ♩ = 76

7

Celé dílo je velice energické a kromě již zmíněné lyrické části *Più vivo* nikde takzvaně „nepovolí“. Z toho důvodu může být skladba z hráčského hlediska poměrně náročná. Co se týče skladatele samotného, ten údajně skladbu nikdy nehrál, a dokonce prý i zapomněl, že ji kdy napsal. Když při jednom setkání začal Sabaněv notovat její hlavní téma, Skrjabin prohlásil: „Kdo to napsal? Zní to povědomě...“ Leč ani po připomenutí nevěděl, o jakou skladbu se jedná, což je přinejmenším velmi podivuhodné a u skladatelů asi ne úplně obvyklé. (Bowers, 1996) Patrně měl právě v tomto období plnou hlavu jeho prvních orchestrálních děl a velkolepý projekt začal zanechávat své první zárodky.

Umělcův přerod

Faubion Bowers, autor rozsáhlé Skrjabinovy biografie, trefně popisuje evoluci v umělcově tvorbě slovy: „Tento vývoj byl téměř nepostřehnutelný. Takto plynulý odvrát od konvencí předešlé hudby se u skladatelů začátku 20. století objevoval velmi zřídka. Ani Debussy či Schönberg se nepřesunuli od známého k neznámému, od povědomého k nepovědomému, od konsonancí k disonancím s takovou přirozeností jako Skrjabin. Švy mezi jeho klasicismem a romantismem jsou v jeho případě pevně sešité.” (Bowers, 1996)

Okázalost vystřídá jakási subtilnost a delikátnost a ze **čtvrté klavírní sonáty Fis dur op. 30** (v tónině natolik oblíbené, že až nápadně vládne svojí převahou tóninám ostatním) nás zavane nový duch Skrjabinovy kompozice – a to hudba mnohem poetičtější, rozvolněnější (jak tonálně, tak rytmicky) a od tohoto momentu se toto rozvolnění žene dopředu mílovými skoky. Je to také důvod, proč Skrjabinovi začínáme čím dál méně rozumět. Zde se posluchač musí zamyslet a přehodnotit své posluchačské strategie, jelikož tento typ hudby už nelze vnímat stejným způsobem jako romantické Chopinovy balady a nokturna. Tato hudba nutká naše vnímání posunout o kus dál a my se noříme v hlubinách Skrjabinovy duše a jeho představ o světě. Zmíněná sonáta, ač ještě romantické prvky nese, již vypráví hluboký a dojemný příběh.

Skladatel načrtl skladbu v rozmezí pouhých dvou dní. Obecně byl pro Skrjabinu začátek nového století velmi plodným a komponování mu šlo „od ruky”. Snivé preludium č.1, op.37 vzniklo během pouhé půlhodiny a Tragická (op. 34) i Satanská poéma (op. 36), díla poměrně rozsáhlá, obě spatřila světlo světa již po třech dnech. Skrjabin začal psát dokonce i operu silně ovlivněnou jeho filozofií, ze které dnes dohledáme pouze textové útržky. (Bowers, 1996)

Naposledy se zde potýkáme s případem dvouvěte sonáty, další sonáty již mají větu pouze jednu, což rozhodně nevyklučuje jejich vnitřní členění. V tomto případě však udává skladbě celistvost nástup *attaca* druhé věty. Úvodní téma první věty údajně Skrjabin charakterizoval slovy: „Je to melodie dobírající se vrcholu směrem k ideální kreativní síle... a po usilovné snaze končí vyčerpáním”. (Bowers, 1996) V této větě je poměrně novým prvkem přidaná (třetí) notová osnova (ukázka), která vyzdvihuje mnohovstevnost a dbá tak na bohatou texturu, která byla Skrjabinovi vždy vlastní – s prvky polyfonie se však setkáváme již v jeho raných dílech (př. etuda cis moll op.2, č.1). Na přidanou linku můžeme často narazit

například také v hudbě impresionistů. Skrjabin zde vede hlavní melodickou linku obklopenou dvěma doprovodnými v rytmickém modelu tři ku čtyřem (ukázka).

Autorovým cílem bylo vměstnat maximální hudební myšlenku do minimálních formových mantinelů. Celé dílo dosahuje této myšlenky svou stručností (žádné opakování jako v klasických sonátách) ale i jakousi jednosměrností a jednoduším vývojem. První věta od klidného začátku bublá, vře, hladina stoupá, až konečně se začátkem věty druhé značené *focosamente* (vehementně) vykrytalizuje do gejzíru jemných vzletů.

Tato struktura bude později zřejmá i v jeho dalších sonátách, které sdílejí tento výrazný evoluční prvek. „Odráží se od vyčerpání, žízně, touhy (pomal, něžné, vágní, možná tajemné a především nerozhodné, zmatené) přes boj, hlubiny i vyvýšeniny...vzlety, tance, průzračnost či extázi (vše značeno ve francouzském jazyce). Řetězec náhlých vzestupů nakonec vygraduje do jakési fragmentace, dematerializace, rozpustí se, když se rovněž dovrší bitva za svobodu. Také originální význam slova *nirvana* znamená *odvanout, rozptýlit.*” (Bowers, 1996)

Jak jsem již v úvodu zmínila, Skrjabin nekomponuje na základě náhody, nýbrž velice logickými a racionálními postupy. „Potřebuji být přesný, abych mohl docílit krystalicky čisté

formy”, prohlašuje sám skladatel. Stejně je však pro posluchače obtížné porozumět komplikovaným texturám proplétajícím se jeho hudbou a touto sonátou počínaje bude vše znít více či méně improvizovaně.

Tato sonáta je případem, kdy se ze stejné myšlenky rodí umělecká díla odlišného druhu – kromě hudby vznikl také literární podklad a tuto roli zde sehrává báseň přímo z autorova pera psaná volným veršem. Báseň naprosto přesně opisuje a podporuje hudební složku. Skrjabin, posedlý světelnými úkazy, nás provádí od mírného třpytu hvězdy kdesi v dálce až k nejintenzivnější záři slunce. Báseň je plná extatických výkřiků, obdivu, touhy. Z literárního hlediska nemá pro odborníky zřejmě moc vysokou hodnotu, nicméně autentickým způsobem poukazuje na Skrjabinovu oddanost své filozofii a víru v lepší budoucnost, která se v této nádherné sonátě přímo blyští.

Novým útvarem, který byl skladatelovi po zbytek života velice blízký, se stává skladba ne příliš obsírného rozsahu – **poéma**. Její zrod byl připisován právě této první klavírní poémě ve formě čtvrté klavírní sonáty. (Bowers, 1996) Skrjabin v tomto období definoval slovník titulů svých skladeb. Preludium i etudu již jsme zmínili v předešlých kapitolách, nyní tedy zbývá prostor na charakteristiku poémy. Jak dobře víme, s poémou jako takovou začal pracovat Liszt s jakožto programní symfonií, která popisuje faktické či duševní události. Skrjabin obsah tohoto útvaru posunul do éterických výšin a v jeho klavírním díle má spíše letmější význam, představuje cosi pomíjivého, kouzlo, nevysvětlitelnou náladu, nebo dokonce i pouhou něžnou vůni odrážející se ve zvuku. Zkrátka se tedy od Lisztových poém liší především svou křehkostí, delikátností. (Bowers, 1996)

Jeho první **poému Fis dur op. 32, č. 1** oficiálně označenou tímto názvem řadíme také mezi jeho nejoblíbenější. Sabaněv nazval tento kus „erotickým polibkem, jakýmsi rozpuštěním ve vlnách vjemů”. (Bowers, 1996) V druhém taktu tohoto zvukově přebohatého dílka se setkáváme s již zmíněným proslulým mystickým akordem (ukázka). Skrjabin nebyl nikdy velkým příznivcem obvyklé hudební terminologie, a proto by ho asi moc nepotěšil fakt, že se k tomuto hudebnímu prvku o několik let později vyjádřil Dr. A. Eaglefield Hull jako k jeho „oblíbenému akordu složenému z dominantního duodecimového akordu se sníženou kvintou a zvýšenou nónou bez decimy.” (Bowers, 1996)

1.

Andante cantabile
M. M. ♩ = 50

ben marcato
p
le due cose, ma dolce
legato
rubato

Některé poémy, jež pochází z tohoto období, mají také specifický název. Příkladem je **Poéma satanská op. 36** (*Poème satanique*). Skrz svou bohatost na výrazové prvky je skladba i přes silný chromatismus a uvolněnou tonální soudržnost (až na poslední akord nám málokdy přijde, že jsme v C dur) posluchačsky velice přístupná. Je efektní, vtipná, úniky síry z ní přímo číší. I skladatel ji měl rád a zařazoval ji velice často ke svému koncertnímu repertoáru. Možná si ale právě tímto dílem vysloužil titul šířitele zvrácenosti.

„Příběh je jednoduchý,” popisuje Bowers, „d’ábel se posmívá páru milenců. Jeho smích, který je zprvu shovívavý, se postupně vyklube v triumfální jásot nad tím, že lásku zničil (Faust v miniatuře). Skrjabin až perverzně proti sobě staví lásku a satanův výsměch. Lásku je tu vyobrazena jako chorobně sladká, neupřímná a plná falešnosti. Satan je ironický, sarkastický, až sardonický. Jeho smích je zhoubný a hořký.” Pro ilustraci uvádím ukázkou s výraznými kontrasty apreggiových akordů s označením *dolce* (milenci) proti výsměšným d’áblovým ostrým akordům ve staccatu.

dolce
p
ff
s

Skrjabin se ale brání slovy: „Má Satanská poéma není pravým zlem. Je to spíše taková apoteóza neupřímnosti. Vše je zde hypokritické a falešné. Satan není opravdový, je to jen malý ďáblík. Je vznešený, snad i rozkošný...řekněme, že je takový host v domě...”. (Bowers, 1996)

Některé z **osmi etud op. 42** v sobě překvapivě stále chovají známky chopinovského lyrismu. Není tím tedy myšlen harmonický jazyk, ten se mílovými kroky posouvá do neznáma, řeč je tu spíše o stylizaci, která je stále víceméně klasická. Etuda Fis dur č. 4 oslňuje svou snivou náladou a líbezností v rámci samotné tóninové barevnosti. Etuda následující (cis moll č.5) je mezi klavíristy velmi populární a velice bohatá na výrazové prostředky. Hustá faktura nejprve v levé, následně i v pravé ruce, podporuje chromaticky vedené téma (gis, g, fis) s urputnou námahou (*Affannato*), které je po čase vystřídáno líbezným tématem v paralelní durové tónině. Miniaturní a vznešenou etudu f moll (paradoxně značenou *Agitato*) vystřídá závěrečná etuda Es dur se závažnějším téměř sonátovým charakterem. Zde Skrijabin odpouští od pravidelnosti jakousi arytmií v kombinaci s jeho čím dál více obvyklejší extatickou vzletností. Střední část naopak propluje v oázu naprostého klidu. Skrijabin tím opět poukazuje na svou mistrnost v oblasti kontrastu.

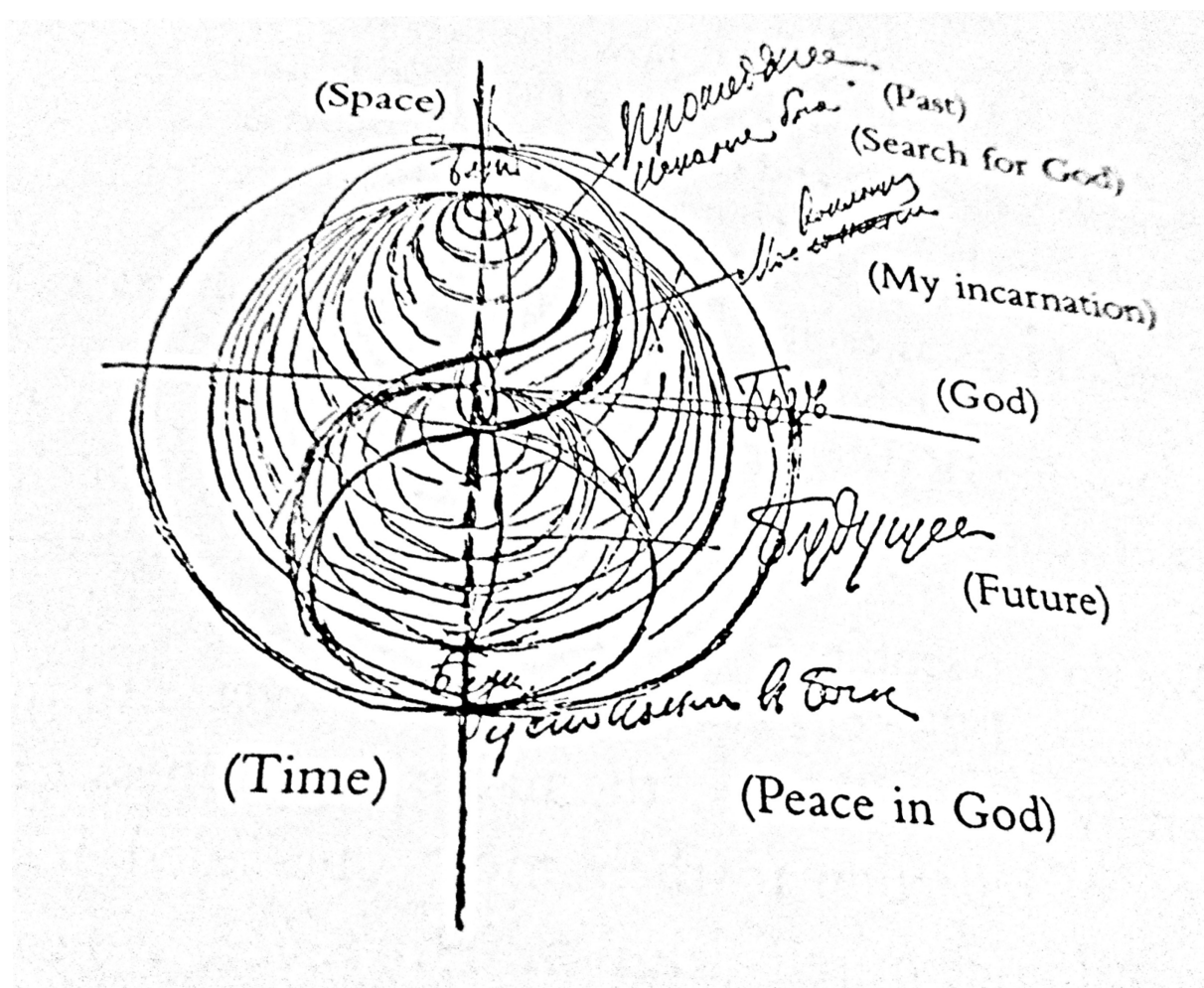
Léta revoluční a kazatelská

V Rusku se v roce 1905 začala politická situace přiostrřovat. Takzvaná Krvavá neděle pobouřila nejen Rusko, ale i celý svět, když se v Petrohradu zmocnila carova vojska protestujících dělníků. Koncem roku však udeřily téměř tři miliony a 95 % veškerého průmyslu v Rusku bylo v troskách. Skrijabin se však dívá na tyto zvraty očima vizionáře, pro kterého je změna v tuto chvíli vyloženě nutná. (Bowers, 1996)

V té době byl skladatel opět ve svobodné Evropě a, omámen láskou k mladičké Tatyane Schloezer, řeší svoji celoživotně komplikovanou finanční situaci (Beljajev zemřel, což jeho situaci zkomplikovalo do ještě větší míry, a kromě své rodiny podporuje finančně ještě Tatanu, která je ve čtvrtém měsíci těhotenství). Skrijabinova filozofie ho v tomto revolučním období naprosto pohltila a stal se jakýmsi *guru* (nejen) své bývalé žáčky a zároveň mecenášky Margarity Morozovové. V dopise ji utěšuje: „Krásu a uklidnění najdeš

pouze v neustálém vítězství nad sebou samotnou. Neđívej se na vše s příliš lidskýma očima. Postav se životu tváří v tvář a odhalíš tak nikdy nekončící štěstí.” (Bowers, 1996)

V Paříži a v Ženevě, kde střídavě pobýval, se účastnil několika významných filozofických kongresů a konferencí, obklopil se známostmi, se kterými tento svět mohl naplno rozebírat a začal si vést sešity s niternými úvahami, které až s jakousi agresivností ukřýval jak před Tatyánou, tak i před dětmi. Bohužel není tolik prostoru na rozbor těchto poznámek, ale pro ilustraci můžeme zmínit pár slov o tomto náčrtu:



(Bowers, 1996)

„Náčrt zobrazuje odstředivé a dostředivé síly jejichž kmitající vibrace a rytmus absorbují čas a prostor. Mocný tok tvoří podobu čísla 8 a toto umístí uje Boha doprostřed. On

sám je zde vyobrazen také, s minulostí a budoucností umístěn nad ním (v prostoru) a pod ním (v čase). Jeho netělesný duch volně spočívá v klidném centru, díky kterému se svět točí.” (Bowers, 1996)

Tento myšlenkový přerod, který se v hudebním jazyce odráží, není ani tak patrný na klavírních sonátách, jako na Skrjabinových drobnějších skladbičkách z opusů 44-52. Z barevných tónin se v tomto období často ubírá k jasné tónině C dur, a to například ve dvou poémách op. 44, Scherzu op. 46, ale mnoha dalších. Již zmíněné Scherzo vyniká svoji šestiosminovou mechanickou přesností a oblíbeností tritónového intervalu. S podobným charakterem se již setkáváme v Satanské poémě (taktéž v C dur), jež byla zmíněna v minulé kapitole. Ve Scherzu se však tato motorika ďábelsky neposmívá, spíše mírumilovně poskakuje. Rozvíjející se chromatismus nás ovane v Etudě Es dur op. 49, kdy pevnou strukturu udržuje alespoň pravidelný rytmus. Spíše chmurně působí Tři kusy z opusu 52, jmenovitě především Poéma č. 1. Druhý kus s programním názvem Enigma nás naopak oslní dětskou rozmarností a hravostí.

Po delší pauze píše novou **klavírní sonátu op. 53 č. 5** opět v tónině Fis dur. S předchozí sonátou si je podobná nejen totožnou tóninou, ale i charakterem, a to především v částech *Presto*, kde se dokonce i harmonická sazba velmi podobá. Pro mne osobně tato skladba představuje jednu z nejvzácnějších Skrjabinových kompozic vůbec, a to díky obrovským kontrastům a výrazovým prvkům, ale také možná z důvodu, že přes novátorské prvky je posluchačsky ještě poměrně snadno srozumitelná. I pro samotného skladatele představovala „rozsáhlou klavírní poému a nejlepší jeho klavírní kompozici, která kdy vznikla.” (Bowers, 1996) Milovaná Tatyana se nechala slyšet vyprávět své přítelkyni: „Nemohu uvěřit svým uším. Je to neskutečné! Ta sonáta z něj vytryskla jako z fontány. Všechno, co jsi dosud slyšela je proti tomu ničím...” (Bowers, 1996)

Dílo předjímá textovým výňatkem z Poémy extáze – orchestrální symfonie – na kterou pátá sonáta přímo navázala. Text je následující:

Slyšeli jste moje tajné volání, ó mé skryté životní síly, nyní se dáváte do pohybu.

Vlna mého bytí, světlo jako víze snů, se chopí světa. Žít! Pučet!

Probouzím tě k životu svými polibky a tajnou rozkoší mých slibů.

Povolávám vás k životu, mé skryté touhy, ztracené v chaosu pocitů. Povstaňte z tajných hlubin tvořivé duše! (Bowers, 1996)

Rozkoš, touha, extáze, tvořivost, síla, víze, světlo – tato slova se v jeho zápiscích objevují s vysokou frekvencí a i přes to, že se nám jeho filozofie může zdát naprosto neuchopitelná, nám tyto emotivně zabarvené výkřiky mohou poskytnout alespoň tu nejbanálnější představu nutnou k pochopení Skrjabinovy duše. Právě v těchto textových předlohách nám skladatel podává pomyslnou pomocnou ruku a nevšedním výrazovým označením způsobu hry nás-interprety nabádá k tomu, abychom hráli například mazlivě (*accarezzevole*), závažně (*imperioso*), fantasticky (*fantastico*), se světlem (*con luminosita*), krkolomně (*vertiginoso*) či notoricky často extaticky (*estatico*).

Samotné dílo je již od samého začátku smřstí arpeggií, běhů, trylků, která gejírovitě vystoupá až do nejvyšších poloh klaviatury. Po nezkrtném a extravagantním úvodu následuje naprostý propad do hlubokého dumání nicotného a chabého pianissima (*languido*). V tomto tichu před bouří nám však skladatel místy naznačuje, k čemu se schyluje občasnými problesky jasné Fis dur. Po krátké odmlce již vzlétáme do výšin Skrjabinových extatických rozpoložení a motor s označením *Presto con allegrezza* nás pohání neustále dopředu (ukázka). Tento pravidelný synkopický rytmus dává hudbě pevný řád s nadnesenou lehkostí.

The image shows a musical score for piano, titled "Presto con allegrezza". The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The music features a complex, syncopated rhythmic pattern. The upper staff contains arpeggiated chords and melodic lines with fingering numbers (1-5) and dynamic markings like "pp". The lower staff features a steady bass line with dynamic markings "cresc.", "poco", "a", and "poco".

Celou skladbou se opět proloutrnou trylkové pasáže, běhy, arpeggia, textura se neustále komplikuje v kontrastu s unylostí části *languido* a nastřádané napětí vykrytalizuje

v extatických výkřicích *fff* a důrazných *sff* volajících po svobodě a záchraně lidského pokolení. Opět je zde použit zápis na třech notových osnovách, bez nich by nejspíš nebylo ani možné takto hustý hudební materiál zapsat. V ukázce vidíme, že Skrjabin opravdu plně využívá celou plochu klaviatury a rozeznává zároveň každý její kout. Jak je tedy možné, že takové nasazení nezní nijak přehnaně, ploše, „umláceně“? V tom nejspíš tkví schopnost Skrjabinova génia...

„Pátá sonata se svou kontinuální harmonickou axfoliací se Skrjabinem spirituálně výrazně zahýbala. Prohlásil, že poprvé shledal kompozici vně sebe. Viděl jí jako obraz, zvukové 3D těleso nadpozemských barev.“ (Bowers, 1996) Výjimečně tím také vzdává hold Haydnovi a Mozartovi, kteří se rovněž hlásili k tomu, že oni sami hudbu nevymysleli, ale že se jednalo o jakési osvícení, které přicházelo zvenčí. (Bowers, 1996)

Návrat k domovině

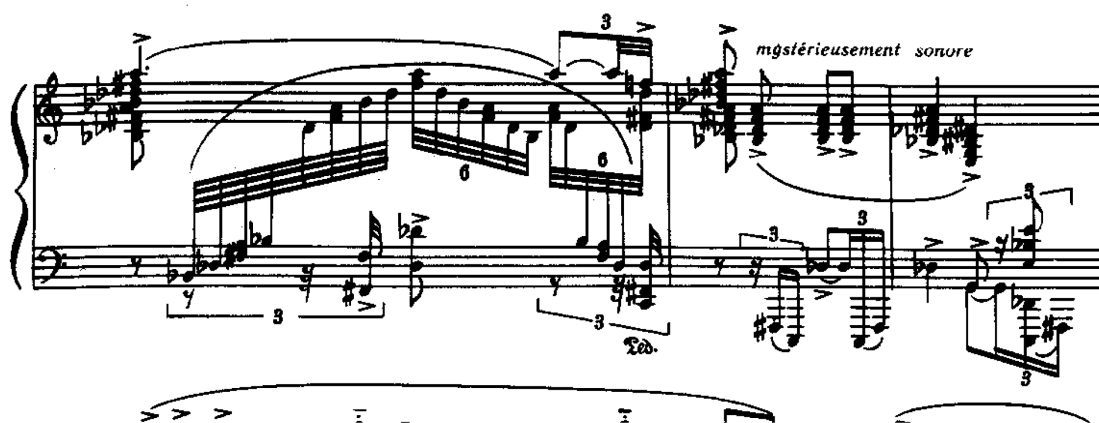
Po návratu do rodné Moskvy žil Skrjabin víceméně samotářsky, neboť se od něj skrze porušení manželského svazku a započetí vztahu mileneckého většina jeho přátel a známých odvrátila. Jeho postava drobného vzrůstu se v těchto časech podle výpovědí zdála ještě drobnější, zranitelnější, ochablější. V jeho očích (u nichž se nikdo neshodl na jejich barvě) se ve stále dětinské tváři zračily známky únavy, nepatřičnosti a skladatel údajně často vzhlížel v zamyšlení vzhůru k nebesům. (Bowers, 1996)

V zamyšleném rozpoložení si s tichem pohrává **Poéma-Nokturno op. 61**, jediná skladba s tímto názvem. Skladba je komplikovaná ve všech ohledech – složitý rytmus se navzájem doplňuje mezní tonalitou. Co se týče nálady, značení často ponouká ke snivému, zmatenému, krystalicky čistému či perleťovému hraní. Myšlenky plné nezkrotných vlivů se záhy zrodí ve Skrjabinově nejslavnější orchestrální poémě – Poémě ohně neboli Prometheovi.

Kromě entuziastických příprav na velkolepý obřad, kdy vznikala velká řada plánů, fragmentů a básní k tomuto účelu, stihl Skrjabin v létě roku 1911 (opět byl v jeho tvorbě neskutečně rychlý) zkomponovat také dvě svojí hudební řečí zbrusu nové **klavírní sonáty – č.6, op. 62 a č. 7, op. 64**. Tyto dvě sonáty jako by samy sobě byly úkazem kontrastu mezi nebeskou posvátností a temnou noční můrou.

Bowers přirovnává Sonátu č. 6 k „hvězdě temna, jejíž stinné a zlověstné vzezření v sobě pojímá hrůzu, teror a všudypřítomné neznámo.“ (Bowers, 1996) „Pouze má hudba vyjadřuje nevyjadřitelné,“ chlubil se sám skladatel a nazval zároveň sladké a drsné harmonie této sonáty „začouzenými, pošmournými, zkalenými, darebnými.“ (Bowers, 1996) Celá skladba je obalena jakousi pomyslnou mystickou vrstvou a sám Skrjabin se jí údajně svým způsobem bál. Sám ji nikdy na veřejnosti nehrál a při výběru koncertního programu žádal, aby si pověření vybrali jakoukoli sonátu kromě této šesté. (Bowers, 1996) „Celá sonáta je protkaná d'ábelským charakterem. Její harmonie se sice opírá o čisté kvarty a kvinty, ale ani v nejsilnějších pasážích není patrná žádná kulminace či rozuzlení. Akordy znějí jako zaprášený povrch, který je měkký a beztvářý jako kůže. Skrytá nadtémata složená z pouhých dvou tónů – *charmes* (zaklínadla) a *appel mystérieux* (mysterické volání) – vytváří temnou a strašidelnou atmosféru.“ (Bowers, 1996)

Jak již bylo zmíněno, sedmá sonáta byla pravým opakem nejen v tomto ohledu – žádné z jeho děl skladatele prý netěšilo víc než sonáta sedmá a rád ji předváděl jak na veřejných koncertech, tak i v kruhu svých přátel. Sám dal tomuto dílu podtitul „Bílá mše“, stala se pro něj symbolem posvátnosti a její interpretace pro něj znamenala až jakýsi rituál. Několikeré pasáže jsou označeny slovy *très pure* (velmi čistě) a v určitých místech se sazba rozkládá až do čtyř notových osnov. Co se harmonické stránky týče, pojem o tónice a dominantě nám v hlubokém lese chromatismů a nekonvenčních souzvuků téměř mizí. Skrjabin zde však poprvé definuje sérii centrálního souzvuku celé skladby, který je akordem složeným ze dvou malých tercií s čistou kvartou uprostřed, jako je tomu například v následující ukázce:



Teosofické učení se ve skladbě zrcadlilo „nejčistší formou mysticismu, totální absencí lidských citů, kompletním odvrácením od jakýchkoli emocí. Svou hudbu svlékl ze všech možných hábitů a výsledkem byla čistoskvoucí spiritualita.” (Bowers, 1996) Když tuto sonátu přehrával Sabanějevovi, prohlásil: „Vůně jsou tu, stejně tak oblaka... tato hudba se již přibližuje mému Mystériu...poslyš tu tichou rozkoš...je to o mnoho lepší než Prometheus [jedna z jeho nejslavnějších symfonií]!” (Bowers, 1996) Podobným způsobem můžeme o fanatických poznámkách tohoto typu slyšet ze všech možných zdrojů – je tedy zřejmé, že Skrjabin v posledních letech jeho života již o své tvorbě smýšlel spíše nadpozemsky.

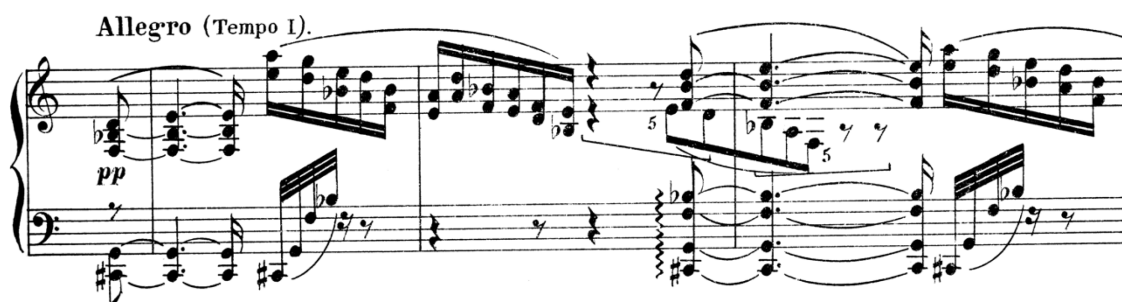
Na sonáty plynule navázal vznik **dvou poém z op. 63** s programním názvem – toť dílka *Masque* (maska) a *Etrangeté* (podivnost). Maska pod svým převlekem skrývá tajnou líbeznost (*avec une douceur cachée*). Proti tomu se zrcadlí následující poéma, která se té předešlé satiricky vysmívá a nazývá tuto líbeznost falešnou (*avec une fausse douceur*). Opět

proti sobě staví boj dobra se zlem, boha s ďáblem – v tomto případě má však poslední slovo Satan. Tuto podivnost vyjadřuje Skrjabin náhodnými arpeggióvými akordy, vysokou aktivitou a již sotva rozeznatelným tonálním uchopením (od 6. sonáty se s předznamenáním vůbec nesetkáme).

Na sklonku života si po časech opředěných finanční nouzí skladatel mohl konečně dovolit decentní bydlení. Od všudypřítomného mystična neubírá ani další shoda okolností – jejich nájemní smlouva vypršela přesně v den umělcovy smrti. V tomto sídle, jehož pánem byl on sám, měl možnost se denně stýkat s významnými osobnostmi tehdejší doby, především malíři, básníky symbolisty, teosofisty a jinými filozofy. Jeho záběr zájmů byl velmi široký a neustále kvetl. Začal se zajímat o východní filozofie, ale také například i o britskou kulturu a tamní vládní systém. Stejně jako on si k Anglii vytvořil silný vztah, i ona projevila zájem o jeho hudbu.

Období léta patřila vždy k těm plodnějším a ani léto roku 1913 nezklamalo – na svět přišly hned tři nové (ale zároveň poslední) sonáty, a to č. 8, č. 9 a č. 10.

První z nich, **sonáta osmá**, připomíná ve své majestátnosti sonátu předešlou a patří k nejrozsáhlejším jednovětým kompozicím. Jako důležitý stavební prvek se v ní objevují místo tradičních tercií především postupné kvarty (zmenšené, čisté či zvětšené), jak si můžeme povšimnout v následující ukázce:



„Hrdě přehrával tyto velkolepé, kvetoucí harmonie odvozené od pěti melodických útržků, kterými je provázáno celé dílo a které jsou popořadě demonstrovány již v prvních pěti taktech. Tyto motivky údajně představují přírodní živly – zemi, vzduch, oheň, vodu a mystická nebesa. Spřadeny dohromady tvoří delikátní a detailní práci pavučiny.” (Bowers, 1996) Hájil svou práci slovy: „A vy mi říkáte, že tam není žádný kontrast? Všimněte si,

jak tato kontrapunktická práce tvoří harmonii. Hlasy se nehádají tak jako u Bacha. Zde jsou spolu v míru... Také si poslechněte, jak ve dvou notách přeměním naději v zoufalství.” (Bowers, 1996)

Devátá sonáta je jednou z těch, které nás každým dalším poslechem – každým novým objevem – naprosto fascinují svojí genialitou. Dalo by se říct, že je také d'ábelským dvojčetem šesté sonáty a končí noční můrou gotických vizí, duchů s nejstrašidelnějšími úkazy hrůzy. „Podgaetsky dal sonátě přezdívku *Černá mše*. Skrjabin miloval zejména její druhé téma (ukázka). V konverzacích ho nazýval spící či snivou svátostí, ale v jeho zaměňování vášně erotické s tou nadpozemskou, extatickou, Skrjabin označil téma jako *langueur naissante* (rodící se vyčerpaní). Toto téma se vyvíjí zlověstně a líbeznost nakonec přeroste v jedovatost. Takový rituál hraničí s perverzí – znehodnocuje vše, co je svaté. Pokud sedmá sonáta d'ábla vymítá, devátá jej opět vyvolává. Degenerace, perverzita, d'ábelství se vrací. Ze sametu osmé sonáty se tyto harmonie střetávají v malých nónách a nahrazují tak mrtvé a libozvučné oktávy.” (Bowers, 1996)

The image shows a musical score for the beginning of the Ninth Sonata by Scriabin. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with triplets and chromatic movement, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'poco' and the dynamics range from 'pp' to 'mp' with 'dim.' markings. The instruction 'avec une langueur naissante' is written above the first staff.

Okouluující a magický je již naprostý začátek, kdy se v hrobově klidných chromatických osminách posunuje melodie směrem dolů. Tercie, septimy a nony se tak stávají základním stavebním materiálem. V ukázce si kromě tohoto úvodu lze povšimnout častých repetovaných tónů, které zde taktéž hrají významnou roli a motivicky provádí celé dílo. S označením *mysterieusement murmuré* (tajemně našeptáváno) obkružují interval tercie charakteristickým postupem z velké na malou. Kdo jiný by zde našeptával než samotný Satan. Z mého hlediska se v těchto dvou řádcích promítnou jakési typické skladebné ideály A.

Skrjabin z jeho pozdního období. To, co se strhne ke konci sonáty, může být (po stoicky klidném úvodu) přirovnáno ke sněhové bouři. Faktura i napětí houstne, nikdy však není nekonečné, a i zde se kruhovým způsobem vracíme ke znovu nastolenému pobouřlivému tichu a míru.

Moderato quasi andante.
legendaire

Piano. *pp*

poco cresc. *mysterieusement murmuré* *p*

Desátá sonáta (op. 70) není z posluchačského hlediska lehce uchopitelná, avšak opět se při bližším zkoumání jedná o pravý skvost, ze kterého sálá oslňující záře do všech stran. „Její harmonická symetrie je založená (stejně jako v případě sonáty předešlé) na velkých terciích, které se okamžitě smršťují do tercií malých.” (Bowers, 1996) Jedná se o záplavu vzletných, k nebesům mířících výjezdů, trylků a tremol, které jsou často značené slovy *puissant, radieux* (mocně, zářivě):

Puissant, radieux.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/16. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and triplets. A first ending bracket is present in the upper right section of the score.

V dopise své milované Tániče píše: „Má desátá sonáta je sonáta hmyzu. Hmyz se rodí ze slunce...jsou to sluneční polibky...Jak by jinak mohl celý svět být seznán k Mystériu? Zvířata, hmyz, ptáci, všichni musí být přítomni. Jak by mohli existovat, kdyby nebyli součástí MÉ existence?“ (Bowers, 1996)

Opět se v případě prvního motivu setkáváme se souzvukem velkých tercií, který se v druhém taktu smrští na tercie malé. Do magického rozpoložení plné čistoty a měkkosti (*très doux et pur*) vkročí v třetím taktu do snivých tercií typicky d'ábelský interval zvětšené kvarty, který nás nutí ze snu okamžitě procitnout:

Moderato.
très doux et pur

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/16. The music is marked with a piano 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and triplets.

Spojovacím můstkem pozemského života a nebeského Mystéria je také jedna z posledních skladatelových poém hrnoucí jeho poselství ke zdárnému konci – **Vers la flamme** (K plamenu), op. 72. Z osobní zkušenosti uznávám, že se jedná o skladbu natolik působivou, že mne u ní občas chopí pocity úzkosti, nevolna. Vznikla před plánovaným návratem do Londýna, kdy se skladateli na rtu objevil vřed a následkem čehož brzy zemřel na otravu krve.

Co se týče skladby samotné, dílo přirovnává Bowers k římské svíci, kdy plameny plápolají čím dál víc, až se nakonec zahubí ve svém nitru.” Obecně vzato je celé pozdní dílo obšito Skrjabinovou genialitou, novátorstvím, ale svojí upřímností a jakousi vyšinutostí nás může při častém poslechu přivést možná i k šílenství...

Závěrem

Stejně jako se žádná práce podobného či většího rozsahu neobejde bez péle a investice (jak časové, tak psychické) jejího autora, i tak dává samotná práce v závěru svému pisateli mnoho cenného nazpět. V mém případě rozhodně tento aspekt uspěl a neustálým bádáním a hloubáním jsem si v každém případě vytvořila k osobnosti Alexandra Nikolajeviče Skrjabinova velmi silné pouto – dostala jsem stejně tak i chuť zabývat se v budoucnu jeho skladbami zejména po interpretační stránce mnohem více (obzvlášť jeho pozdním dílem, které jsem doposud poznala pouze z té pasivní stránky).

Toto zjištění ve mne také vyvolalo pocit potřeby seznámit mé okolí s hudbou A. N. Skrjabinova ještě víc než v počátečním bodě. Je stále ve velké míře neprozkoumaná, nevyužitá, a my – potenciální interpreti – jí přece už lépe veřejnosti prezentovat nemůžeme. Samozřejmě, že putování k určitému pochopení a obdivu tohoto díla není vůbec cestou snadnou, obzvlášť v tomto případě, kdy skladatel prochází radikální proměnou a má mnoho odlišných tváří. Může se ale svou variabilitou stát také putováním velice vzrušujícím a zajímavým.

Doufám tedy, že tato práce může případným zájemcům zajistit alespoň nástin komplexního skladatelova života a díla. Ostatní už je čistě záležitostí hudebního vkusu a potažmo i určité mentální posluchačské vyzrálosti. V žádném případě nechci zlehčovat díla velkých umělců, která se právem dostala obrovské popularitě, ale osobně si myslím, že je obecně třeba nahradit prototypické programy oplývající dílem překrásného Chopina a Liszta za průzkumem nových a mnohem originálnějších hudebních světů jako je například ten Skrjabinův.

Na závěr připojuji ještě krátký výňatek z plánované opery, která, nebýt jeho předčasné smrti, byla by pravděpodobně vznikla. Poslechněme tedy ještě naposledy Skrjabinovo idealisticko-egoistické kázání:

*Až všechny hvězdy vzplanou
a magické světlo zaplaví zemi
Pak se můj plamen vzchopí
V srdcích lidstva
Svět porozumí tomuto volání.
JSEM ČARODĚJ TĚTO NEBESKÉ HARMONIE
jež svým snem zahrnuje celé lidstvo
Lide! Vesel se. Po staletích
Ten dlouho očekávaný odpočinek konečně nastal.
(Bowers, 1996)*

Použitá literatura:

- BOWERS, F. *Scriabin, A biography of the Russian Composer*. Ontario: Dover Publication, 1996.
- FLAMM, Ch. *Skrjabin: Complete Piano Sonatas I-III*. Preface. Forst: Bärenreiter, 2011.
- GREŠL, M. *3. a 9. klavírní sonáta Alexandra Nikolajeviče Skrjabina v kontextu jeho klavírního odkazu a myšlení*. Praha: Pražská konzervatoř, 2014.
- SKRJABIN, A. *Complete Piano Sonatas I-III* [hudebnina]. Forst: Bärenreiter, 2011.
- SKRJABIN, A. *5 Preludes op. 16* [hudebnina]. Leipzig: M. P. Belaieff, 1897.
- SKRJABIN, A. *Piano concerto op. 20* [hudebnina]. Leipzig: M. P. Belaieff, 1898.
- SKRJABIN, A. *Poème Satanique op. 36* [hudebnina]. Leipzig: M. P. Belaieff, 1904.
- SKRJABIN, A. *Sonata no. 4, op. 30* [hudebnina]. Leipzig: M. P. Belaieff, 1904.
- SKRJABIN, A. *Polnoe sobranie sochinenii dlja fortepiano* [hudebnina]. Moscow: Muzgiz, 1953.
- TARUSKIN, R. *Defining Russia Musically*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- ZAKLYNSKY, V. www.zaklynsky.wordpress.com. [online] 20. 3. 2017.
- <https://zaklynsky.wordpress.com/2014/08/01/scriabins-mysterium/>. 2014.

Příloha: Kompletní seznam klavírních děl

1. Waltz, f moll (1888)
2. Tři kusy pro klavír
 1. Etuda cis moll (1887)
 2. Preludium B dur (1889)
 3. Impromptu à la mazur C dur (1889)
3. Deset Mazurek (1888 – 1890)
 1. b moll
 2. fis moll
 3. g moll
 4. E dur
 5. dis moll
 6. cis moll
 7. e moll
 8. b moll
 9. gis moll
 10. es moll
4. Allegro appassionato es moll (1887 – 1893)
5. Dvě Nokturna: fis moll, A dur (1893)
6. Sonáta f moll č. 1 (1893)
7. Dvě Imprompta à la mazur: gis moll, fis moll (1891)
8. 12 Etud (1894 – 1895)
 1. Cis dur
 2. fis moll
 3. b moll
 4. B dur
 5. E dur
 6. A dur
 7. b moll
 8. As dur
 9. cis moll
 10. Des dur (terciová)
 11. b moll
 12. dis moll (*Patético*)
9. Dva kusy pro levou ruku (1894)
 1. Preludium cis moll
 2. Nokturno Des dur
10. Dvě imprompta: fis moll, A dur (1894)
11. 24 Preludií (1888 – 1896)
 1. C dur
 2. a moll
 3. G dur
 4. e moll
 5. D dur
 6. b moll
 7. A dur
 8. fis moll
 9. E dur
 10. cis moll
 11. B dur
 12. gis moll
 13. Ges dur
 14. es moll
 15. Des dur
 16. b moll
 17. As dur
 18. f moll
 19. Es dur
 20. c moll
 21. B dur
 22. g moll
 23. F dur
 24. d moll
12. Dvě Imprompta: Fis dur, b moll (1895)
13. Šest Preludií (1895)
 1. C dur
 2. a moll
 3. G dur
 4. e moll
 5. D dur
 6. b moll
14. Dvě Imprompta: B dur, fis moll (1895)
15. Pět Preludií (1895 – 1896)
 1. A dur
 2. fis moll
 3. E dur
 4. E dur
 5. cis moll
16. Pět Preludií (1894 – 1895)

- | | | | |
|-----|---|----|----------|
| 1. | B dur | 4. | es moll |
| 2. | gis moll | 5. | Fis dur |
| 3. | Ges dur | | |
| 17. | Sedm Preludií (1895 – 1896) | | |
| 1. | d moll | 5. | f moll |
| 2. | Es dur | 6. | B dur |
| 3. | Des dur | 7. | g moll |
| 4. | b moll | | |
| 18. | Allegro de concert b moll (1895? – 1897) | | |
| 19. | Sonáta gis moll č. 2 – <i>Sonate-Fantasia</i> (1892 – 1897) | | |
| 20. | – | | |
| 21. | Polonéza b moll (1897 – 1898) | | |
| 22. | Čtyři Preludia (1897 – 1898) | | |
| 1. | gis moll | 3. | B dur |
| 2. | cis moll | 4. | b moll |
| 23. | Sonáta fis moll č. 3 (1897 – 1898) | | |
| 24. | – | | |
| 25. | Devět Mazurek (1899) | | |
| 1. | f moll | 5. | cis moll |
| 2. | C dur | 6. | Fis dur |
| 3. | e moll | 7. | fis moll |
| 4. | E dur | 8. | B dur |
| 26. | – | | |
| 27. | Dvě Preludia: g moll, B dur (1900) | | |
| 28. | Fantazie b moll (1900 – 1901) | | |
| 29. | – | | |
| 30. | Sonáta Fis dur č. 4 (1901 – 1903) | | |
| 31. | Čtyři Preludia (1903) | | |
| 1. | Des dur – C dur | 3. | Es dur |
| 2. | f moll | 4. | C dur |
| 32. | Dvě Poémy: Fis dur, D dur (1903) | | |
| 33. | Čtyři Preludia (1903) | | |
| 1. | E dur | 3. | C dur |
| 2. | Fis dur | 4. | As dur |
| 34. | <i>Poème tragique</i> B dur (1903) | | |
| 35. | Tři Preludia: Des dur, B dur, C dur (1903) | | |
| 36. | Satanská poéma C dur (1903) | | |
| 37. | Čtyři Preludia (1903) | | |
| 1. | b moll | 3. | B dur |
| 2. | Fis dur | 4. | g moll |
| 38. | Waltz As dur (1903) | | |
| 39. | Čtyři Preludia (1903) | | |
| 1. | Fis dur | 3. | G dur |
| 2. | D dur | 4. | As dur |
| 40. | Dvě Mazurky: Des dur, Fis dur (1903) | | |
| 41. | Poéma Des dur (1903) | | |
| 42. | Osm Etud (1903) | | |
| 1. | Des dur | 5. | cis moll |
| 2. | fis moll | 6. | Des dur |
| 3. | Fis dur | 7. | f moll |
| 4. | Fis dur | 8. | Es dur |
| 43. | – | | |
| 44. | Dvě poémy: C dur, C dur (1905) | | |
| 45. | Tři kusy pro klavír (1905) | | |
| 1. | Lístek do památníku Es dur | | |
| 2. | <i>Poème Fantastique</i> C dur | | |
| 3. | Preludium Es dur | | |

46. Scherzo C dur (1905)
47. *Quasi-Valse* F dur (1905)
48. Čtyři Preludia (1905)
1. Fis dur
 2. C dur
 3. Des dur
 4. C dur
49. Tři kusy pro klavír (1905)
1. Etuda Es dur
 2. Preludium F dur
 3. *Rêverie* C dur
50. –
51. Čtyři kusy pro klavír (1906)
1. *Fragilité* Es dur
 2. Preludium a moll
 3. *Poème Ailé* B dur
 4. *Danse Languide* G dur
52. Tři kusy pro klavír (1905 – 1907)
1. Poéma C dur
 2. Enigma
 3. *Poème Languide* G dur
53. Sonáta Fis dur č. 5 (1907)
54. –
55. –
56. Čtyři kusy pro klavír (1908)
1. Preludium E dur
 2. Ironie C dur
 3. Nuance
 4. Etuda
57. Dva kusy pro klavír (1908)
1. *Désir*
 2. *Caresse Dansée*
58. Lístek do památníku (1911?)
59. Dva kusy pro klavír: Poéma, Preludium (1910 – 1911)
60. –
61. *Poème-Nocturne* (1911 – 1912)
62. Sonáta G dur č. 6 (1911 – 1912)
63. Dvě Poémy (1912)
1. *Masque*
 2. *Etrangeté*
64. Sonáta č. 7 „Bílá mše” (1911 – 1912)
65. Tři Etudy (1912)
1. B dur (nonová)
 2. Cis dur (septimová)
 3. G dur (kvintová)
66. Sonáta č. 8 (1913)
67. Dvě Preludia: Andante, Presto (1912 – 1913)
68. Sonáta č. 9 „Černá mše” (1913)
69. Dvě Poémy (1913)
1. Allegretto (3-4)
 2. Allegretto (6-8)
70. Sonáta č. 10 (1913)
71. Dvě Poémy (1913)
1. *Fantastique*
 2. *En Rêvant*
72. Poéma *Vers la flamme* (1914)
73. Dva Tance (1914)
1. *Guirlandes*
 2. *Flammes Sombres*
74. Pět Preludií (1914)
1. *Douloureux, déchirant*
 2. *Très lent, contemplative*
 3. *Allegro drammatico*
 4. *Lent, vague, indécis*
 5. *Fier, belliqueux*

Evidenční list

Anotace

Cílem této bakalářské práce je určitý nástin Skrjabinova klavírního díla úzce spjatý s jeho životními událostmi. Důraz je kladen především na jeho klavírní sonáty a klavírní koncert. Zběžně jsou zmíněna Skrjabinova drobná klavírní díla – preludia, etudy, mazurky, poémy a další. Stručně je pojednáno také o skladatelově vztahu k filozofii, literaturě a jeho celoživotním manifestu s názvem *Mystérium*.

Klíčová slova

Alexandr Nikolajevič Skrjabin, klavírní dílo, filozofie, klavírní sonáty, preludia, etudy, poémy, klavírní koncert, Vera Skrjabinová, Natalia Sekerina, Tatyana Schloezer, M. P. Beljajev, mystik, nadčlověk, *Mystérium*

Anotation

The aim of this thesis is an overview of Scriabin's piano work closely connected to his life events. The analysis of his piano sonatas and the only piano concerto is discussed in detail. Shorter pieces such as preludes, etudes, mazurkas, poems and others are also mentioned. The thesis also focuses on composer's relationship towards philosophy, literature and his lifetime manifesto called *Mysterium*.

Key words

Alexander, Nikolayevic Scriabin, piano works, philosophy, piano sonatas, preludes, etudes, poems, piano concerto, Vera Scriabina, Natalia Sekerina, Tatyana Schloezer, M. P. Belaief, mystic, superhuman, *Mysterium*

