
Klavírna tvorba
Arthura Vincenta Louriého
do roku 1922



Alexandra Švehlová

*Piano compositions of Arthur
Vincent Lourié up to 1922*

Abstract: The study is focused on the piano compositions of Arthur Vincent Lourié (1892–1966) in a specific time period. The milestone for this thesis is the year when the composer migrated to Western Europe, due to his experimental and unstable compositional style right before he had left his country. The study shows a brief insight into Lourié's life, as the composer is not a well-known persona in music history. The main part of the text consists of analysis of all existing Lourié's piano works composed before the year 1922. Based on an analytic approach and comparisons with works of other composers, especially Alexander Scriabin, the study shows Lourié's inspirational sources, characteristic aspects and, in general, the overall character of his works.

Keywords: Arthur Vincent Lourié, Russian futurism, Russian avant-garde, piano music, analysis, avantgarde, 20th century

Arthur Vincent Lourié patrí do skupiny skladateľov prvej polovice 20. storočia označovanej ako ruská avantgarda.¹ Žiaľ, mnohí vtedy známi skladatelia zostali v úzadí a pozornosť sa dodnes venuje najmä veľkým menám tohto obdobia, ako Sergej Prokofiev, Dmitrij Šostakovič a Igor Stravinskij, tiež často prezentovaným ako ruská avantgarda. Po roku 1989, po uvoľnení vzťahov medzi Východom a Západom, sa začal postupne prejavovať záujem aj o menších skladateľov. Súvisí to zrejme i so sklonom postmoderne ladenej západnej muzikológie zaujímať sa o to „degradované“, podceňované a neznáme v dejinách hudby.

Ruská avantgarda sa začala formovať v ranom 20. storočí. Mekkou tohto smeru bol, samozrejme, St. Petersburg, ale i Moskva, ktorá koncom 19. storočia postupne naberala na dôležitosť ako centrum kultúry a umenia. Najväčším idolom významnej časti ruských skladateľov prvých troch dekád 20. storočia bol nepochybne Alexander Skriabin. Práve nasledovanie Skriabinovho kompozičného štýlu vyvrcholilo u mnohých skladateľov do experimentálneho, avantgardného a atonálneho myslenia.²

S avantgardnými tendenciami úzko súvisí i nespokojnosť a protest proti dobovým inštitúciám a politickým systémom. Nebolo to inak ani v Rusku, väčšina umelcov, nielen skladateľov, ale i básnikov či maliarov, sa aktívne a nadšene zapájala do boľševickej revolúcie. Porevolučná atmosféra ešte stále priala kultúre a mnohí známi umelci zastávali vysoké posty v novozavedených politických inštitúciách. Vzniknutá Asociácia súčasnej hudby³ výrazne podporovala nové tendencie v hudbe, či už sovietskej alebo i zahraničnej. To zaručovalo „neobyčajne pestrý a intenzívny“ hudobný život v začínajúcom Sovietskom zväze.⁴

Žiaľ, s príchodom stalinizmu sa začalo propagovať umenie „revolučné“ a proletárske. Niektorí skladatelia zmeny vycítili včas a emigrovali na Západ, napríklad Lourié, Nikolaj Obuchov či Ivan Vyšnegradskij. Iní sa podriadili nastupujúcemu socialistickému realizmu,

¹ Príspevok vznikol za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2017_038 (Teorie, dějiny a edice hudby 19. až 21. století) a IGA_FF_2018_010 (Hranice popularity v hudbě 19. až 21. století).

² Marina Frolova-Walker – Jonathan Powell – Rosamund Bartlett. „Russian Federation: Art music: The pre-Revolutionary period, 1900–17“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 21. Oxford: 2001, s. 929–931.

³ Asociácia pre súčasnú hudbu (ASM) bola na základe predbežných odporúčaní Louriého založená Rostlavcom v roku 1923. Jej členmi sa stali napríklad Alexander Mosolov, Boris Asafiev, Nikolaj Miaskovskij, Sergej Prokofiev, Dmitrij Šostakovič, Leonid Sabanejev či Leonid Polovinkin. ASM bola liberálnou opozíciou voči Ruskej asociácii proletárskych hudobníkov (RAPM) založenej v tom istom roku. Aj napriek vtedajšej ideológii sa stala súčasťou Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM) a zaistovala tak prienik modernej západnej hudby do Ruska a naopak. Hlavnými činnosťami ASM bolo publikovanie časopisu *Sovremennaja muzyka* a organizovanie koncertov diel vtedajších, či už domácich alebo západných, skladateľov. Časom však začala byť konštantne napádaná členmi RAPM, ktorí jej vyčítali prozápadné a kapitalistické tendencie a jej členov označovali za neruských. ASM napokon musela v roku 1931 oficiálne zaniknúť.

⁴ Nada Hrkčková. *Dějiny hudby VI.: Hudba 20. století (2)*. Bratislava: Ikar, 2007, s. 34.

spomeňme Šostakoviča či Nikolaja Miaskovského. No a ďalším už jednoducho nebolo umožnené slobodne komponovať. Stali sa z nich zakázaní umelci, niektorí na čas zavretí v gulagoch či spoločensky zničení, ako napríklad Nikolaj Roslavec či Alexander Mosolov.⁵

Život skladateľa v skratke

Arthur Vincent Lourié (14. 5. 1891/2 – 12. 10. 1966), rodený Naum Izrailev Lurje, pôvodom z oblasti dnešného Bieloruska a z rodiny sefardských Židov, bol, čo sa týka hudby, samoukom. Od roku 1909 však začal navštevovať Konzervatórium v Petrohrade, kde študoval klavír u Marie N. Barinovej, žiačky Ferruccia Busoniho a Nikolaja Rimského-Korsakova, a kompozíciu u Alexandra Glazunova. Počas štúdia si zamiloval hlavne Debussyho, Skriabinovu a Busonihu hudbu. To sa napokon začalo odrážať i v Louriého autorskej tvorbe. V roku 1913 urobil druhé zásadné rozhodnutie; z osobných a politických dôvodov konvertoval k rímskokatolíckej cirkvi. Krátko na to začal používať svoje umelecké meno Arthur Vincent Lourié, odkazujúc tak na filozofiu Arthura Schopenhauera a maliara Vincenta van Gogha.⁶ Kvôli antisemitsky ladenej spoločnosti a budúcim aspiráciám v oblasti politiky si dokonca zmenil i oficiálne meno na Artur Sergejevič Lurije.⁷ Skladateľ bol totiž okrem iného aj nadšený bolševik.

Lourié sa ako mladý pohyboval v elitných kruhoch petrohradských umelcov, medzi ktorými boli napríklad známi ruskí básnici Vladimir Majakovskij, Alexander Blok či Anna Achmatovová, jeho milenka, stretávajúci sa v bohémskom kabaretnom bare Brodjačaja Sobaka (Túlavý pes).⁸ Tento bar bol miestom akéhosi ruského *fin de siècle* a rodiacej sa bolševickej revolúcie. Program zvyčajne tvorilo čítanie symbolistickej, akmeistickej či futuristickej poézie, hudobné a divadelné predstavenia či rôzne prednášky, svoje myšlienky tu predstavil napríklad i Marinetti.⁹ O tom, že Lourié bol neodmysliteľným členom tohto bohatého umeleckého prostredia, svedčí i Majakovského žartovné rýmované prehlásenie: „Tot durjo, kto neznajet Lurjo.“¹⁰ Okrem iného sa Lourié spoznal aj so skupinou ruských

⁵ Roslavec po snahách obhájiť modernú hudbu a činnosti ASM bol zbavený svojho postu v Komunistickej strane a následne boli jeho diela cenzurované, čo ho donútilo odšťahovať sa z Moskvy do Taškentu. Návrat do Moskvy však znovu priniesol len cenzúru. Zmienky o ňom v Rusku neexistovali až do roku 1978. Mosolov bol kritizovaný už ako člen ASM. V roku 1938 bol vyslaný do gulagu na osem rokov. Väzenie sa na základe žiadosti Miaskovského a Gliëra skrátilo na necelý rok, avšak nasledujúcich päť rokov bol vyhnaný z Moskvy. Záujem o ruskú ľudovú hudbu mu však napokon zaistil návrat do normálneho života.

⁶ Detlef Gojowy. „Lourié“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 11. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004, s. 516.

⁷ Detlef Gojowy. „Weiteres zu Arthur Lourié“. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Chemnitz: 1999, s. 102.

⁸ Klára Mórica – Simon Morrison. *Funeral Games in Honor of Arthur Lourie*. Oxford University Press, 2014, s. 4–5.

⁹ Solomon Volkov. *St. Petersburg. A Cultural History*. New York: Free Press Paperbacks, 1997, s. 186–188.

¹⁰ K. Mórica – S. Morrison. *Funeral Games in Honor of Arthur Lourie*, s. 5.

futuristov. Autorom ruského futuristického manifestu *My i zapad* vydaného 1. januára 1914 napokon boli nielen maliar Georgij Jakulov a básnik Benedikt Livšic, ale aj Lourié.¹¹

Po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii sa Lourié v roku 1918 na odporúčenie Anatola Lunačarského stal vedúcim oddelenia hudby v Narkomprose, obdobe ministerstva kultúry a vzdelávania.¹² Pre zaujímavosť, na podobných postoch pre ďalšie druhy umenia sa objavili osobnosti ako napríklad básnik Valerij Briusov či maliar Marc Chagall.¹³ Lourié v tomto období výrazne podporoval Asociáciu pre súčasnú hudbu a na jej vedúci post dosadil skladateľa Nikolaja Roslavca.¹⁴ Obdobie Louriého politickej činnosti tak bolo veľmi naklonené novým avantgardným tendenciám v hudbe. To však netrvalo dlho a v roku 1921 o vedúci post prišiel. Vládnuca socialistická garnitúra totiž začala postupne okliešťovať slobodu umenia a podriaďovať ho tak proletariátu. Rastúci ateizmus a blížiaci sa vládnci stalinizmus zrejme zničili Louriého ideály o boľševickej spoločnosti, a preto v roku 1922 emigroval do západnej Európy. Po istom čase strávenom v Berlíne sa napokon v roku 1924 usadil v Paríži.¹⁵

Tu sa osobne stretol s Igorom Stravinským, s ktorým sa spriatelil. Skladatelia si navzájom pomáhali. Louriému Stravinskij pomohol nájsť si prácu a Lourié zase pomáhal Stravinskému robiť korektúry, transkribovať a recenzovať jeho diela. Lourié transkriboval napríklad skladby *Concertino* a *Oktet*.¹⁶ V dôsledku viacerých osobných dôvodov a nezhôd však priateľstvo postupne prerástlo v jeho opak.¹⁷

V období druhej svetovej vojny, počiatkom štyridsiatych rokov, keď nacistické vojská postupovali smerom na Paríž, Lourié pre svoje židovské korene a hroziace nebezpečenstvo emigroval do Spojených štátov amerických. V USA mu pomáhal, či už v existenčných alebo pracovných záležitostiach, Sergej Kusevickij, no ako skladateľ sa Lourié príliš nepresadil ani tu. Posledné roky života pôsobil ako profesor na University of Princeton.¹⁸ Bývalý petrohradský bohém napokon v roku 1966 zomrel v relatívnej chudobe na bližšie nešpecifikovanú chorobu.¹⁹

¹¹ Giovanni Camajani – Detlef Gojowy. „Lourié, Arthur Vincent“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 15. Oxford: Oxford University Press, 2001, s. 223.

¹² *Tamtiež*.

¹³ Ian Chilvers – John Glaves-Smith. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Second edition. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 498.

¹⁴ Anna Ferenc. „Roslavets, Nikolay Andreyevich“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 21. Oxford: Oxford University Press, 2001, s. 708.

¹⁵ G. Camajani – D. Gojowy. „Lourié, Arthur Vincent“, s. 223.

¹⁶ Jana Porter. *From Commissar to Stravinsky's Conscience: Arthur Lourié's Connection to Igor Stravinsky and the Relationship's Demise*, s. 2. [online] Dostupné z: <https://www.academia.edu/> [cit. 18. 10. 2017]

¹⁷ G. Camajani – D. Gojowy. „Lourié, Arthur Vincent“, s. 223.

¹⁸ D. Gojowy. „Lourié“, s. 516.

¹⁹ Detlef Gojowy. „Arthur Lourié der Futurist“. *Hindemith-Jahrbuch*. 1979, roč. VIII., s. 158.

Analýza klavírnej tvorby tzv. ruského obdobia

Lourié sa ako skladateľ dá len veľmi ťažko stotožniť s jedným umeleckým smerom či štýlom a aj pojem ruská avantgarda v tomto kontexte môže byť v istom zmysle zavádzajúci. Kompozičný štýl skladateľa bol totiž počas jeho života premenlivý, v ranom období trvajúcim zhruba do jeho prvej emigrácie dokonca až extrémne.²⁰ Okolo roku 1922 skladateľ svojím spôsobom napokon negoval svoj dovtedajší avantgardný prístup ku kompozícii a obrátil sa k umiernennejšej, výrazne duchovnej hudbe v zmysle neoklasicizmu. V prístupe ku kompozícii mu možno boli oporou i myšlienky Ferruccia Busoniho, že umelec by mal „[...] für seinen eigenen Fall ein entsprechendes eigenes Gesetz suchen, formen und es nach der ersten vollkommenen Anwendung wieder zerstören, [...]. Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen.“²¹

Tento text sa bude venovať len autorovej klavírnej tvorbe do roku 1922, práve pre jej experimentálny charakter. Ba čo viac, Lourié v tomto období skomponoval väčšinu svojho klavírneho diela. Klavírne skladby, ktoré vznikli nasledujúcich štyridsať rokov po emigrácii, totiž netvoria ani len polovicu počtu opusov z predchádzajúceho zhruba desaťročného obdobia.

Svoju skladateľskú kariéru začal ešte pred nástupom na konzervatórium v roku 1908, keď začal komponovať *Cinq préludes fragiles op. 1* (1908–1910). Päť prelúdií sa nesie v duchu neskorého romantizmu. Badať v nich inšpiráciu Chopinom, Debussym a Skriabinom. Prejavuje sa v nich značne impresionistické myslenie. Tieto krátke klavírne kusy pôsobia, ako už názov napovedá, veľmi krehko, intímne a staticky. Príznačné sú dlhé zádrže na tonike, repetitívnosť a jemné zaobchádzanie s krátkymi hlavnými motívami. Impresionizmus sa tu však neprejavuje len v statickom charaktere skladieb, ale i vo voľnejšom zaobchádzaní s akordmi a chápaním akordu ako zvukovej kvality. Veľmi často sa tu objavujú zahustené tónické akordy s pridanou sextou alebo sekundou. No a napokon relatívne nosným prvkom prelúdií je tiež časté tonálne kolísanie medzi dvomi paralelnými tóninami, s čím veľmi rád pracoval napríklad už spomínaný Debussy.

Už úvod prvého kusu *Lento* pracuje s tonikou v *es mol*, zahustenou o sextu dodávajúcu jej tak zaujímavú farbu. Tóninu skladateľ opúšťa len na poli dvoch taktov. Vrchol skladby v taktach č. 8 a 9 totiž prehodnotil práve na paralelnú tóninu *Ges dur* a kadencuje v nej postupom nóbovej dominanty k tonike s pridanou sextou. V týchto miestach môžeme nájsť i postupy paralelných kvínt či kvartové akordy (príklad č. 1).

²⁰ Skladateľovo rané obdobie sa dá ohraničiť rokom 1922, keď emigroval, preto toto obdobie nazývame i tzv. ruským obdobím.

²¹ Ferruccio Busoni. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel-Verlag, 1916, s. 31. Český preklad: „[...] pro svou tvorbu hledati vlastní vhodné zákony, jich použití a potom po prvním dokonalém využití je opět zničiti, [...]. Úkolem tvůrčího umělce je vynalézat nové zákony a nepodřizovat se starým.“ F. Busoni: Návrh nové estetiky hudebního umění. Preložila Marie Raabová. In: *Rytmus*. Praha: Přítomnost, sdružení pro soudobou hudbu. 1940, roč. V., č. 8–10, duben–květen, s. 51.

Príklad č. 1

A. Lourié: *Cinq préludes fragiles op. 1, č. 1, t. 8–12*

Veľmi impresionisticky pôsobí druhé prelúdium *Calme, pas vite* tiež v *es mol*. Znovu sa v ňom uplatňuje princíp zahustenej harmónie, tentokrát však prevláda tonika s pridanou sekundou. Skladba je postavená na jednoduchej spevnej melódii v ľavej ruke. V pravej ruke sa počas celého kusu opakujú klesajúce akordické rozklady v krátkych rytmických hodnotách, s výrazným tónovým charakterom.

Tretie prelúdium *Tendre, pensif* akoby tonálne nadväzovalo na predošlé dva kusy, pretože skladbu začína molovou subdominantou s pridanou sextou v tónine *B dur*. Táto tónina je počas celej skladby značne oslabená, skôr dominuje tónina *Ges dur*, ktorú Lourié moduloval pomocou enharmonickej zámény. Napokon ale skladateľ túto miniatúru ukončuje tónickým kvintakordom v *B dur*.

Štvrtý kus *Affabile* je zo všetkých prelúdií tonálne najambivalentnejší vďaka neustálemu striedaniu toniky a VI. stupňa, čím nadobúda charakter akejsi bitonality. Lourié tieto akoby dve toniky dokonca miestami stavia vertikálne na seba, napríklad akord pozostávajúci z tónov *f-a-c-d-f-a-c*, alebo ich rozdeľuje medzi hlasy, napríklad rozklad akordu *F dur* v base v taktach 21 a 22, pričom pravá ruka hrá akord *d mol* (príklad č. 2).

Larry Sitsky o *Cinq préludes fragiles* napísal: „At any rate, these early preludes only touch Scriabin in No. 4, and look toward Europe as a whole.“²² Je fakt, že prelúdiá ešte

²² Larry Sitsky. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. Westport: Greenwood Press, 1994, s. 89.

rozhodne nepatria medzi najskriabinovskejšie skladateľove kompozície. Avšak už i tu nachádzame interpretačné pokyny či podtituly skladieb blízke Skriabinovi a vychádzajúce z jeho mysticizmu, napríklad podtitul tretieho prelúdia *Tendre, pensif* (nežne, zamyslene). Piaty kus *Modéré* nielenže užíva pokyny ako *avec langueur* (malátne), *fondu* (roztopene), či *caessant* (hladkavo), ale dokonca ako základný stavebný materiál užíva citát hlavného motívu zo Skriabinovho *Prelúdia op. 37, č. 1*.²³ Motív sa po rytmickej stránke líši len veľmi nepatrne a je transponovaný o sekundu nadol (príklad č. 3).



Príklad č. 2

A. Lourié: *Cinq préludes fragiles op. 1, č. 4, t. 21–24*

Lourié: *5 préludes fragiles op. 1 č. 5*

Modéré.

p avec langueur

Skriabin: *Preludium op. 37 č. 1*

Andante

Príklad č. 3

Porovnanie hlavných motívov skladieb A. Louriého a A. Skriabina, ktoré sú graficky vyznačené vo vrchnom hlase. V oboch prípadoch ide o prvý takt skladby.

²³ Čo sa týka problematiky Skriabinovej hudobnej reči, jeho mysticizmu/symbolizmu a určitých vyšších princípov, ktoré skladateľ vyjadroval vo svojej tvorbe, vychádzam z dizertačnej práce Marek Keprt. *Hudobní řeč Skriabinova středního tvůrčího období na příkladu skladatelových klavírních poém.* Olomouc, 2008.

Inšpirácie francúzskym impresionizmom sa Lourié držal aj v svojom druhom opuse *Deux estampes* (1910). Už len ich názvy *Crépuscule d'un faune* a *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* sú očividnými alúziami na Debussyho diela *Prélude à l'après midi d'un faune* a *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* z prvej knihy klavírneho cyklu *Préludes*. Miestami sú v skladbách prítomné celotónové postupy či folklórne znejúce borduny. Lourié však už v prvom kuse naznačuje smerovanie vývoja svojho kompozičného štýlu. Rád užíva skriabinovské interpretačné pokyny ako *volando*, *languido* či *voilé*, dokonca od taktu č. 42, časť *Allargando*, pracuje so vzletovým motívom do trilku. Podobné motívy môžeme vidieť napríklad v Skriabinových *Sonátach* č. 6, 7 či 9 (príklad č. 4).

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt is titled 'Lourie: 2 Estampes op. 2, 1' and shows three measures of music. The first measure is marked 'Volando', the second 'Languido', and the third 'Allargando'. The music features a rising motif in trills. The bottom excerpt is titled 'Skriabin: Sonata č. 7' and shows a similar rising motif in trills across several measures.

Príklad č. 4

Vzletový motív do trilku v t. 45 v skladbe A. Louriého: *2 Estampes op. 2, č. 1* (t. 43–45) a v t. 256 skladby A. Skriabina: *Sonáta č. 7* (t. 253–254)

Azda najodvážnejším miestom sú ale takty postavené na rýchлом behu nadol, ústiacim do celotónovej disonantnej akordickej šmuhy, ktorá pozostáva z tónov *e-fis-gis-ais-his* (t. 21 v príklade č. 5).



Príklad č. 5
A. Lourié: *2 Estampes op. 2, č. 1, t. 20–23*

Nasledujúce opusy 3 a 4 pre klavír sa, žiaľ, nezachovali. Ďalším klavírnym dielom tak sú *Deux mazurkas op. 7* s neznámym rokom skomponovania, logicky však pravdepodobne niekedy medzi rokmi 1910 a 1912. Mazúrka ako žáner sa tu stráca v malátnom toku hudby a v neprítomnosti akcentov na druhej a tretej dobe. To značí voľný prístup k tejto tanečnej forme, ktorý sa začal už u Chopina a vyvrcholil práve u Skriabina. Tu je namieste akcentovať basový sprievod v kvartolách objavujúci sa chvíľkovo uprostred prvého kusu, ktorý už načisto rozbíja akékoľvek povedomie o mazúrkovom rytme. Tento postup však môžeme nájsť už aj v jednej zo Skriabinových raných *Mazúriek op. 3, č. 7* (príklad č. 6).

Lourié: *Deux mazurkas op. 7, č. 1*



Skriabin: *Mazurky op. 3, č. 7*



Príklad č. 6
Porovnanie netradičného kvartolového basového sprievodu pre žáner mazúrky v skladbách *Deux mazurkas op. 7, č. 1* od A. Lourié (t. 23–27) a *Mazúrky op. 3, č. 7* od A. Skriabina (t. 39–44, kvartoly v base konkrétne od t. 41)

Podstatným inšpiračným zdrojom sa tak stáva znovu Skriabin, či už opäť v metaforických a obrazných slovných pokynoch k interpretácii, v uchopení mazúrky, ale aj priamo v motivickom materiáli. Hneď prvá mazúrka pracuje s chromatickým zostupom v rozpätí intervalu kvarty. Podobný môžeme nájsť v Skriabinovej *Sonáte č. 5* alebo *Mazúrke op. 25*, č. 7. Veľkú rolu hrá v týchto kusoch nielen kvartový, ale aj sekundový interval, ktorý Lourié v svojich kompozíciách s obľubou používa. Druhá mazúrka v tomto opuse pozostáva prakticky z rovnakého materiálu z predošlej skladby, je však ozvláštnená množstvom ozdôb a menšími rytmickými hodnotami v pravej ruke. Oproti prvému kusu pôsobí rozmarnejšie a je viac postavená na ostrejších obrátených rytmických motívoch. Zvukovo a fakturálne tak môže pripomínať Skriabinove neskoré *Poémy op. 62*, č. 2 a *op. 69*, č. 2 typické svojím capricciovým charakterom (príklad č. 7).

Lourié

Arthur Lourié, op. 7, № 2.

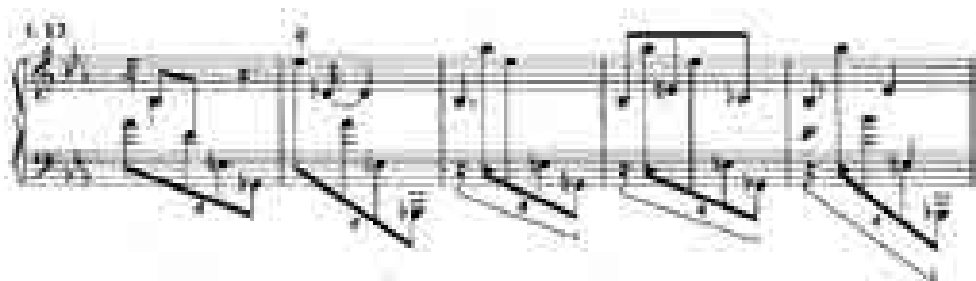
Skriabin

Príklad č. 7

Porovnanie faktúry u A. Louriého *Deux mazurkas op. 7*, č. 2 (t. 1–2) a A. Skriabinovej *Poémy op. 69*, č. 2 (t. 1–6), v oboch prípadoch s rozmarinou povahou *capriccia*.

Rok 1912 Lourié venoval komponovaniu svojich klavírných poém. Prvými sú *Deux poèmes op. 8, Essor* (Vzlet) a *Ivresse* (Opojenie), ktoré predstavujú asi najskriabinovskejšie dielo v celej jeho tvorbe, a nielen pokiaľ ide o interpretačné pokyny. V zmysle Skriabinovho mysticizmu je možné tento opus vyložiť ako proces vzletu ducha, až kým nedosiahne konečné opojenie, svoju vytúženú extázu.

Poéma *Essor* je oproti druhej *Ivresse* menej závažná, je kratšia a nemá žiadnu zásadnú hlavnú tému či motív. Je to skôr len voľné plynutie či blúdenie intervalov nad ostinátou basovou figúrou v kvartolách, čím sa rozbíja predpísaný trojosminový takt. Podobnú sadzbu môžeme nájsť často i v Skriabinovej tvorbe, ako príklad môžeme uviesť letovú tému *Sonáty č. 5*. Intervalový ambitus sa v priebehu skladby rozpína miestami až do extrémov a často v rýchlejších rytmických hodnotách, či už v ľavej alebo pravej ruke, čím sa aj napriek nie príliš hustej sadzbe zvyšuje interpretačná náročnosť poémy (príklad č. 8).



Príklad č. 8
A. Lourié: *2 Poèmes op. 8, č. 1, t. 13–17*

Miestami taktiež dochádza k interpretačne nepríjemnému prepleteniu sprievodnej a melodickkej línie. Dôkladný harmonický výklad *Essor* v tomto prípade už stráca váhu. Skladba osciluje na plochách dominantného charakteru a po Louriého oblúbenom prerušení toku hudby prázdny taktom sa končí rozkladom akordu do protipohybu pozostávajúceho z tónov *g–b–ces–es–f*. Akoby len vplynula do éteru.

Ivresse je kontrastom k predošlej poéme. Je prudká vďaka obráteným bodkovaným rytmom, ostro disonantná a má väčšiu základňu motivického materiálu. Tento kus môžeme rozčleniť na časti podľa konkrétnych prívlastkov a to *Mesuré* (Rozvážne, uvážlivo), *Appel toujours croissant* (Vzrastajúca výzva), *Rapide* (Rýchlo), *Illuminatif* (Osvetľujúco), *Ailé* (Okrídlene) a *Majestueux* (Majestátne). Hneď prvá časť nastupuje obráteným rytmom a disonantnými nónovými intervalmi. V basovej linke hlavného motívu sa však nachádza materiál z predchádzajúcej poémy *Essor*. Obidva kusy tak na seba nadväzujú pokiaľ ide o motivicko-tematické jadro. Pre každú časť poémy *Ivresse* sú príznačné určité motívy dodávajúce im špecifický charakter, ktoré sa ďalej v priebehu skladby môžu občas na chvíľu znovu vynoriť. A nielen *Ivresse* je kontrastná voči *Essor*, ale i samotná *Ivresse*

je plná kontrastov medzi jej jednotlivými časťami. Časť *Illuminatif* je oproti predošlej časti znovu prudká a pracuje s hlavným motívom z *Mesuré*. Okrem iného tu však možno nájsť tri citáty Skriabinových kompozícií, a to zostupné paralelné kvinty nachádzajúce sa napríklad v *Sonáte* č. 8, identický motív s motívom z *Poémy op. 59, č. 1* a tretím prípadom je extrémne vertikálne navrhnený zahustený akord obsahujúci tritonové väzby, ktorý môžeme nájsť v *Sonáte* č. 7. Spomínaný tretí prípad je však zaujímavým miestom, akýmsi klastrom, pretože Lourié v tomto akorde exponuje jedenásť tónov v rámci dvanásťtónového komplexu. K plnému komplexu tak chýba jediný tón c (príklad č. 9).

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Príklad č. 9'. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with 'pp' (pianissimo). The second system continues the piece, showing more complex chordal structures and dissonances. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff (treble and bass clefs).

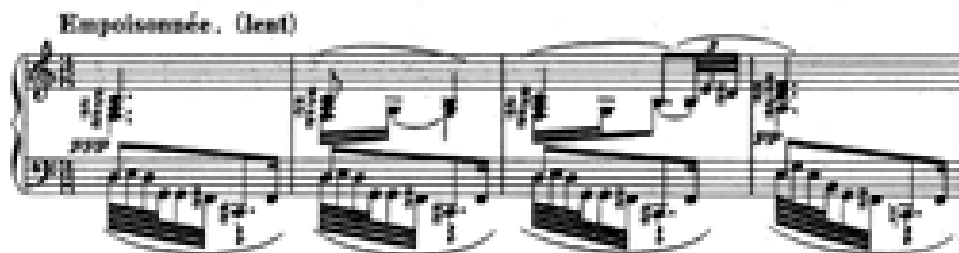
Príklad č. 9
A. Lourié: *2 Poèmes op. 8, č. 2, t. 23–24*

Rapide predstavuje znovu upokojenie hudobného toku, no zachováva si disonantný charakter napríklad aj vďaka paralelným sekundovým a kvartovým intervalom. Napokon, posledná časť *Majestueux* je reprízou prvej *Mesuré* so zachovaním jej rytmickej povahy, ale s intervalovými obmenami. Oproti začiatku mení ostro disonantné intervaly na mäkkšie, až nakoniec zaznievajú náznaky durovej toniky v *H dur*, avšak tento raz vo forme veľkého septakordu a s pridanou zväčšenou kvartou *h – es (dis) – f – b (ais)* (príklad č. 10).

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Príklad č. 10'. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with 'pp' (pianissimo). The second system continues the piece, showing more complex chordal structures and dissonances. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff (treble and bass clefs).

Príklad č. 10
A. Lourié: *2 Poèmes op. 8, č. 2, t. 93–96*

Ďalší opus *Quatre poèmes op. 10* tvoria kusy *Spleen*, *Caprices*, *Autoportrait* a *Ironies*. Začiatok *Spleen* sa nesie v hutnej zvukovej ploche vďaka chromatickým sprievodným figúram v base v krátkych rytmických hodnotách, ktoré pomocou pedalizácie tvoria akési tónové škrvny pod melodickou linkou (príklad č. 11).



Príklad č. 11

A. Lourié: *Quatre poèmes op. 10*, č. 1, t. 1–4

V priebehu skladby Lourié postupne dospieva k tercdecimovému akordu s pridanou zmenšenou kvartou a ku kvartovému akordu s tritonovým pomerom medzi tónmi, čím sa približuje charakteru tzv. mystického akordu. *Caprices* predstavuje rytmicky veľmi náročnú skladbu, kde sa striedajú štvor-, päť-, šesť-, sedem-, deväť- a desaťosminové takty. *Autoportrait* aj napriek názvu pôsobí veľmi odosobnene, nehybne a staticky. Nosným prvkom tohto kusu je alterovaný terckvartakord *des – f – g – h* obsahujúci tritonus, ktorý je exponovaný takmer v každom takte skladby. Nad ním sa od druhého taktu vyvíja ďalší chromatický kontrapunkt, akési „vzdychový“ motív (príklad č. 12).

Tempo rubato.

PIANO.

Príklad č. 12

A. Lourié: *Quatre poèmes op. 10*, č. 3, t. 1–5

Autoportrait je výrazne repetitívna a formovo ju môžeme označiť ako jednodielnu skladbu s krátkou kódom. Táto kóda je postavená na disonantnej polyrytmickej ploche v troch notových systémoch, ktorá svojou statickosťou, nehybnosťou a bezcieľnosťou pripomína tvorbu Nikolaja Roslavca, napríklad jeho *Trois études*. Imaginárny kontrapunkt tu však v strednom hlase jemne vyznačuje vzdychový motív z časti A. Posledná poéma *Ironies* v tempe *presto* pracuje hlavne s úvodným motívom typickým svojím synkopizovaným rytmom a veľkými intervalovými skokmi v sopráne. Podobne ako v *Essor*, i tu veľké intervalové rozpätie sťažujú rýchle rytmické hodnoty. Interpretáčne zaujímavým miestom je taktiež dvojité trilok.

V roku 1913 zložil Lourié cyklus piatich klavírných miniatúr *Masques (1er livre) op. 13* s podtitulom *Tentations*. Zdá sa, že skladateľ plánoval i ďalší cyklus, ku ktorému však nedošlo. Dielo, žiaľ, zostalo len vo forme autografu uloženého v New York Public Library, hoci posledná strana partitúry k *Deux poèmes* z edície Tabiti naznačuje, že *Masques* spolu s nedochovanou *Salomé-Liturgie op. 11* boli pripravené do tlače.²⁴ Lourié ho venoval futuristickému maliarovi Nikolajovi Kulbinovi na tretej stránke hudobniny so slovami „à mon cher ami Nicolas Koulbin.“²⁵ Skladby sú pomerne repetitívne, bez príliš kontrastných miest. Čo sa týka charakteru motívov, veľmi často pracuje so vzletnými motívami, motívami vzdychu a klesajúcimi figúrami. Výrazné je tu i fragmentarizovanie toku hudby. Ani *Masques* nie sú výnimkou v oblasti skriabinovských interpretačných pokynov, nájdeme tu pokyny ako *essoré* (vzletne), *volupteux* (zmyselne), ďalej veľmi metaforické *scintillant* (trblietajúco), *sua-ve* (sladko) či veľmi hojne užívané *caché* (skryto), čo podčiarkuje názov samotného opusu *Masques*. Zaujímavosťou pôsobí i to, že Lourié vo svojich „maskách“ oslobodil hudbu od rytmu tým, že nepredpisuje takt ani taktové čiary. *Masques* tak majú byť akýmsi voľným zvukovým prúdom (príklad č. 13).

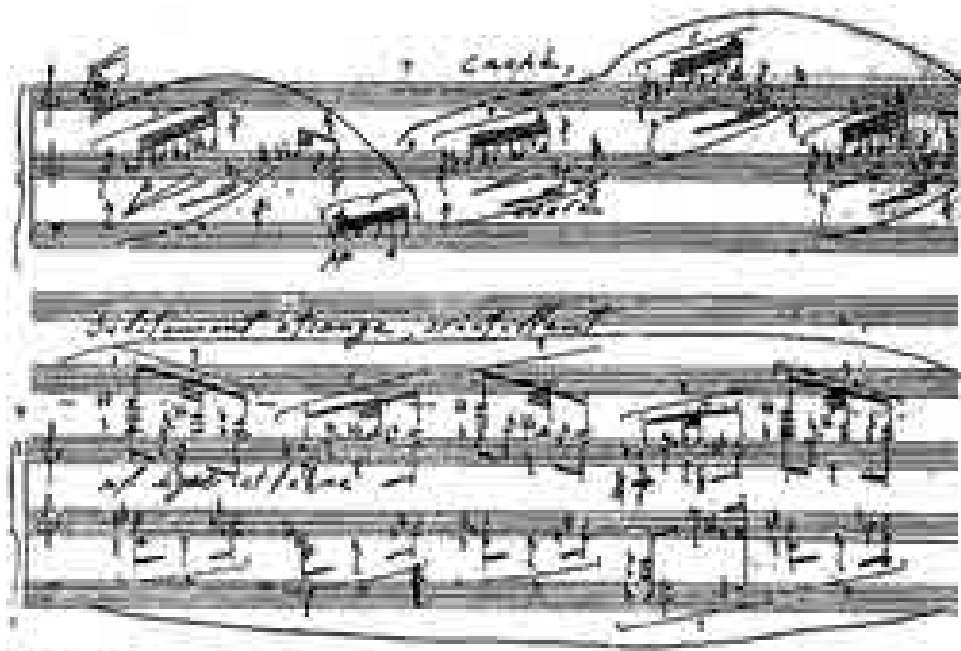
Prekvapením je skladba *Menuet po Gljuku* (Menuet po Gluckovi), ktorý podľa partitúry skladateľ skomponoval už v roku 1914.²⁶ Menuet je trojdielny a tonálne zakotvený v *G dur* a *g mol*. Prevláda tu akordická sadzba a celkovo skladba pôsobí umiernenene a neoklasiccky. Oproti predošlým a najmä nasledujúcim atonálnym skladbám pôsobí ako trň v oku. Partitúra bola vydaná v roku 1918, je teda možné, že skladateľ zaklamal o roku vzniku tohto diela, alebo došlo k tlačovej chybe na partitúre.

V tom istom roku 1914 vznikli *Synthèses op. 14* pozostávajúce z piatich miniatúr *Lent*, *Moderement animé*, *Vite*, *Assez vite, mais toujours mesuré* a *Mesuré*. Lourié v manifeste *My i zapad* hlásal nutnosť primitívnej syntézy v hudbe, ktorá by mala zdôrazňovať jej substanciálne elementy. *Synthèses* sú obratom od prechádzajúceho mäkkého zvuku k plne atonálnemu mysleniu v ostrých disonanciách a v ostrých obrátených synkopovaných

²⁴ Arthur Lourié. *2 poèmes, op. 8*. St. Petersburg: Edition Tabiti, s. 20.

²⁵ Arthur Lourié. *Masques (Tentations) op. 13*. 1913. [autograf] New York Public Library. Performing Arts Research Collections-Music, IPB 92-61 no. 36.

²⁶ Artur Lurje. *Menuet. Po Gljuku*. Moskva: Gosudarstvenoe muzikaľnoe izdatelstvo, 1918., s. 1.



Príklad č. 13

A. Lourié: *Masques (1er livre) op. 13, č. 1*

rytmoch. Drsnosť je zvýraznená aj prevažujúcou akordickou alebo naopak punktuálnou sadzbou, prudkými dynamickými kontrastmi a vysokými polohami, ktoré majú samy o sebe pomerne suchú zvukovú kvalitu. Skladby sú tak značne vzdialené od impresionizmu či tvorby Skriabina a sú komponované už skôr v duchu druhej viedenskej školy. V štvrtom kuse Lourié v taktach č. 9 a 10 dokonca vytvoril plnohodnotnú plochu dvanásťtónového chromatismu. Nejde však o dodekafóniu ako ju poznáme od Schönberga, ale skôr o dvanásťtónové komplexy, s akými pracoval Louriého súčasník a krajan Nikolaj Obuchov (príklad č. 14).

Asi najexperimentálnejším a najinvenčnejším dielom sú *Formes en l'air* z roku 1915, keď vznikol i Louriého mikrotonálny *1. sláčikový kvartet*. Inšpiráciou k tomuto cyklu troch skladieb sa stal maliarsky smer kubizmus a Pablo Picasso. Lourié premietol kubizmus, jeho priestorovú koncepciu diela či rozklad určitého predmetu, do hudobného umenia na úrovni dizajnu partitúry, ktorú rozfragmentarizoval. Deformovaný, rozštiepený hudobný zápis tak pôsobí ako geometrické tvary a naozaj pripomína formy vo vzduchu (príklad č. 15).

Príklad č. 14

A. Lourié: *Synthèses op. 14, č. 4, t. 9–12*. Dvanástónový komplex je tu graficky vyznačený.

10

Príklad č. 15

A. Lourié: *Formes en l'air, s. 10*

Okrem toho môžeme povedať, že je to vlastne akási predzvesť grafickej partitúry. Po hudobnej stránke ide o interpretačne veľmi voľné skladby. Rovnako ako v *Masques*, ani tu nenachádzame predpísané tempo či taktové čiary. Nenájde tu ani typické interpretačné pokyny vychádzajúce zo Skriabinovej tvorby. Lourié si tu vystačil len s *espressivo* a *en dehors* (zvonka, cudzo). Väčší dôraz kládol na predpisovanie dynamiky a interpretačných techník ako *staccato* a *tenuto*. To, ostatne, súvisí i s atonalitou ako takou, keď sa skladateľ musí väčšmi oprieť práve o spomínané zložky hudby ako dynamika a tón, obzvlášť pokiaľ rozvoľní rytmus, ako to urobil práve Lourié. Inšpiračným zdrojom k vzniku tohto diela bol určite hlavne Busoni a jeho teoretický spis *Návrh novej estetiky hudobného umenia*:

„Wer hat nicht schon im Traume „geschwebt“? Und fest geglaubt, daß er den Traum erlebe? – Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen und Klangfarben [...]; sie sei nichts anderes als die Natur in der menschlichen Seele abgespiegelt und von ihr wieder zurückgestrahlt; ist sie doch tönende Luft und über die Luft hinausreichend; [...]“²⁷

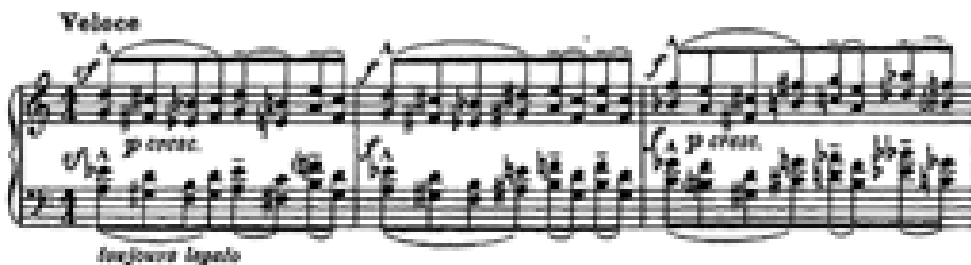
V tom istom roku Lourié skomponoval ďalší klavírny cyklus *Dnevnoj uzor* pozostávajúci z piatich skladieb, a to *Etjud* (Etuda), *Progulka* (Prechádzka), *Teni* (Tieň), *Koldovstvo* (Čarodejníctvo) a *Šalost'* (Uličníctvo). Prednú stránku hudobniny ilustroval ruský avantgardný maliar Georgij Jakulov.²⁸ Prvý kus *Etjud* je celý postavený len na slede paralelných kvínt, čistých alebo zmenšených. Kvintové intervaly má pravá i ľavá ruka, ktoré i voči sebe postupujú paralelným pohybom v intervale septimy. Skladba je tak výrazne disonantná, rýdzo atonálna a chromatická. Po rytmickej stránke je pohyb založený na neustálych osminových hodnotách v štvorstvrtovom takte. Lourié to však ozvlášťňuje rôznym frázovaním pomocou legatových oblúčikov či trámecov, ďalej tiež akcentmi rôznej sily (príklad č. 16).

Progulka je akýmsi návratom k debussyovskému štýlu. Skladba sa pohybuje v dlhších harmonických plochách toniky a II. stupňa často zahustenými sextou či sekundou. Tok hudby je ozvláštnený i debussyovskými paralelizmami. Celkovo *Progulka* pripomína Louriého rané klavírne kompozície. Nasledujúce dve časti sa nesú v pomalom tempe. V *Teni*

²⁷ F. Busoni. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, s. 45–46. Český preklad: „Kdo se již ve snu nevznášel a pevně nevěřil, že je to skutečnost? Umiňme si přece, že vrátíme hudbu jejímu původu! Osvobodme ji od architektonických, akustických a estetických dogmat, aby byla pouhým vynalézáním a citem v harmonii, ve formách a zvukových barvách [...]. Nechť není nic jiného než příroda, jež se zrcadlí v lidské duši a z níž potom vyzáří. Je přece zvučící vzduch a sahá až za něj [...]“ F. Busoni: *Návrh nové estetiky hudebního umění*. Preložila Marie Raabová. In: *Rytmus*. Praha: Přítomnost, sdružení pro soudobou hudbu. 1940, roč. V., č. 8–10, duben–květen, s. 55.

²⁸ Artur Lurje. *Dnevnoj uzor*. Moskva: Gosudarstvenoe muzikaľnoe izdatelstvo, 1918.

dochádza k častým zmenám rytmu, pričom sa tu striedajú štvor-, päť-, šesť- ale i sedemdobé takty. Náročnosť skladby tkvie i v polyfónnej práci s častými imaginárnymi kontrapunktmi, ktorá je rozpísaná vo väčšine skladby do troch notových systémov. *Koldovstvo* nastupuje paralelnými intervalmi veľkej septimy a chromatickým motívom v spodnom registri klavíra. Postupne však nastupuje spevnejšia melódia so synkopovaným rytmom. Skladbou však znovu začnú prestupovať disonantné intervaly a napokon mizne v zväčšenom septakorde s pridanou kvartou. Cyklus napokon ukončujú úvodné paralelizmy. Tentokrát však ide o paralely kvartového intervalu a len v pravej ruke. Ľavá ruka má tentokrát klasickú sprievodnú úlohu s využitím najmä klesajúcich sprievodných figúr.



Príklad č. 16
A. Lourié: *Dnevnoj uzor č. 1*, t. 1–3

V roku 1917 Lourié skomponoval pre klavír dva menšie kusy *Tretja sonatina*, *Upmann: Smoking Sketch* a cyklus ôsmich skladieb *Rojal v detskoj*. *Tretja sonatina*, venovaná ruskému klaviristovi Alexandrovi Borovskému,²⁹ je po úvodnej pentatonickej basovej figúre celá pretkaná disonanciami, najvýraznejším intervalom tu je malá nóna.

Infiltrovať do svojej hudobnej tvorby prvky jazzu, ktorý si začal postupne získavať popularitu i na európskom kontinente, Lourié skúsil v krátkej skladbe *Upmann: Smoking Sketch*. Hlavná téma sa nesie v rytme černošského *cakewalk* a *ragtime* akcentovaním ľahkej doby pomocou techniky *staccato* a výraznejším akordickým súzvukom. Kontrastným momentom sú úseky s predpísaným interpretačným pokynom *crisp* (kryštalicky). Tento kryštalický, priehľadný zvuk sa Louriému podarilo vytvoriť pentatonickými postupmi vo vysokom registri klavíra (príklad č. 17).

²⁹ Artur Lurje. *Tretja sonatina*. Peterburg: Gosudarstvenoe muzikalnoe izdatelstvo, 1920, s. 2.

Príklad č. 17

A. Lourié: *Uppmann: Smoking Sketch*, t. 50–51

Posledným Louriého dostupným klavírnym dielom z jeho ruského obdobia je už spomínané *Rojal v detskoj*. Podobne ako Debussy vo svojej suite *Detský kútik*, i Lourié ako by sa snažil zachytiť bezstarostnosť a hravosť detstva ako takého.³⁰ Detský svet je vyobrazený nielen v názvoch miniatúr, ako napríklad *Paj* (Dobry chlapec), *Bjaka* (Zlý chlapec) či *Buka* (Strašidlo), ale i priamo v hudbe inšpirovanej folklórom a detskými melódiami. Oproti predošlým dielam ide už o zvrat v Louriého kompozičnom jazyku s tendenciou k neoklasicizmu. Zložitost' nahrádza jednoduchšia a priezračnejšia sadzba, no Lourié si i napriek tomu zachoval svoje typické prvky tvorby a postupy. Úvodná skladba *Farforovoe pastbiše* (Porcelánová pastvina) je výrazná svojím stupnicovým motívom v paralelných kvartách. Po harmonickej stránke sa striedajú len dve funkcie, tonika a septakord VII. stupňa, v tónine *A dur*. Prítomné sú tu prekvapivo jasné, čisté kadencie. Záver miniatúry však Lourié moduluje spôsobom, ktorý obľuboval v raných skladbách, do paralelnej tóniny *fis mol*. Výraznú rolu hrajú intervaly malej a veľkej sekundy v nasledujúcich dvoch kusoch, a to *Trepáček* inšpirovaný ukrajinským ľudovým tancom *trepak*, kde hlavná téma pripomína akúsi detskú riekanku a *Paj*, z harmonickej stránky len dlhá zádrž na dominante (príklad č. 18).

³⁰ Detlef Gojowy. *Arthur Lourié und der russische Futurismus*. Laaber: Laaber-Verlag, 1993, s. 23.



Príklad č. 18
A. Lourié: *Rojal v detskoj č. 3, t. 1-4*

Spomínaná *Bjaka*, zrejme v súvislosti so svojím názvom, je znovu o trochu disonantnejšia, neohrabanejšia, chromatickejšia, a využíva pentatoniku. Veľkú rolu tu má i trilok. *Baj*, uspávanka, je zaiste nutnou súčasťou takto ladeného cyklu. Celá sa drží v nižších polohách klavíra. Pre túto miniatúru je príznačná repetitívnosť, ale znovu i sekundové intervaly. Pre posledný kus si Lourié vzal ako motivický materiál poľskú ľudovú detskú pesničku *Właz kotek na płotek*, ktorú už podobne použil poľský skladateľ Stanisław Moniuszko. Lourié skladbu skomponoval v trojštvrťovom takte *alla mazurka*. Hlavnú tému varíruje len veľmi jemne.

Závery analytickej časti

Skladateľovo rané obdobie v klavírnej tvorbe medzi rokmi 1908 a 1922 je viditeľne rozmanité a plné experimentov či hľadania samého seba ako skladateľa. Hlavnými inšpiráčnymi zdrojmi mu boli po hudobnej stránke Claude Debussy, Alexander Skriabin, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, z ďalších druhov umení to boli hlavne vtedajšie moderné a avantgardné smery ako symbolizmus a futurizmus, ktorých bol osobne súčasťou v petrohradskom prostredí. Popravde, s futuristami nedokázal nadviazať dostatočne pevné priateľské vzťahy. Aj napriek zjemnelému uchopeniu hnutia Filippa T. Marinettiho ruskými futuristami bol pre nich Lourié príliš elegantný, upravený a snobský. Lourié sa na poli hudobného umenia musel s futurizmom vyrovnávať veľmi svojsky a nešiel v šľapajách Luigiho Russola cestou hluku a konštruovania nových experimentálnych nástrojov. Skladateľovo experimentovanie nešlo za rovinu vtedajších možností hry na jednotlivé nástroje ani kompozície ako takej.

Z Debussyho tvorby si osvojil statickosť, tonálnu ambivalenciu paralelných tónin, zahusťovanie akordov, repetitívnosť a jemný, prchavý zvuk. Prítomný monotematizmus a krátke, väčšinou jednodielne a trojdielne formy sa tiahli napokon takmer celým jeho klavírnym dielom.

Inšpirácia Skriabinom sa najviac prejavila v opusoch 7 až 12. Lourié sa výrazne ponoril do jeho mysticizmu a symboliky, pracoval s motívmi letu či túžby a podčiarkoval ich množstvom interpretačných pokynov, ako napríklad *avec langueur* (malátne), *fondu* (roztavene), *volupteux* (zmyselne) či *ailé* (okrídlene). Inšpirácia sa prejavila po hudobnej stránke

aj v harmonickom myslení, konkrétne dominantné harmónie, tritonové pomery, ďalej tiež polyrytmia a synkopovanie.

Lourié mal však tendenciu tieto spomínané prvky, ktoré nasal od svojich vzorov, vy-
nášať do extrémov. Postupne začal používať ostrejšie disonancie malej a veľkej sekun-
dy, ostré obrátené rytmy, zložité synkopy rozbíjajúce rytmus, extrémne intervalové ambity
v malých rytmických hodnotách či prepíate vrstvenie akordov, napríklad v *Deux poèmes*.
Z prerušovania toku hudby prázdny taktom si spravil akúsi vlastnú manieru. V oblasti
motivickej práce je pre Louriého príznačný veľmi opatrný a jemný variačný prístup k motí-
vu. Hudobný prúd ozvlášťňuje skôr komponovaním nových, ďalších kontrapunktov, zahus-
ťovaním harmónií disonanciami a zvukovo zaujímavými plochami.

To všetko vyvrcholilo v rokoch 1914 a 1915, po predčasnom ukončení štúdia na kon-
zervatóriu, do prostých avantgardných skladieb *Synthèses* a *Formes en l'air*, v ktorých sa
výrazne odklonil od predošlého mäkkého zvuku. Ten nahradil suchý, ostrý zvuk, občasná
puntuálna sadzba a práca s pauzou. V tejto fáze už badať inšpiráciu atonálnym prúdom
druhej viedenskej školy, Weberna a hlavne Schönberga, konkrétne jeho *Drei Klavierstück-
e op. 11*. V roku 1964 sa skladateľ vyjadril:

„Die Synthese ist Primitiv. Es gilt eine neue Synthese. Archaik, dazu bin ich früher als alle an-
deren zurückgekehrt. Das Prinzip der umfassenden Konstruktion, angewandt in den *Synthe-
sen*, in den *Formen in der Luft*, im 1. *Streichquartett*.“³¹

To bolo výsledkom Louriého chápania futurizmu pod vplyvom Busonihho teórie prezen-
tovanej v *Návrhu novej estetiky hudobného umenia*.

Nasledujúce skladby sa však začínajú pomaly odvracať od rýdzeho atonálneho mys-
lenia do neodiatoniky, a rovnako sa vymaňujú i z ťažkého vplyvu Skriabina či Debussyho.
Lourié však svoje rané inšpiračné zdroje nezatratil, našiel v nich práve tie prvky, ktoré sa
mu stali vlastnými. Jednou z hlavných tendencií sa stalo komponovanie témbrovo zaujíma-
vých zvukových plôch s pomocou odvážnych paralelizmov, pentatoniky a harmónií zahus-
tených o sextu a sekundu, či jeho typické výrazne disonantné sekundové intervaly. Tu sa
začína skladateľovo nasledovné putovanie k neoklasicizmu a duchovnej hudbe.

Lourié ako skladateľ sa postupne dočkal akejsi obrody. Za posledné dva roky vyšlo do-
konca jeho kompletne klavírne dielo na CD nosičoch, v podaní klaviristov Moritza Ernsta
(2016)³² a Giorgia Kouklu (2016–2017).³³ Snáď to bude čím ďalej tým viac interpretov
podnecovať, aby tohto skladateľa zaradili do svojho repertoára. Lourié má totiž rozhodne
potenciál zaujať eventuálne publikum svojím intímny a vyrovnaným charakterom v spoje-
ní s odvážnymi harmóniami, rytmami či témbrovo zaujímavými plochami.

³¹ D. Gojowy. „Arthur Lourié der Futurist“, s. 151.

³² *Arthur Lourié: Werke für Solo-Klavier*. [CD] Hrá Moritz Ernst. Vienna: Capriccio, 2016.

³³ *Lourié: Complete Piano Works, Vol 1 & Vol 2*. [CD] Hrá Giorgio Koukl. Grand Piano, 2016–2017.

Bibliografia:

Zdroje:

- Lourié, Arthur. *2 Estampes op. 2*. St-Pétersbourg: Tabiti.
- *2 Poèmes op. 8*. St-Pétersbourg: Tabiti.
- *Cinq préludes fragiles op. 1*. St-Pétersbourg: Tabiti.
- *Eight Scenes of Russian Childhood*. New York: G. Schirmer, Inc.
- *Masques (Tentations) op. 13*. 1913.[autograf] New York Public Library. Performing Arts Research Collections-Music, IPB 92-61, no. 36.
- *Mazurkas op. 7*. St-Pétersbourg: Tabiti.
- *Quatre Poèmes op. 10*. St-Pétersbourg: Tabiti.
- Lurje, Artur. *Dnevnoj uzor*. Moskva: Gosudarstvenoe muzikalnoe izdatelstvo, 1918.
- *Menuet. Po Gljuku*. Moskva: Gosudarstvenoe muzikalnoe izdatelstvo, 1918.
- *Sintezi*. Moskva: Gosudarstvenoe muzikalnoe izdatelstvo, 1920.
- *Tretja sonatina*. Peterburg: Gosudarstvenoe muzikalnoe izdatelstvo, 1920.
- *Upman. Kuritel'naja šutka*. Peterburg: Gosudarstvenoe muzikalnoe izdatelstvo, 1919.

Literatúra:

- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel-Verlag, 1916.
- Camajani, Giovanni. „The Music of Lourié“. *Ramparts*. New York: 1965, vol. III, č. 9, s. 35–38.
- Camajani, Giovanni–Gojowy, Detlef. „Lourié, Arthur Vincent“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 15. Oxford: 2001, s. 223–224.
- Ferenc, Anna. „Roslavets, Nikolay Andreyevich“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 21. Oxford: 2001, s. 708.
- Frolova-Walker, Marina–Powell, Jonathan –Bartlett, Rosamund. „Russian Federation: Art music: The pre-Revolutionary period, 1900–17“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 21. Oxford: 2001, s. 929–931.
- Gojowy, Detlef. „Arthur Lourié der Futurist“. *Hindemith-Jahrbuch*. 1979, vol. VIII., s. 147–185.
- „Arthur Lourié der Futurist (II)“. *Hindemith-Jahrbuch*. 1983, vol. XII., s. 116–157.
- *Arthur Lourié und der russische Futurismus*. Laaber: Laaber-Verlag, 1993.
- „Lourié“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 11. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004, s. 515–518.
- „Weiteres zu Arthur Lourié“. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Chemnitz: 1999, s. 99–110.
- Hrčková, Nada. *Dějiny hudby VI.: Hudba 20. století (2)*. Bratislava: Ikar, 2007.
- Chilvers, Ian – Graves-Smith, John. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Second edition. Oxford University Press, 2009.
- Levidou, Katerina. „Arthur Lourié and his Conception of Revolution“. *Muzikologija: Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*. 2012, vol. 13, s. 79–100.
- Móricz, Klára – Morrison, Simon. *Funeral Games in Honor of Arthur Lourié*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Porter, Jana. *From Commissar to Stravinsky's Conscience: Arthur Lourié's Connection to Igor Stravinsky and the Relationship's Demise*. [online] Dostupné z: <https://www.academia.edu/> [cit. 18. 10. 2017]
- Sitsky, Larry. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- Volkov, Solomon. *St. Petersburg: A Cultural History*. New York: Free Press Paperbacks, 1997.

Alexandra Švehlová (1995) je od roku 2016 študentkou muzikológie nadväzujúceho druhého stupňa na Katedře muzikologie Univerzity Palackého v Olomouci. Publikovala kapitolu v zborníku *Z hudební historie Hranicka a Lipenska* (2015), niekoľko recenzií v univerzitnom časopise *Žurnál UP* či periodiku *Musicologica Olomucensia*. Zameriava sa na hudbu 20. storočia, konkrétne na skladateľov ranej ruskej avantgardy.