

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Poetika Interpretace

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Klavírní dílo Nikolaje Kapustina**

**Jakub Uhlík**

Vedoucí práce: MgA. Ivo Kahánek Ph.D.

Oponent práce: Emil Viklický, prof. Hanuš Bartoň

Datum odevzdání práce: 30. 4. 2020

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2020

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Poetics Interpretation

**DISSERTATION**

**Piano Work of Nikolai Kapustin**

**Jakub Uhlík**

Supervisor: MgA. Ivo Kahánek Ph.D.

Dissertation readers: Emil Viklický, prof. Hanuš Bartoň

Submission date: 30. 4. 2020

Academic title granted: Ph.D.

Prague 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Klavírní dílo Nikolaje Kapustina

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

**Abstrakt:**

Tato práce se věnuje klavírnímu dílu Nikolaje Kapustina. Obsahuje též jeho detailní životopis. Smyslem této práce je sumarizovat všechny základní informace dostupné o tomto autorovi a dát jim pevný rámec. Zároveň je její součástí i návod a postřehy ke správné interpretaci. Podstatou bádání v této práci je pochopení jedinečnosti spojení jazzu a klasické hudby v díle Nikolaje Kapustina. Dalším cílem je také popsat klavírní dílo od opusu 26 do opusu 161. Výsledky této práce umožňují čtenáři rychlou orientaci v rozsáhlém díle popisovaného autora. Zároveň se práce i okrajově dotýká historie jazzu v SSSR.

**Abstract:**

This dissertation focuses on the piano works of Nikolai Kapustin and includes his detailed biography. The main aim of this study is to summarize all available substantial data on the author and systemize them in a solid framework. Integrally, the dissertation also provides instruction and remarks on a good interpretation of Kapustin's work. The study aspires to convey understanding of the unique fusion of jazz and classical music in Kapustin's work. It also aims to introduce piano compositions ranging from opus 26 to 161. Outcomes of the study allow the reader to familiarize quickly with Kapustin's extensive work. Additionally, the dissertation also provides a brief insight into the history of Soviet jazz music.

## **Poděkování a geneze mé rigorózní práce**

Když jsem jako malý kluk seděl u piana a cvičil jsem, snil jsem o tom, že jednou budu hrát v koncertních sálech, budu mít velký aplaus a lidé budou chodit na moje koncerty s tím, že je dobře bavím. To se mi splnilo.

Jako student ZUŠ ve třídě varhanice a klavíristky Mgr. Boženy Slancové jsem snil o tom, že budu cestovat a živit se hudbou. Navíc jsem chtěl ovládnout svůj nástroj tak, aby pro mě neexistovalo žádné omezení a dovedl jsem postupně zahrát na klavír cokoliv. To jsem dokázal.

Během studií na konzervatoři ve třídě MgA. Magdy Štajnochrové jsem toužil proniknout do tajů interpretace vážné hudby. Pochopit její specifika, naučit se finesy interpretace a vybudovat si kariéru. S tím nikdy nebudu hotový.

HAMU a magisterská studia ve třídě prof. Ivana Klánského mě naučila interpretační poctivosti a ukázala mi, kolik skvělých muzikantů se snaží o totéž a jenom několik jich uspěje. Zároveň jsem pochopil, že skromnost není výrazem zbabělosti, ale reálný odhad svých schopností.

Po získání magisterského titulu jsem hledal ve svém životě nový smysl a hudbu, která by mi otevřela nové obzory. Chtěl jsem zažít znovu ten pocit, kdy jsem v dětství stál s otevřenou pusou a poslouchal koncerty Fridricha Guldy, Krystiana Zimmermana a dalších. Chtěl jsem znovu stát před dveřmi do světa nové hudby, otevřít je a zažít fascinaci objevování skrytých mechanismů a pravidel.

Pak přijel z klavírní soutěže v Brémách můj spolužák, fenomenální klavírista a varhaník, MgA. Marek Kozák. Přivezl s sebou noty Nikolaje Kapustina a já věděl, že držím v ruce materiál, který jsem vždycky chtěl hrát.

Můj otec, jazzový klavírista, skladatel a aranžér, Vladimír Uhlík mi vždy říkal, že nechce, aby jeho syn hrál jazz a půl svého života promarnil po klubech a barech. Mně se ta myšlenka nezdála tak špatná, ale hlavně se mi už od dětství jazz velmi líbil. Fascinovaně jsem poslouchal hlas mojí matky Marie Kotrbové, jejíž hluboký tón si nezadal s Ellou Fitzgerald. Jejich podpora za celá léta studií mi umožnila studovat hudbu a obloukem se dostat i k tomu jazzu.

Věřím, že život si najde vždy cestu, jak postrčit lidi k tomu, aby dělali to, po čem jejich srdce touží. Jenom vždy ta cesta není přímá.

Poprvé jsem se na doktorské studium zkoušel dostat s českou klavírní avantgardou. Bylo to dobré, ale komisi to nepřesvědčilo, aby ročník otevřela.

Podruhé jsem cítil, že je to to pravé. Pamatuji si záblesk v očích a vlnu zájmu prof. Jaromíra Havlíka na první konzultaci mého tématu. Dále mě potěšila věta prof. Klánského, kterému jsem byl přehrát první hotové opusy Nikolaje Kapustina ještě před přijímačkami. „*Tedy Kubo, to bych nečekal, že mě v klavírní literatuře ještě něco tak překvapí*“. A naději ve mně vzbudila i diskuze na přijímacích zkouškách, kterou prof. Jiří Hlaváč uvedl větou: „*Pánové, kdo tohle bude školit? Herbieho Hancocka nikdy nezaplatíme.*“ Výše zmíněným pánům patří též dík za ochranou ruku, kterou nade mnou od té doby drží.

Nakonec se mě ujal klavírista par excellence MgA. Ivo Kahánek, Ph.D. Jeho rady a postřehy, stejně jako jeho smysl pro pedagogické vedení a psychologii klavíristů, byly vždy zdrojem inspirace a dobrého pocitu.

Po druhém ročníku doktorských studií mi diagnostikovali lékaři ve FN Motol vzácný nádor páteře a já jsem podstoupil sérii pěti operací. V nemocnici jsem ležel půl roku a jen díky chirurgickému týmu pod vedením prof. MUDr. Jana Štulíka CSc. z Kliniky spondylochirurgie se vrátil ke klavíru a do života vůbec.

Celou tu dobu mi byla obrovskou oporou má široká rodina, zejména PhDr. Marcela Hemerová a Ing. arch. Jan Hemer CSc., ale též má Alma mater, která promptně řešila problémy vzniklé mou hospitalizací.

Poslední poděkování patří mojí snoubence MgA. Sabině Bartizalové, bez jejíž podpory bych tuto práci nikdy nedokončil.

## Obsah

1. Úvod.....	10
2. Jazz v SSSR a Nikolaj Kapustin.....	12
3. Životopis Nikolaje Kapustina .....	19
3.1 Mladá léta .....	19
3.2 Studium v Moskvě 1952 - 1956 .....	23
3.3 Studium na Moskevské konzervatoři .....	27
3.4 Léta s orchestrem Olega Lundstrema .....	36
3.5. Orchestr Blue Screen Borise Karamisheva .....	43
3.6. Kinematografický orchestr Státní televize a centrální rádiové stanice.....	48
3.7. Unie moskevských skladatelů .....	51
3.8. První vydání skladeb a druhé kompoziční období .....	53
3.9. Třetí kompoziční období a počátek intenzivní nahrávací činnosti .....	56
3.10. První interpreti Petrov, Zagorinsky, Korneev a návrat na koncertní pódia .....	59
3.11. Růst popularity po roce 2000 a čtvrté kompoziční období.....	62
4. Dílo Nikolaje Kapustina.....	66
4.1. Klavírní dílo Nikolaje Kapustina .....	66
4.2. Čtyřruční skladby, nebo skladby pro dva klavíry .....	85
4.3 Klavírní sonáty.....	87
4.4. Komorní skladby s klavírem.....	95
4.5. Klavírní koncerty a skladby pro klavír a orchestr.....	97
4.6. Interpretační poznámky ke koncertantní literatuře .....	103
5. Fúze klasických forem s jazzem v díle Nikolaje Kapustina.....	105
5.1. Poslechový test.....	105
5.2. Výsledky poslechového testu .....	107
5.3 Shrnutí poslechového testu .....	108

5.4 Crossover, třetí proud, fúze? .....	109
6. Interpretace díla Nikolaje Kapustina a její specifika .....	111
6.1. Rytmus.....	111
6.2. Prstoklady.....	116
6.3. Formy .....	118
6.4. Tempo.....	119
6.5. Dynamika .....	121
6.6. Úhoz a postavení ruky .....	122
6.7. Hra z not .....	124
7. Komplexní analýza vybraných děl .....	126
7.1. Sonatina op. 100 .....	126
7.2. Interpretační rozbor sonáty pro klavír č. 3, op. 55 .....	128
8. Závěr.....	144
9. Soupis citací použitých pramenů a literatury.....	146
10. Přílohy .....	148

## 1. Úvod

Tuto práci jsem koncipoval jak pro běžného čtenáře, tak i pro fundovaného interpreta, který hledá informace o Nikolaji Kapustinovi. Motivací pro sepsání tohoto spisku byla bezpochyby sama hudba zkoumaného autora, která je aspoň pro mě úžasnou studnicí nápadů a důkazem toho, že spojení jazzu a vážné hudby je kompatibilní. Nejenom po stránce formální, ale i hudebně estetické. Při hledání systému, ve kterém budu práci psát, jsem došel k závěru, že budu u čtenáře předpokládat určitou elementární znalost hudby. Zejména její formální základy, názvosloví a obecnou orientaci v dějinách jazzu a umělé hudby. Je to především kvůli tomu, že rozsah práce by jinak nabobtnal o nucené odbočky, které nejsou ve středu mého, a zřejmě ani čtenářova, zájmu.

Hned v úvodu je třeba zmínit i to, že oproti jiným disertacím se nemohu opírat o rozsáhlou bibliografii a odbornou literaturu, která by se vztahovala k tématu. Většinu informací jsem čerpal přímo z konverzací s Nikolajem Kapustinem či s ostatními kolegy z našeho fanouškovského spolku Nikolaje Kapustina. Dále jsem přes mé kolegy klavíristy hledal i v jazycích, které neovládám, a musel se spolehnout na jejich překlady a vysvětlení. Mnohokrát jsou tedy mé myšlenky a konstrukce určitou premiérou, kdy se nemohu odkázat na jiného badatele. Tato situace je ošemetná, neboť dává čtenáři práce pocit, že svá zjištění vydávám za dogmata. Ale není tomu tak. Jsem si jistý, že o mých tezích zde zpracovaných se bude jistě polemizovat a pevně doufám, že v další dekádě je další badatele budou vyvracet. Těším se na to. Protože pokud se tak stane, bude to znamení, že hudba Nikolaje Kapustina je živá a hraná.

Práce je rozvržena do šesti hlavních kapitol. V první kapitole uvádím čtenáře do dobových reálií sovětského a ruského jazzu.<sup>1</sup> V druhé<sup>2</sup> se věnuji životopisu zkoumaného autora. Jsem si vědom toho, že v jiných disertacích je zařazení životopisu poněkud diskutabilní. Často se totiž jedná jen o jakousi výplň práce, která není nezbytná. Tak tomu ale není v tomto případě. Předně se domnívám, že Nikolaj Kapustin je u hudební veřejnosti v ČR de facto neznámý. A hlavně jsem při bádání v jeho životě objevil mnoho průsečíků a skutečností, které ozřejmují jeho

---

<sup>1</sup> V obsahu práce je číslována jako druhá. Pozn. aut.

<sup>2</sup> V obsahu práce je číslována jako třetí. Pozn. aut.

skladatelskou a pianistickou genezi a styl. Třetí kapitolou<sup>3</sup> je dílo. Čtenáři se v ní snažím představit v kompaktní formě charakteristiku jednotlivých klavírních skladeb. Troufám si říct, že množství nahrávek, které jsem vyslechl při psaní této kapitoly, je stejně enormní, jako skladatelův elán do psaní. Ve čtvrté kapitole<sup>4</sup> se věnuji jedinečnosti propojení dvou světů hudby. V této kapitole je též zařazen výsledek poslechového testu a charakteristika díla Nikolaje Kapustina. Další kapitola<sup>5</sup> je věnována mým poznatkům a praktickým radám při studiu klavírních skladeb Nikolaje Kapustina. A v poslední kapitole<sup>6</sup> zařazuji komplexní analýzu vybraných děl autora. Závěr obsahuje resumé a výsledky mého bádání.

Disertační práce je doplněna soupisem citací použitých pramenů a literatury, ze kterých jsem čerpal odborné informace. Na konci obsahuje přílohy, kde jsou notové materiály k sedmé kapitole.

---

<sup>3</sup> V obsahu práce je číslována jako čtvrtá. Pozn. aut.

<sup>4</sup> V obsahu práce je číslována jako pátá. Pozn. aut.

<sup>5</sup> Kapitola je v obsahu práce číslována jako šestá. Pozn. aut.

<sup>6</sup> V obsahu práce je číslována jako sedmá. Pozn. aut.

## 2. Jazz v SSSR a Nikolaj Kapustin

*„Tím nejhorším nepřítelem jazzu nebylo jen politické zřízení, ale i samotní muzikanti a profesori na Moskevské konzervatoři.“<sup>7</sup>*

Jazz se dostal do SSSR v podstatě oklikou. V roce 1922 se do své vlasti vrátil ruský tanečník a dadaistický básník Valentin Parnach (1891-1951), který s sebou přivezl nezbytné instrumenty k uspořádání prvního jazzového koncertu na půdě SSSR. Musel požádat o schválení takové buržoazní dekadence. Napsal tedy rozsáhlou esej, kde se vůbec poprvé objevilo slovo jazz v novinách. Argumentoval ve zkratce tím, že tyto americké tance reflektují optimismus a odhodlání sovětského lidu po revoluci. Povolení z nejvyšších míst obdržel, a proto mohl být uveden 1. 10. 1922 koncert, na kterém se představil První excentrický jazzový orchestr Svazu sovětských socialistických republik. Na koncertě zaznělo několik foxtrotů, amerických tradicionálů, to vše bez improvizace.<sup>8</sup>

Tento úspěch nezůstal bez povšimnutí a jazz se začal šířit, zejména díky tanečníkům, po divadelních scénách tehdejšího SSSR. Mělo to ještě jeden důvod, V.I. Lenin totiž ve svých *„Nových ekonomických pravidlech pro SSSR“*<sup>9</sup>, umožnil zakládání malých privátních společností. Takže mnoho z tanečníků si otevřelo svá taneční studia a mělo alespoň další možnost obživy. Kde je poptávka, bude i nabídka. Proto se při těchto studiích začala formovat malá komba a jazz začal být velmi populární. A to i přesto, že sovětský tisk byl velmi proti těmto „nešvarům“. Zejména se pozastavoval nad sexuálními pohyby u tanců jako Foxtrot, Boston a Charleston.<sup>10</sup>

Aparátčici NKVD<sup>11</sup> proto vypracovali agendu, která měla za úkol buď jazz zcela vymazat z kulturního života SSSR, anebo ho přetavit a akceptovat s patřičnými ideologickými úpravami. V roce 1928 přišel tvrdý náraz v podobě Stalinské kulturní revoluce. Ta zakázala provozování jazzu v jakékoliv podobě a nechala vzniknout komisi pro populární hudbu sovětského lidu. Jejím úkolem bylo vypracovat a přivést v život alternativní populární hudbu, která by více

---

<sup>7</sup> Nikolaj Kapustin v e-mailové komunikaci se svým vydavatelem. MUST edition. 1999.

<sup>8</sup> Frederick Starr. *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917-1980*. New York: Oxford University Press, 1983. str. 44-46

<sup>9</sup> Tato pravidla zrušil Stalin po svém nástupu k moci, kvůli jejich přílišné inklinaci ke kapitalismu. Nicméně tato pravidla zvedla SSSR na nohy po první světové válce. Pozn. aut.

<sup>10</sup> Pravda, 1929, SVK Praha, odd. žurnalistiky, sovětská žurnalistika 20.-40. léta

<sup>11</sup> NKVD byla tajná služba SSSR, předchůdce KGB a dnešní FSB. Měla mnoho oddělení. Jedno z nich se též věnovalo kontrole kulturní fronty a čistotě sovětských ideálů. Pozn. aut.

akcentovala potřeby komunistické strany. Po čtyřech letech, v roce 1932, kdy tato komise nebyla schopna ničeho smysluplného, byla rozpuštěna. A jazz získal zpět, téměř na čtyři roky, své ztracené postavení. To by ale nebylo tak jednoduché, pokud by fanoušky jazzu nebyla celá řada velmi vysokých představitelů výkonné moci v tehdejší SSSR. Na pašování nahrávek se totiž podílelo mnoho diplomatů z ministerstva zahraničních věcí, a nejen z něj. A jeden z nich, Lazar Kaganovič, byl dokonce prvním tajemníkem komunistické strany Moskvy a blízký spolupracovník Stalina. Proto se dá hovořit o první masové vlně popularity jazzu na půdě SSSR.

Rok 1936 byl pro jazz v SSSR kritický. Po smrti Maxima Gorkého<sup>12</sup> došlo k zákazu mnohých kulturně závadných aktivit občanů. Mezi ně patřil totální základ jazzu a jeho dehonestace v celostátních periodikách. Dmitrij Šotakovič byl napaden v tomto roce za „*implementaci nervózní a epileptické hudby jazzbandů, aby nahradil skutečnou vášeň ve své opeře Lady Macbeth Mzenckého újezdu*“.<sup>13</sup> Jazzová komba byla buď rozpuštěna, nebo jejich kapelníci museli hrát schválenou hudbu více konvenující sovětskému lidu. Nepřízpůsobiví členové big bandů byli deportováni do vzdálených provincií, zejména za Ural a na Sibiř. O rok později, tedy v roce, kdy se narodil i Nikolaj Kapustin, byla zavedena politika státní masové písně. A skladatelé nuceni do její kompozice. To se nevyhnulo ani nejvyšším autoritám klasické hudby, D. Šotakovičovi a dalším. Jazz byl zakázán a jakákoliv jeho veřejná produkce velmi tvrdě potírána. Nicméně popularita těchto masových písní nebyla velká, a proto se Ústřední výbor KSSS rozhodl vytvořit Státní jazzový orchestr. Ten hrál synkopované úpravy Rimského-Korsakova, nebo třeba P. I. Čajkovského. I přes značnou bizarnost této hudby alespoň umožnil jazzu přežít to nejhorší období.

O druhé vlně popularity jazzu můžeme paradoxně mluvit až s útokem nacistického Německa na SSSR v rámci operace Barbarossa 22. června roku 1941. Nastala masová mobilizace a povoláni byli dokonce i nespolehliví političtí vězni a také kulturní vyhnanci ze vzdálených provincií – v rámci trestních praporů Rudé armády. Válka si vyžadovala i zábavu pro vojenské jednotky. Strana tedy udělala ústupek a v rámci zvýšení bojové morálky umožnila veřejné jazzové produkce na akcích pro vojsko. Vzniklo několik vojenských big bandů, které nasazovalo vedení Rudé armády po celé délce fronty. Navíc s pokračující ofenzívou Rudé armády na

---

<sup>12</sup> 18. 6. 1936. Pozn. aut.

<sup>13</sup> „Rezyme vmeste muzyki,“ Pravda, 28.1.1936, překlad autora.

západ se stále více rozmáhala i kulturní výměna s příslušníky jiných, válkou postižených, národů. V závěrečném roce války se kapelníci a jazzmani konečně dostali i do styku s Američany. A ti jim houfně prodávali jazzové noty, partitury big bandů, a umožnili jim tak naučit se a ovládnout nové techniky. Ať už se to týkalo skladby, nebo nástrojového mistrovství.

Po válce nastal opět útlum. V době, kdy se studená válka začala stávat realitou, se ÚV KSSS<sup>14</sup> rozhodl, že smaže všechny stopy po jakémkoliv americkém vlivu na kulturu v SSSR. Státní jazzový orchestr musel změnit jméno na Státní orchestr varieté a jazz se stal zakázaným slovem. Kontrola strany došla tak daleko, že basistům se zakazovalo hrát pizzicato. Spodní dechy nesměly vibrovat. Synkopovat melodii byla důrazně nedoporučeno. V roce 1949-50 bylo dokonce vydáno nařízení, ve kterém se vyžadovalo odevzdání všech saxofonů do státních archivů. To se vlastně dotklo i orchestrální suity S. S. Prokofjeva *Poručík Kiže*, která má v partituře saxofon. Byla stažena z programu.

Realita padesátých let v SSSR jazzu rozhodně nepřála. Ale to nejhorší byla záměrná ignorance vzdělaných hudebních elit. Když Kapustin nastoupil do třídy Alexandera Goldenweiser, tak rozhodně nemířil směrem k jazzu. Ze třídy Rubakha byl klasicky vyškolen a Goldenweiser měl již jeho jméno dodat jen lesk a punc jedinečnosti. Chtěl být klasickým pianistou s tím nejlepším dostupným vzděláním. Nicméně člověk miní a život mění. Kapustin přes den cvičil díla Beethovena a v noci poslouchal Duke Ellingtona. O té době píše: *„Alexander Goldenweiser nebyl proti jazzu, ani vlastně nemohl být, neboť vůbec nevěděl, co to je. S některými profesory na konzervatoři to ale bylo mnohem těžší. Ti, co papouškovali politické rozhodnutí strany, nebyli nejhorší. Ale největšími nepřáteli bylo pár tradicionalistů, kteří jazz z hloubky duše nenáviděli a považovali ho za zvrhlé umění.“* Bylo to období, kdy bylo kvůli „závadovosti“ zakázáno mnoho autorů. Nejen jazz byl zakázán, ale též Rachmaninov, Šostakovič, z literátů například Dostojevskij, Jesenin. Různá forma perzekuce prorůstala celou společností. To změnila až Stalinova smrt.<sup>15</sup> A zejména období destalinizace. Jeho nástupce Nikita Sergejevič Chruščov totiž odmítl Stalinovskou perzekuci a jeho kult osobnosti, a přece jen otevřel více dveře okolnímu světu.

V půli padesátých let se zjevil v SSSR fenomén zvaný „*Stiljagi*“. Čeština nemá pro tento výraz doslovný překlad, ale nejbližší je tomuto výraz *floutkové*.

---

<sup>14</sup> Ústřední výbor= ekvivalent dnešní vlády. Pozn.aut.

<sup>15</sup> 5. 3. 1953. Pozn.aut.

Byli to mladí lidé, kteří dokázali prohlédnout a osvobodit se z tehdejší uniformity a konformity ve společnosti. Jejich rebelství vůči systému se zhmotňovalo zejména ve stylu oblékání a účesů, odmítání oficiální kultury, oblibě jazzu a fascinací vším zahraničním. I Kapustin byl ovlivněn tímto hnutím.<sup>16</sup> V roce 1957 se konal v Moskvě Světový festival mladých, který přilákal přes 30 tisíc mladých lidí ze světa a opět přinesl další impuls do šíření jazzové hudby uvnitř ruské společnosti.

Toto relativně plodné a klidné období, kdy vzniknul i Jazzový festival v Talinnu,<sup>17</sup> ukončil Chruščov v roce 1963 svým veřejným prohlášením, že: *„Nemám rád jazz a moderní umění, vy všichni pánové jste zřejmě úchylní a nemocní. A za to můžete všichni dostat deset let! Vyhlášíme vám válku.“*<sup>18</sup> V rámci historické souvislosti je třeba podotknout, že Chruščov byl pod velkým tlakem z několika směrů. Sám jazzu vůbec nerozuměl, ale Mao Cetung<sup>19</sup> na něj velmi tlačil a dotíral s nepříjemnými otázkami, co znamená to kulturní spojení s americkými kapitalisty.<sup>20</sup> Chruščov získal dojem, že USA se takto snaží rozvrátit SSSR skrze vnitřního nepřítele, v podobě kulturních pracovníků, a reagoval opětovným zákazem jazzu a všeho kolem něj. Naštěstí pro jazz byl, už v roce 1964, Chruščov odstaven od moci. A to pučem vedoucích pracovníků ÚV KSSS. Jeho nástupcem se stal Leonid Brežněv a kyvadlo osudu se opět přiklonilo na stranu jazzu v SSSR.

Nikolaj Kapustin se dle jeho slov<sup>21</sup> s jazzem seznámil v roce 1953, kdy slyšel nahrávku zřejmě Glenna Millera s jeho orchestrem. On sám si není zcela jistý. Začal ho pravidelně poslouchat. Zkoušel napodobit různé motivy a styly, které slýchal v rádiu a na nahrávkách, které kupoval od překupníků na Arbatu<sup>22</sup>. Od roku 1952 byl žákem Avreliana Rubacha v Moskvě. O něm mluvil vždy s největším uznáním. *„Rubach jazz neodsuzoval a velmi ho zajímal. Kolem roku 1954 jsem hrál nějaký recitál jen z jazzových kompozic a dlouho jsme po tom vedli společnou*

---

<sup>16</sup> V jednom z našich rozhovorů Nikolaj Kapustin vzpomínal, jak dělal zkoušky na Moskevské konzervatoři oblečen do kanárkově žlutých kalhot. Přesto, že hrál výborně a těžký repertoár, byl z toho velký poprask a musel na kobereček před ředitele školy. Pozn. aut.

<sup>17</sup> Na konci padesátých let a konal se pouze jeden ročník, jeho nástupce je oceňovaný festival Jazzkaar Talinn. Pozn.aut.

<sup>18</sup> Priscilla Johnson and Leopold Labedz, eds., *Khrushchev and the Arts* (Cambridge: MIT, 1965) str. 264, překlad autor práce.

<sup>19</sup> Vůdce Čínské lidově demokratické republiky. Pozn.aut.

<sup>20</sup> Mao'c'Tong: *Relationship between PRC and SSSR*, 2006, str. 152.

<sup>21</sup> E-mailová komunikace s autorem a komunikace v rámci funpage na Facebooku, která sdružuje všechny odborné fanoušky, vydavatele a významné interprety díla N.K. Pozn.aut.

<sup>22</sup> Umělecká čtvrť Moskvy populární až do osmdesátých let 20. století. Dnes žije ze své minulosti, okupována pochybnými streetartovými umělci. Většina původních kaváren a sálů je rozprodána a využívána ke komerčním účelům. Pozn.aut.

*debatu o jazzu a jeho souvislostech s klasickou hudbou a klasickou klavírní technikou.*"<sup>23</sup> Okolo jeho devatenácti let si začal uvědomovat, že jazz je velmi důležitý. Původně chtěl být klasickým virtuózem, ale čím dál tím víc ho lákal svět jazzu. Navíc mu nebylo ani vlastní veřejné vystupování. *„Rozuměl jsem tomu tak, že musím kombinovat dva různé hudební světy, to bylo zásadní prožření mého mládí. Navíc skládat mě přitahovalo mnohem víc než být klasickým koncertním pianistou.*"<sup>24</sup>

V roce 1957 proběhl v Moskvě už výše zmíněný Světový festival mladých a Kapustin byl opět u toho. Vedoucí big bandu Jurij Saulskij (1928-2003), dostal za úkol postavit kapelu z nejlepších jazzmanů tehdejší Moskvy. Kapustin v ní pochopitelně nemohl chybět. To mu pomohlo nejen proto, že jejich vystoupení bylo vysoce ceněno na domácí scéně, ale zejména proto, že mohl slyšet nejlepší big bandy z USA a Evropy. Moskevský big band měl postavený repertoár na sovětských písních s jedním tématem od Duke Ellingtona. Zároveň tam zaznělo i Concertino pro klavír a orchestr op. 1 Nikolaje Kapustina, čímž poprvé proniknul do povědomí širší veřejnosti. Navíc založil i kvintet, jehož se stal lídrem, a s kterým potom několik měsíců zkoušel a hrál. Zejména v restauracích. Dokonce je i kdosi z ambasády USA natočil a jejich nahrávku odeslal do New Yorku, kde způsobila poprask. Nikoliv svojí kvalitou, ale zejména svojí jedinečností. Byla to první živá nahrávka, kterou „Voice of America“<sup>25</sup> a její hlasatel Willis Conover odvysílali jakožto jazz ze SSSR.<sup>26</sup>

Kapustin stál na konci padesátých let před zásadním rozhodnutím. Jeho klasické vzdělání mu neumožňovalo se věnovat jazzu. Časová náročnost přípravy recitálů z děl klasicistních, romantických a z vybraných děl mistrů první poloviny 20. století dokonce stála i za tím, že musel ukončit své působení v jazzovém kvintetu, který postavil.

V roce 1960 se seznámil s Alexandrem Cfasmanem, tento muž se stal jeho mentorem a jedním z nejpodstatnějších lidí jeho mladé kariéry.

---

<sup>23</sup> Kapustin na svém oficiálním webu v sekci „About the composer“, <http://nikolai-kapustin.info>. Překlad autor.

<sup>24</sup> E-mailová komunikace s autorem a komunikace v rámci funpage na Facebooku, která sdružuje všechny odborné fanoušky, vydavatele a významné interprety díla N.K. Pozn.aut.

<sup>25</sup> Rozhlasová stanice, aktivní dodnes. Pozn. aut.

<sup>26</sup> Jonathan Edward Mann: *Red, White and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin*. University of Cincinnati, 2007.

Alexandr Cfasman byl nejslavnější ruský jazzman rané sovětské a stalinistické éry. Jediný jazzman, kterého znali v USA a též člověk, který v roce 1928 nahrál první jazzovou nahrávku v SSSR. Po studiu na Moskevské konzervatoři<sup>27</sup> se rozhodl zcela věnovat jazzu. Jakožto pionýr v tomto směru to zpočátku neměl vůbec jednoduché. Byl, stejně jako Kapustin, v podstatě autodidakt. Nicméně zastával, na poměry třicátých let, velmi pokrokové názory. Například i ten, že sovětská kultura se musí obohatit, či si přímo vypůjčit, všechny kvalitní prvky od ostatních národů. A není podstatné, který politicko-ekonomický směr daný národ reprezentuje. Jazzová obec ho v Rusku nesmírně ctíla. Nejen pro jeho fantastickou a lehkou techniku pravé ruky, ale i pro jeho odvahu. Nikdo jiný by si zřejmě netroufl změnit si jméno na Boba Cfasmana a vzít si Američanku za ženu. Navíc ve své show, se kterou vystupoval po moskevských barech a varieté, angažoval afroamerické tanečníky a akrobaty.<sup>28</sup> Kapustin konečně získal někoho, o koho se mohl opřít. Někoho, kdo mu byl schopen poradit a uklidnit ho v jeho vizi spojení dvou hudebních světů.

Dalšího nesmírně důležitého člověka potkal Kapustin v osobě Olega Lundstrema. V roce 1961 nastoupil do jeho jazzového orchestru, ve kterém působil až do sedmdesátých let. To je i důvod, proč v šedesátých letech skládal zejména orchestrální díla a díla pro big band. Orchester Olega Lundstrema byl na území SSSR legendou. Rozsáhlá byla jeho zájezdní činnost po celém Sovětském svazu i jeho tehdejších satelitech. Lundstrem si dokázal vybrat ty nejlepší jazzmany a zapracovat je do svého big bandu. Byl též jedním z prvních jazzových kapelníků, kteří nutili své hráče zkoušet na dělených zkouškách po sekcích, aby stejně frázovali. To, co bylo u nejlepších orchestrů v USA pravidlem, on zavedl jako úplné novum. Kvalita orchestru šla pod jeho vedením spolu s aranžérským umem Nikolaje Kapustina rychle nahoru. Navíc i v nazírání stranických elit na jazz došlo k určitému uvolnění. Proto mohl Lundstremův orchestr vycestovat na jazzové festivaly ve Varšavě a Praze v roce 1965. Tato zkušenost spolu s festivalem v Talinnu 1967 posunula jazz na území Sovětského svazu zcela jinam. Komunita ruských jazzmanů se shoduje, že od té doby se změnilo téměř všechno.

*„Ale to nejpodstatnější se změnilo v našich hlavách. Viděli jsme jiné orchestry, jiné země, slyšeli jinou hudbu a po návratu domu bylo celé komunitě*

---

<sup>27</sup> U Felixe Blumenfelda. Pozn.aut.

<sup>28</sup> [www.jazz.ru](http://www.jazz.ru), Alexandr Tsfasman, překlad autora z ruštiny.

*jasné, že už nemůžeme dopustit, aby byl jazz odsunut pro svou neuměleckost na okraj zájmu společnosti.*"<sup>29</sup>

Přišel rok 1968 a invaze spřátelených vojsk Varšavské smlouvy do Československa. To, čeho se všichni báli, se opět naplnilo. Bylo opětovně zahájeno rušení zahraničních rozhlasových stanic, sovětská cenzura jela na plné obrátky a jazz byl opět na tapetě celostátních deníků. Pro mnoho sovětských jazzmanů už to bylo příliš. Došlo ke spontánní emigrační vlně, zejména do New Yorku, kde vznikla silná ruská jazzová komunita.

Kapustin měl ale jiné plány. Dokončil své nasmlouvané roky v orchestru Lundstrema a v roce 1972 se částečně odstěhoval za Moskvu na chalupu. Začal se více věnovat kompozici. *„Měl jsem v podstatě štěstí, netoužil jsem být nijak obrovsky slavný. Navíc, protože jsem byl schopný komponovat i klasické skladby, nebyl jsem označován za avantgardního umělce. To mi umožnilo to, co jsem chtěl nejvíc. V klidu pracovat a zlepšovat sebe i své skladby.*"<sup>30</sup> Nicméně Kapustin brzy zjistil, že pouze tato práce by ho neuživila, a proto vstoupil do orchestru Moskevského rozhlasu a TV „Blue Screen“, kde pracoval dalších pět let. Poté pracoval sedm let v kinematografickém orchestru státní televize. Jedná se o období, kdy Kapustin založil též rodinu. V roce 1971 se mu narodil syn Anton.<sup>31</sup>

Během sedmdesátých let docházelo k postupnému opouštění politické doktríny, která jazz v SSSR ostrakizovala na okraj hudebního dění. Jazz začíná být pravidelnou součástí televizních estrádních pořadů a stává se běžnou součástí hudebního života.

---

<sup>29</sup> [www.jazz.ru](http://www.jazz.ru), sekce: History. Článek: *First jazz festivals with musicians from SSSR; Prague, Warsaw, Talinn*, 24.1.2017 -překlad článku z angličtiny autorem práce.

<sup>30</sup> E-mailová korespondence a výňatky z oficiální stránky fanoušků N. Kapustina na Facebooku.

<sup>31</sup> Narodil se 10. 11. 1971, významný matematik a fyzik, který působí na California Institute of Technology. Pozn.aut.

### 3. Životopis Nikolaje Kapustina

Životopis Nikolaje Kapustina zařazuji zejména proto, abych uvedl čtenáře mé práce do kontextu doby, života autora a přiblížil ho tak k pochopení a bližšímu poznání klavírního díla. A to z toho důvodu, že se autor ve svých kompozicích v různých dekádách svého života, i přes svůj poměrně vyhraněný styl, přeci jen odlišuje a vyvíjí. To se může zdát logické, ale pro správnou interpretaci zároveň klíčové. Proto také tuto kapitolu zařazuji na začátek své disertační práce. V přímé řeči, kdy cituji přímo Nikolaje Kapustina, se snažím co nejvěrněji držet toho, co přímo odpověděl na otázky. Ať už mé, Yany Tyulkové, či dalších kolegů „kapustinologů“<sup>32</sup> v e-mailových konverzacích, či v zásadní knize, která letos po dlouhém očekávání spatřila světlo světa.<sup>33</sup>

#### 3.1 Mladá léta

Nikolaj Girševič Kapustin se narodil 23. 11. 1937 v Nikitovce, což je část města Gorlovka v Donětské oblasti dnešní Ukrajiny<sup>34</sup>. V době jeho narození to bylo malé, ale důležité městečko na Kursko-charkovsko-azovské dráze. Jeho matka Klaudie Nikolajevna Kapustina-Kozmina, byla písarka v oblastní kanceláři NKVD a jeho otec, Grigorij Efimovič Kapustin, byl profesí řezník. Kapustin vzpomíná, že k hudbě ho přivedla právě jeho matka, která ho poprvé posadila k jejich domácímu pianinu.<sup>35</sup> Hudební nadání zřejmě podědil po svém dědečkovi, který byl celý život členem vojenské hudby.

V létě roku 1941 napadlo nacistické Německo Sovětský svaz a Nikolaj byl, spolu se svou sestrou Firou, otcem a matkou, evakuován před postupujícími fašistickými vojsky do Kyrgistánu. Tehdejší vojenská správa je umístila do města Tokmok poblíž Biškeku, což je hlavní město Kyrgistánu. Jeho otec byl ale brzy odvelen do západního Kazachstánu a jedinou cestou, jak zůstat v kontaktu s rodinou, byla poštovní korespondence. Kapustin na tehdejší dobu vzpomíná jen

---

<sup>32</sup> Autorem tohoto výrazu je Ondřej Holas, který jako první zpracovával odbornou práci o Kapustinovi, jako svoji závěrečnou práci na Plzeňské konzervatoři. Jejím tématem byla literatura pro violoncello Nikolaje Kapustina. Výraz Kapustinology se poté výborně ujal v telefonické i e-mailové komunikaci v odborné komunitě po celém světě.

<sup>33</sup> Yana Tjulkova. *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 17. Pozn. aut.

<sup>34</sup> Mnoho autorů chybně uvádí jako místo narození pouze Gorlovku, ale Kapustin cíleně říká, že je z Nikitovky. Pozn.aut.

<sup>35</sup> Yana Tyulkova. *Conversations with Nikolai Kapustin*, Schott Music, 2019, str. 18.

nerad. Celá rodina pocítila dopad války velmi tvrdě. Chudobu a hlad jim pomáhala přežít velká zahrada u jejich domu. Ta byla plná ovocných stromů a uprchlické rodiny v ní pěstovaly zeleninu a ovoce, které pak na trhu vyměňovaly za jiné potřebné věci.<sup>36</sup> Malý Nikolaj bohužel neměl celé dva roky přístup k pianu, neboť v Tokmoku nebylo. Proto poslouchal svou o šest let starší sestru, jak cvičí na housle, a zpíval si na ulici s dětmi kyrgizské lidové písně. Jednu z nich si pamatuje dosud. „*Podívejte se na to, je to od D, ale v mixolydickém modu, levá ruka má ostinátní model, docela slušný chyták.*“<sup>37</sup> Už jen tato drobnost poukazuje na mimořádné nadání, které v té době pětiletý Kapustin prokazoval. Po dvou letech v nuceném vyhnanství se vrátili domů, ale jejich dům ustupující fašistická vojska zničila. Proto museli ještě dva roky bydlet u svých sousedů.

Jako zázrakem se zachovalo jejich piano. Protože malého Nikolaje enormně bavilo na něj hrát, sousedi jim umožnili nastěhovat nástroj do svého domu. „*A tehdy jsem se naučil šest Clementiho sonát, konzultoval jsem s Firou, na jakých linkách jsou které noty, mimochodem má matka taky uměla noty, obtěžoval jsem je obě, až ze mě byly unavené.*“<sup>38</sup> Tehdy se v jeho životě objevil jeho první učitel hudby. Byl jím Pjotr Ivanovič Vinničenko. Tento houslista, který dával lekce sestře Fiře, se stal Kapustinovým prvním hudebním rádcem. Nejen že ho zasvěcoval do tajů říše hudby, ale také se staral o praktické věci kolem výuky obou dětí v rodině. Dokázal matku přesvědčit o mimořádném talentu malého Nikolaje. A po skončení války, a návratu otce domů, také o nutnosti zakoupit synovi nový a samozřejmě lepší nástroj.

Po skončení války nastoupil malý Nikolaj do základní školy. Neobešlo se to bez komplikací, neboť se na jeho fyzickém stavu promítly dva roky hladovění, a proto mu byl zdravotní komisí doporučen roční odklad školní docházky. „*Byl jsem tak křehký, že mě odmítli přijmout do prvního ročníku.*“<sup>39</sup> Ve škole se projevoval jako mimořádně talentovaný student. V pátém ročníku si přidal ke studiu také angličtinu a poté se začal učit číst též francouzsky. Jeho největší zálibou, kromě hudby, však byla fyzika. „*Můj učitel fyziky byl velmi zklamán, když zjistil, že se*

---

<sup>36</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 22.

<sup>37</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 24. „*Look at that, It was in D Mixolydian mode with a left hand ostinato pattern, a tricky business.*“ Překlad autora.

<sup>38</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 25. „*And then I learned six Clementi Sonatinas. I consulted with Fira on which line which note is situated. By the way, my mother also knew the notes. I asked them both. I bothered them enormously and at the end they got tired of me.*“ Překlad autora.

<sup>39</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 28. „*I was so frail that they refused to take me in the first grade.*“ Překlad autora.

*chci v životě věnovat hudbě. Myslel si, že mám opravdu velký potenciál.*<sup>40</sup> Kapustin si dokonce pamatuje i knihu, která ho nejvíce ovlivnila v jeho samostudiu fyziky. Byla jí kniha Stephena Hawkinga *Stručná historie času*, přečetl ji celou v angličtině. „*Celý život jsem se sám vzdělával, je to má velká záliba.*“<sup>41</sup>

V hudbě dělal velké pokroky, od roku 1943 do roku 1949 studoval se svým učitelem Vinničenkem. Ten ale po nějaké době pocítil, že jako houslista již nemůže Kapustinovi v klavíru nijak dál poradit. A proto Nikolaje doporučil do třídy Ljuby Borisovny Frantsuzové, spolužačky Samuela Majkapara, za kterou dojížděl každou neděli do blízkého města Artěmovsk. V její třídě se mu dostalo poprvé souvislé výuky hry na klavír v metodickém rámci tak, jak jí známe dodnes. V její třídě pobyl tři roky a věnoval se již rozsáhlému repertoáru.<sup>42</sup> Navíc poprvé okusil typický způsob ruské klavírní školy, kdy žák zůstává po své lekci na hodinách ostatních studentů a poslechem svých spolužáků si rozšiřuje obzory. Rozšiřuje si znalosti repertoáru a učí se řešit problematická zvuková a technická místa dřív, než se s nimi setká na vlastní kůži.<sup>43</sup>

Z této životní etapy se datují první pokusy o vlastní kompozici. Je jí raná klavírní sonáta, která je studentským dílem a poplatná úrovni tehdejšího Kapustinova hudebního uvažování. Frantzusová nebyla sklonem k vlastní kompozici u malého Nikolaje nijak nadšena. Dokonce mu komponování zakazovala s tím, že ho odvádí od klavíru a skutečné práce.

Dalším krokem v Kapustinově hudební cestě byly přijímací zkoušky na Moskevskou hudební školu. Tento nápad vzniknul při konverzaci mezi Nikolajem a Vinničenkem. Vinničenko nebyl jen pouhý houslista, ale široce vzdělaný člověk, který chtěl, aby Kapustinův talent nepřišel vniveč. Uvědomoval si, že na vesnici se jeho žák i přes velkou snahu a pracovitost nemůže plně rozvinout. Proto ve spolupráci s Frantzusovou připravili Nikolaje na cestu do Moskvy před přijímací komisí. Vinničenko dokonce zařídil přehrávku před Alexandrem Alexandrovičem Nikolajeve.<sup>44</sup> Ten si čtrnáctiletého Kapustina poslechl a odvětil, že nemusí mít

---

<sup>40</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 34. „*My physics teacher got upset when he found out that I was going to pursue music in my life. He thought I had serious potential in physics.*“ Překlad autora.

<sup>41</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 34. „*Through my whole life I was engaged in self-education. It is a special pleasure for me.*“ Překlad autora.

<sup>42</sup> Beethovenova Patetická sonáta, Mendelsohnovo Rondo Capriccioso op. 14, dále skladby od Griega a mnohých dalších. Pozn. aut.

<sup>43</sup> Ideální metoda, v dnešní uspěchané době již jen velmi málo rozšířená. Pozn. aut.

<sup>44</sup> Nikolajev Alexandr Alexandrovič (1903-1980) byl uznávaný muzikolog, klavírista a hudební kritik, který se věnoval zejména klavírnímu vyučování na Moskevské hudební škole a konzervatoři. Vydal množství esejí na

žádný strach a přijímací zkoušky zvládne. Tak se skutečně i stalo. O pár dní později byl Kapustin přijat.<sup>45</sup> Ve druhém kole, kde se procvičuje sluch uchazečů, dokonce oslnil svým absolutním sluchem komisi tak, že rozhodla, že může přeskočit další požadovaná cvičení a doporučila ho k okamžitému přijetí.

V jeho životě se tak objevilo další velké jméno, neboť byl přijat do třídy, kterou vedl Avrelian Grigorievič Rubbach. Ten si Kapustina vybral právě pro jeho inklinování ke kompozici.<sup>46</sup> Dokonce při vyhlášení došlo k omylu, kdy Kapustina chybně nezařadili do přijatých studentů klavírního oboru, ale do přijatých studentů teorie a kompozice. *„Díval jsem se na seznam přijatých uchazečů na obor klavírní hra několikrát a stále jsem nemohl najít své jméno. Vůbec jsem nerozuměl, co se stalo. Chvíli mi trvalo, než jsem pochopil, kde je problém. Byl jsem v šoku, totálně zničený. Šel jsem na stranu a rozbřečel se, byl jsem ještě stále dítě.“*<sup>47</sup> Naštěstí za asistence matky, která přispěchala po telefonátu od zničeného Kapustina do Moskvy, se věc podařilo vyřešit. Zasáhl i Rubbach, který doporučil Kapustina ke studiu hry na klavír a dokázal přesvědčit i teoretiky, aby talentovaného studenta nechali studovat, po čem nejvíce toužil. Kapustin mu je za to dodnes vděčný. V roce 1952 se tedy mladý Kapustin stěhoval do Moskvy. Na otázku, jak to, že ho tak mladého pustili rodiče do Moskvy, odpověděl takto: *„Divím se tomu sám také, báli se mě pustit k potoku samotného. A dodnes nevím, jak se rozhodli nechat mě jít samotného studovat do Moskvy. Možná si prostě mysleli, že se mi nemůže nic špatného stát.“*<sup>48</sup>

---

téma ruského klavírního vyučování, ve kterých se opíral o učení Alexandra Goldenweisera a Heinricha Neuhausa. V roce 1950 vydal svoji nejslavnější knihu Ruská klavírní škola. Pozn. aut.

<sup>45</sup> Obstat v této zkoušce nebylo nijak lehké, průměrně bylo na jedno místo cca osm uchazečů. Požadovaný program také nebyl jednoduchý. Kapustin hrál Bachův Temperovaný klavír, Mendelssohnovo Rondo Capriccioso, Rachmaninovo Preludium cis moll a další literaturu. Pozn. aut.

<sup>46</sup> Rubbach se poté vyjadřoval tak, že rozpoznal okamžitě nejen pianistický talent, ale že mu konvenoval zejména detailní přístup Nikolaje Kapustina ke studované skladbě, pramenící z jeho zájmu o její strukturu.

<sup>47</sup> Tyulkova Yana, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music, 2019, str. 46. *„I looked through the list of names of accepted students in the piano performance major a couple of times and didn't find mine. I could not understand what just happened... So, it took me a while to realize what the problem was. I was totally in shock, ruined, and completely crushed. I set aside and burst into tears, I was a child.“* Překlad autora.

<sup>48</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music, 2019, str. 42. *„I am wondering myself about that too. They were afraid to let me go to the creek alone. I have no idea how they decided to let me to go to Moscow. Maybe they thought that nothing bad can happen with me there.“* Překlad autora.

### 3.2 Studium v Moskvě 1952 - 1956

Kapustin měl skutečné štěstí, že se dostal do Rubbachovy třídy. Neboť v osobě svého profesora získal nejenom vynikajícího klavíristu, ale taktéž aranžéra, editora vydavatelství Muzgыз a během studií i velkou oporu pedagogickou a lidskou. Rubach byl žákem Felixe Blumenfelda.<sup>49</sup> Jeho velkou specialitou byla pedagogická činnost pro mladé pianisty. Snažil se u nich rozvíjet ve stejné míře klavírní techniku a svrchovanost ovládání nástroje, tak i smysl pro krásný a sytý tón. *„Ta nejúžasnější věc se stala, když jsem přišel na první hodinu. Byl jsem naprosto ohromen, jak úžasný klavírní zvuk dokázal udělat. Měl fantastický úhoz. Ne jako členové petrohradské klavírní školy. On hrál s opravdovým hlubokým úhozem. To byla jasná ukázka moskevské klavírní školy.“*<sup>50</sup>

Zde je třeba ozřejmit, že mezi dvěma ruskými klavírními školami, které vznikly na půdách konzervatoří v Petrohradu a Moskvě, je dodnes patrná určitá řevnivost.<sup>51</sup> Ta pramení z odlišného vnímání správného klavírního zvuku. Při velkém zjednodušení se dá říct, že petrohradská škola je odlehčenější, má perlivější pravou ruku, kdežto moskevská klavírní škola je sonornější s důrazem na brilanci levé ruky. Petrohradská škola se držela předlohy v podobě interpretace Theodora Lešetického, kdežto moskevská škola se nejvíce přibližovala ideálnímu zvuku Sergeje Rachmaninova. Obě tyto školy v současné době koexistují již bez problémů, ale za dob Kapustinova studia byla atmosféra mezi nimi vypjatá. Kapustin vzpomíná na tuto nevraživost slovy:

*„Jednou hrál Rachmaninov recitoval pro svého přítele Alexandra Skrjabinu, bylo to krátce po jeho smrti. Všichni byli pobouřeni jeho výkonem, neboť to vůbec neznělo jako Skrjabin. Rachmaninov byl daleko od impresionismu.“*<sup>52</sup>

Díky možnostem, které poskytovala tato střední hudební škola, absolvoval během studia i mistrovské kurzy ve třídách uznávaných kapacit. Hrál různé programy na hodinách s Heinrichem Neuhausem a jeho synem Stanislavem

---

<sup>49</sup> Stejně jako Vladimír Horovitz. Pozn. aut.

<sup>50</sup> Tyulkova Yana, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music, 2019, str. 55. *„The most interesting thing is when I came to him on my first lesson. I was completely shocked at how beautiful his sound was on the piano. He had an amazing touch. Unlike Saint Petersburg's performers, he played with the real sound. This was a clear example of the Moscow school of playing“*. Překlad autora

<sup>51</sup> Věc poměrně komická, neboť obě školy založili bratři Rubinštejnové. Pozn. aut.

<sup>52</sup> Tyulkova Yana, Conversation with Nikolai Kapustin. Schott Music, 2019, str. 49. *„Once Rachmaninov played a concert dedicated to his friend Alexander Scriabin, right after Scriabin's death. Everybody was outraged about this performance because it didn't sound like Scriabin at all. Rachmaninov was far from impressionism.“* Překlad autora.

Neuhausem. Dále získával zkušenosti od Dmitrije Kabalevského a Taťjany Nikolaevy. Osobnost Rubbacha byla natolik ceněná, že se s ním chodili radit o své hře i studenti Moskevské konzervatoře. Takže i na jejich hodinách byl Kapustin přítomen a sál tak informace takříkajíc přímo u zdroje. *„Pamatuji si, jak přišel za Rubbachem Lazar Berman. Přišel konzultovat téma jeho disertace na Moskevské konzervatoři. Rozhodl se pro Lisztovy Transcendentální etudy. Pokud chtěl uspět, musel napsat teoretickou práci, prezentovat toto veřejně a zahrát recitál. Rubbach, když to slyšel, řekl: „Ale to budeš muset hrát všech dvanáct etud.“ Berman odpověděl: „Copak o to, otázka je, co napsat do té práce.“<sup>53</sup>*

Rubbach odhadl určitou zarputilost Nikolaje Kapustina při studiu a nenutil ho se trápit při hraní stupnic. Místo toho ho zásoboval velkým množstvím etud Czerneho, Moszkowského a jiných autorů. Nicméně neslevil ze svých požadavků. Na každou hodinu musel být Kapustin perfektně připraven, vše se muselo hrát už na první hodině z paměti, ale bylo dovoleno hrát i nějaké menší chyby. Nikolaj se brzy naučil pracovat disciplinovaně z hodiny na hodinu a mohl se chlubit tím, že Rubbach na něj, narozdíl od jeho kolegů, nemusel nikdy zvýšit hlas. *„Během mých studií jsem se ještě bokem naučil deset, možná i víc, Chopinovských etud sám.“<sup>54</sup>* Navíc ho Rubach podporoval i v jeho zájmu o jazz, který se u něj začal v té době projevovat. Sám byl člověkem širokého hudebního rozhledu, který začínal u Bacha a končil u nových nahrávek Caunta Basieho.

Kapustin též nezapomněl jako skladatel. S podporou svého profesora napsal během studií několik skladeb. Z nich stojí za zmínku Sonatina (1954), Romance F dur (1954), Polka-Rondo (1955) a Českou rapsodii pro dva klavíry (1956). Zatímco tři nejdříve zmíněné skladby jsou hudební literaturou, na které se Kapustin ještě mnohemu musel naučit, Česká rapsodie je v jeho životě spouštěcím momentem skutečného skládání, navíc za použití jazzových harmonií. Na otázku, proč nazval svou rapsodii zrovna České rapsodie, odpovídá Kapustin takto: *„V té době jsem poslouchal mnoho jazzové hudby a český jazz nebyl výjimkou. Byl to první kus, ve kterém jsem použil jazzový přístup ke komponování, ale je třeba*

---

<sup>53</sup> Tyulkova Yana, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music, 2019, str. 56. *„I remember once Lazar Berman<sup>46</sup> came to Rubbakh. He came to discuss the topic of his dissertation during his study in Moscow Conservatory, which he decided should be Liszt's Twelve Transcendental Etudes. He was supposed to write about etudes, do a presentation and perform. Hearing this idea Rubbakh said: »But then you will have to play all twelve etudes,« where Berman answered: »This is a small detail, the question is – what to write?«* Překlad autora.

<sup>54</sup> Tyulkova Yana, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music, 2019, str. 56. *„Through my study in college I probably learned somewhere around ten or more Chopin etudes by myself.“* Překlad autora.

*připomenout, že ten posun od klasiky k jazzu se děl postupně. A toto dílo je připomínkou tohoto období změny.*<sup>55</sup> Tuto skladbu dokonce provedl se svým přítelem Andrejem Michalkovem-Končalovským před Aramem Chačaturjanem. Tomu se ale dílo nelíbilo. Bylo to pro něj zkrátka příliš moc jazzové.<sup>56</sup>

To, že se Nikolaj Kapustin rozhodl použít ve své kompozici jazzové postupy, mělo své příčiny. O tom, že jazz neměl v SSSR na různých ustlánose zmiňuji v jiné kapitole, ale čtenáři práce je to určitě jasné.<sup>57</sup> Kapustina totiž k jazzu přivedl jeho dobrý kamarád. Andrej Michalkov byl rovněž studentem v Rubbachově třídě. Stali se z nich velmi dobří přátelé, dokonce natolik dobří, že Michalkov nabídnul Kapustinovi, aby u nich nějaký čas bydlel. To bylo v podstatě vysvobozením. Tehdejší život na kolejích v Moskvě byl opravdu spartánský. Studenti sice měli k dispozici nástroj na cvičení, ale na pokojích bylo běžně sedm studentů. Tudíž o nějakém klidu ke studiu nemohla být řeč. Nicméně Kapustinovi to moc nevadilo, vzpomíná na to v dobrém s povzdechem, že nikdy neměl tolik přátel najednou.<sup>58</sup>

Otec Andreje Michalkova Sergej Michalkov byl významný ruský básník a spisovatel. Jeho kontakty v zahraničí a zahraniční cesty umožňovaly dostat se k nedostupné literatuře ze západu. A nejenom k ní. Michalkov často pašoval i nahrávky na vinylech. Navíc jejich vila byla na tu dobu přepychově vybavena. Nejenom že měli rádiový přístroj, který byl schopen přijímat i zahraniční stanice, ale také měli páskový magnetofon. To bylo pro dva přátele, tedy Andreje a Nikolaje, něco jako malý zázrak. Kapustin vzpomíná, že celé noci vysedávali u rozhlasového přístroje a poslouchali Voice of America<sup>59</sup>. *„Většina hudby, kterou jsme poslouchali, byl tradiční jazz. Pamatuji si, že tam bylo mnoho big bandů. Například orchestr Dukea Ellingtona, nebo orchestr Counta Basieho. Samozřejmě orchestr Glenna Millera a Bennyho Goodmana a mnohých dalších. Co se týká sólistů, mohu zmínit Errolla Garnera, Oscara Petersona, Ornette Colemanu, Billyho*

---

<sup>55</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, str. 80. *„At that time I was listening to a lot of jazz music, and Czech jazz was no exception. it was the first piece where I started to use a jazz approach to composition. Just remember – that transition from classical to jazz language happened gradually and this piece stands right in that period of change.“* Překlad autora.

<sup>56</sup> Tyulkova Yana, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 8.

<sup>57</sup> kapitola Jazz v SSSR – pozn. aut.

<sup>58</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 82.

<sup>59</sup> Rozhlasová stanice, která ve své době šířila americkou hudbu po celém světě. Nejenom hudbu, měla i politický význam. Proto byla na území SSSR a jeho satelitů rušena a její poslech byl trestán. Pozn. aut.

*Taylor a Lennyho Tristana.*<sup>60</sup> Většinu hudby ihned nahrávali na pásek. A Kapustin poté trávil mnoho času tím, že jí takzvaně na ucho stahoval.<sup>61</sup>

V domě Sergeje Michalkova se také seznámil s Olegem Lundstremem, který měl na jeho kariéru posléze velmi významný vliv, neboť ho angažoval v šedesátých letech do svého big bandu. Společenský život byl v tomto domě vůbec poměrně pestrý. Na pravidelných koncertech a dýcháncích byl často přítomný někdo z tehdejší ruské umělecké elity. Ze skladatelů například Aram Chačaturjan a Arno Babajanian<sup>62</sup>. Vynikající ruský tenor Ivan Kozlovskij nebo filmový režisér Jurij Zavadskij a Andrej Tarkovskij. Z klavíristů Isaac Katz či Vladimír Sofronitzký. Kapustin často na těchto večírcích vystupoval. A když zahrál něco klasického a seriózního,<sup>63</sup> byl často požádán, aby jim zahrál něco v odlehčeném stylu či případně improvizoval. To mu umožňovalo před publikem třídit své myšlenky a aranže, které si ve svém volném čase připravoval při poslechu Voice of America.

V červnu roku 1956 čekala Nikolaje Kapustina závěrečná zkouška na hudební škole. Připravoval rozsáhlý program. Bohužel stala se mu velmi nemilá věc. *„Ten den jsme byli s Andrejem Michalkovem v Gorkého parku trochu si odpočinout před tak vážnou zkouškou. Dali jsme si malé pivo a nějaké občerstvení a šli jsme domů. Byli jsme dost unavení a rozhodli jsme se, že si trochu schrupneme. Když jsem se vzbudil, zjistil jsem, že jsem zaspal. Byl jsem v naprostém šoku a volal do školy, co mám dělat. Řekli mi, že komise na mě stále čeká. Myslím, že v celém mém životě jsem nikdy neběžel tak rychle, jako ten den.*“<sup>64</sup> Na zkouškách Kapustin hrál Beethovenovu Waldštejnskou sonátu op. 53 a Lisztovu Reminiscenci na Dona Juana. Porota naštěstí měla pochopení pro jeho mladickou nerozvážnost a ocenila jeho výkon nejlepší známkou.

---

<sup>60</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str.89. „*Most of the music that we listened to was traditional jazz. I remember there was a lot of big band music, such as the Duke Ellington Orchestra, the Count Basie Orchestra, the Glenn Miller Orchestra, the Benny Goodman Orchestra, and many others. Concerning the individual instrumentalists, I can recall Erroll Garner, Oscar Peterson, Ornette Coleman, Billy Taylor, and Lenny Tristano.*“ Překlad autora.

<sup>61</sup> Ustálený výraz mezi jazzmany označující, že mnohonásobným poslechem určité nahrávky a jejím postupným zapisováním do not se autor naučí její strukturu a ovládne kompoziční styl původního autora. Pozn. aut.

<sup>62</sup> významný skladatel původem z Arménie – pozn. aut.

<sup>63</sup> Obrázky z výstavy Modesta Petroviče Mussorgského – pozn. aut.

<sup>64</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 97. „*That day Andrei invited me to Gorky Park to have a little rest before the serious performance. We had a little beer and went back home. Then we felt tired and decided to take a short nap. The moment we woke I realized that I had slept over! I was in shock. We called to the college and someone told us that the jury committee was waiting for me. I don't remember if I ran any faster in my entire life than on that day.*“ Překlad autora.

V srpnu roku 1956 čekala Kapustina další životní zkouška. Příjímací zkoušky na Moskevskou konzervatoř. Rubbach nechtěl nic ponechat náhodě a vzal své nejtalentovanější žáky na předehrávku k Alexanderovi Goldenweiserovi. Kapustin Goldenweisera zaujal a ptal se Rubbacha, kde vzal takto talentovaného žáka.<sup>65</sup> Přesto apeloval, aby nikdo nepodcenil přípravu. Nejenom tu hudební, ale též teoretickou. Tomu všemu se snažil mladý Kapustin dostat. Připravoval program, který měl porotu zaujmout. Prokofjevův druhý klavírní koncert, již výše zmíněného Liszta, Bachovy Preludia a Fugy a další díla.<sup>66</sup>

Odborná porota sestavená z největších klavírních pedagogů Moskevské konzervatoře ocenila jeho hru tak vysoko, že mu odpustila i zkoušky z teoretických předmětů a dalších historických předmětů. Navíc ho zařadila do třídy Alexandra Goldenweisera, což byl sen mnohých pianistů. Kapustin paradoxně tak nadšen nebyl. Ke Goldenweiserovi do třídy samozřejmě moc chtěl, ale nejvíce ho mrzel dispenz z teoretických předmětů. *„Nemohl jsem tušit, že to tak bude a celé léto jsem obětoval učení se sovětské historie. Když jsem zjistil, že jsem pracoval pro nic, byl jsem úplně šílený. Proč jsem tak trpěl?“*<sup>67</sup>

Jeho sen se ale stal skutečností. Dostal se svým talentem a svou pílí k jednomu z nejrespektovanějších klavírních pedagogů. Navíc k pedagogovi, který uměl odhadnout jeho umělecká specifika a respektoval jeho inklinaci k modernímu jazzu.

### 3.3 Studium na Moskevské konzervatoři

Pokud chceme popsat největší změnu v dosavadním uměleckém růstu Nikolaje Kapustina, nemůžeme opomenout osobnost jeho profesora. Alexander Goldenweiser byl vystudovaný pianista ze tříd Pavla Pabsta a Alexandra Zilotiho. Navíc vystudoval kompozici u Sergeje Tanějeva a Antona Arenského.<sup>68</sup> Jeho spolužáky byl například Sergej Rachmaninov, Alexandr Skrjabin a Nikolaj Medtner. Byl také blízkým přítelem Lva Tolstého. I ten ho přivedl k tomu, že je nutné své

---

<sup>65</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 98.

<sup>66</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 98.

<sup>67</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 99. *„I didn't know about that and spent my entire summer preparing myself for the Soviet history exam. When I found out that I worked for nothing I got so mad – why did I suffer?“* Překlad autora. Je třeba podotknout, že s předměty týkajícími se politických věcí měl problémy i v následujících letech Pozn. aut.

<sup>68</sup> Napsal například tři opery, dvě orchestrální suitu, mnoho instruktivních i interpretačně složitých klavírních děl, komponoval i hudbu komorní a vokální. Pozn. aut.

myšlenky a znalosti literárně zformulovat a předat je tak dalším generacím. Proto se začal věnovat i hudební kritice a jako editor pracoval na vydání děl Bacha, Mozarta, Čajkovského, Scarlattiho a Schumanna. V komorní hře mu byli partnery David Oistrach, Pablo Casals, Mstislav Rostropovič a další. Mezi jeho absolventy, kteří dosáhli světové proslulosti, patří Grigorij Ginzburg, Tatjana Nikolajeva, Dmitrij Baškirov, Dmitrij Kabalevskij a Nikolaj Kapustin.

Pro Kapustina byl zásadní jiný přístup ke studované látce na hodinách. *„Už na první hodině muselo být vše hráno z paměti a ve finálním tempu. Tam nebylo místo pro nejistotu a chyby. Goldenweiser očekával, že uslyší kompletní verzi díla, nejlíp již s vlastním interpretačním záměrem.“*<sup>69</sup> Každá hodina byla jako malá mistrovská třída. Dokonce téměř na všech hodinách seděla i Goldenweiserova žena, která zapisovala vše, co profesor řekl. Kapustin si musel zvykat i na jinou porci studovaného repertoáru. *„Goldenweiser preferoval práci na rozsáhlejších celcích. Například, pokud jste hrál koncert, musel jste hrát celý. Nikoliv jen první větu. Také měl rád práci na celých cyklech. Například na koncert, který věnoval provedení všech Prokofjevovských sonát.“*<sup>70</sup> Zvyklý na práci, kterou preferoval Rubbach, musel se brzy naučit mnohem větší samostatnosti. *„Rubbach mi vysvětlil všechny věci, které dělají rozdíl mezi dobrým a špatným pianistou. Pracoval s námi, jako hrnčíř pracuje se svou hlínou. Goldenweiser pracoval na velkém obraze, kdežto Rubbach se věnoval každému malému detailu.“*<sup>71</sup> Kapustin byl věrný svému předsevzetí být koncertním pianistou a skladatelem, a proto si na nové pracovní tempo zvykl poměrně rychle. Stačil mu na to první ročník vysoké školy. *„Vzpomínám, že na mě musel zvednout hlas pouze jednou. To, když jsem hrál v prvním ročníku Prokofjevovu sedmou klavírní sonátu. Rozhodl jsem se zkusit napodobit Horovitzovu interpretaci středního dílu sonáty“*<sup>72</sup>. Zakřičel na mě a zakázal mi to tak hrát. Víte, v té době jsme ještě nebyli tak dobří přátelé jako

---

<sup>69</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 107. *„On the first lesson everything should be memorized and performed at the final tempo. There was no place for error or uncertainty. Goldenweiser expected to hear the complete version of the piece, preferably with the student's own interpretation.“* Překlad autora.

<sup>70</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 107. *„Goldenweiser preferred to work on large dimension pieces, for example if you are playing a concerto it must be all movements, not just the first. He also liked to do the cycles, for example a concert dedicated to all Prokofiev's sonatas.“* – pozn. aut.

<sup>71</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 107. *„Rubbakh taught me all the details that made the good pianist different from the »poor« one. He worked with us as like a potter works with clay. Goldenweiser worked on the large picture, Rubbakh worked on every small detail of the piece.“* Překlad autora.

<sup>72</sup> Andante caloroso – pozn. aut.

*později. Navíc mám podezření, že Goldenweiser nějak neměl rád Horowitzovu hru, ale nemám ponětí proč.*"<sup>73</sup>

Kapustin se tedy etabloval ve velké konkurenci velmi dobře. Dokonce tak, že mu asistent Heinricha Neuhausa nabízel na svatbě Andreje Michalkova, aby přestoupil do jejich třídy. „Věděl jsem už od počátku, že bych to neudělal. Goldenweiser byl pro mě perfektní učitel.“<sup>74</sup> Zpočátku navštěvoval hodiny každý týden. Jak rostl jeho pianistický um a důvěra, kterou do něj Goldenweiser vkládal, začaly být jeho hodiny méně časté. To souviselo i s přibývajícím obtížností repertoáru. Protože stále platilo, že profesor chtěl slyšet již hotový produkt, a ne polotovár.

Při studiích v prvním a druhém ročníku se naplno začal projevovat zájem Kapustina o moderní klavírní literaturu. Nejenom že po nocích poslouchal a zapisoval jazz, ale snažil se do svého repertoáru propašovat také některé, na svou dobu moderní, výstřelky. Zpočátku postupoval zvolna, když si zvolil Skrjabinovy etudy op. 65. Ty jsou jedním z posledních opusů tohoto autora, kdy v nich začal experimentovat s tonalitou, resp. atonalitou. Se svým spolužákem Nodarem Gobuniou provedli Bartókův koncert pro dva klavíry a bicí nástroje. Pak se skrze své přátele, kteří mohli jezdit do zahraničí, dostal i k notám Arnolda Schoenberga a připravil na veřejné hraní jeho *Suity* pro klavír op. 25. To vzbudilo na Moskevské konzervatoři velký zájem. Byl požádán, zda by nemohl tento opus zahrát před studentskou společností pro výzkum hudby. „Bohužel oni byli tak strašně zaujati tou skladbou, že mě požádali, jestli bych jim mohl dát noty. Nebyl jsem si jistý, že to dokážu zahrát z paměti, ale zvládnul jsem to. Tenkrát jsem byl skutečně dobrý.“<sup>75</sup> Protože ho studium dodekafonie velmi zaujalo, naučil se ještě další Schoenbergovo dílo: *Valčík z Pěti klavírních kusů* op. 23. Zajímavou perličkou může být to, že ke studiu dodekafonie přivedl Kapustina Glenn Gould. V květnu roku 1957 navštívil koncert Glenna Goulda na Moskevské konzervatoři, kde zazněl výběr z děl J. S. Bacha, *Sonáta Albana Berga* a *Variace Antona Weberna*. „Zúčastnil

---

<sup>73</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 108. „I remember, that he raised his voice to me only once. That was when I studied in my first year of the Conservatory. I was playing Prokofiev's Piano Sonata No. 7 and decided to try Horowitz's interpretation in the middle part of the sonata. He raised his voice to me and forbid me to play that way. You know, at that time we were not closely acquainted yet. Also, I have a suspicion that Goldenweiser, in a way, disliked Horowitz's playing. I have no idea why.“ Překlad autora.

<sup>74</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 108. „I knew from the beginning that I was not going to do this. Goldenweiser was the perfect teacher for me.“ Překlad autora.

<sup>75</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 123. „Unfortunately they were so interested in the piece that they asked me to give them the score. I was not sure if I could play that piece by memory, but I did. Yes, at that time I was pretty good.“ Překlad autora.

*jsem se koncertu Goulda během jeho první návštěvy Ruska, ještě když nikdo nevěděl, kdo to je.*<sup>76</sup>

Během studií se taky vyprofiloval jako uznávaný komorní partner, ale zejména klavírista, který je schopný doprovodit i věci, které odborní asistenti či profesionální korepetitoři odmítali hrát. *„Dělal jsem to rád, umožnilo mi to pochopit a prostudovat téměř neznámé skladby.*<sup>77</sup> *Doprovázel jsem například Bergův houslový koncert, musel jsem se to naučit z paměti, protože takovéto kompozice není možné číst z listu.*<sup>78</sup> Na konzervatoři navštěvoval speciální předmět, který vedla Taťjana Nikolajeva. Tento předmět byl zaměřen právě na korepetování. Nikolajeva, která požívala na konzervatoři velké úcty, si Kapustina velmi oblíbila. Onemocněl jí tenkrát její dvorní doprovazeč a zoufale sháněla někoho, kdo by se byl schopen, v šibeničním termínu, naučit pátý Prokofjevův klavírní koncert. Goldenweiser doporučil mladého Nikolaje.<sup>79</sup> Ten se koncert bleskově naučil a na Nikolajevu to udělalo velký dojem. Doporučila ho proto i své přítelkyni Marii Judině, která s ním provedla Stravinského koncert pro klavír a dechové nástroje. To, že se stal již tak brzy respektovaným hráčem a doprovazečem, vedlo k velkému koncertnímu vytížení Kapustina. Navíc se svým sólovým programem, který musel studovat u Goldenweisera. Bohužel ani tak mimořádně technicky i intelektuálně disponovaný klavírista nemůže vydržet všechno. *„Začal jsem cítit něco nepříjemného v prostředníčku pravé ruky. Nikolajeva se mě ptala, zda můžeme začít pracovat na nové věci. Chtěla, abych ji doprovodil v jedné z nových Golubjových symfonií. Měli jsme hrát tento kus pro svaz Sovětských skladatelů, ale nikdy se to neuskutečnilo.”* Důvodem bylo Kapustinovo velmi vážné zranění třetího prstu, které si vyžádalo dokonce chirurgický zákrok na specializované klinice Višněvského institutu pro chirurgii.<sup>80</sup> Záchrana přišla doslova za pět minut

---

<sup>76</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 124. *„I attended Gould's concert at the conservatory during his very first Visit to Russia when nobody knew who Glenn Gould was.”* Překlad autora.

<sup>77</sup> E-mailová korespondence s Nikolajem Kapustinem, skrze Yanu Tyulkovou, Antona Kapustina a Allu Kapustinovou.

<sup>78</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 125. *„I accompanied Berg's Violin Concerto. I had to actually learn the piece because the music like this is impossible to sight-read.”* Překlad autora. Dovolím si poznámku, že znám v ČR dva pianisty, kteří si na takto těžké opusy troufnou z listu. Stanislav Bogunia a Václav Mácha; S malou přípravou jsou schopni přečíst z listu neuvěřitelné věci.

<sup>79</sup> Byl teprve v prvním ročníku studií – pozn. aut.

<sup>80</sup> Nejlepší tehdejší chirurgický institut, který se specializoval na chirurgii ruky. Obdoba našeho pracoviště ve Vysokém na Jizerou. Pozn. aut.

dvanáct, neboť už akutně hrozilo rozvinutí gangrény.<sup>81</sup> „Dopadlo to velmi dobře. Zachránili mi prst. Ale zažil jsem velké bolesti před a po zákroku.“<sup>82</sup> Kapustin byl tedy téměř na půl roku vyřazen z koncertní praxe. Ale nezahálel, požádal svého přítele Andreje Michalkova, zda li by byl schopen obstarat mu Ravelův koncert pro levou ruku. Což pro Andreje a jeho otce<sup>83</sup>, kteří měli širokou paletu konexí všech druhů, nebyl problém. Tento koncert, spolu s jedním Preludiem a Fugou od J. S. Bacha<sup>84</sup>, pak úspěšně předvedl na závěrečných zkouškách za první ročník. Tehdejší komisi mimořádně předsedal Emil Gilels, který hru Kapustina vysoko ocenil.<sup>85</sup> A ještě jeden pozitivní aspekt měl tento nucený dispens. Kapustin složil svou první<sup>86</sup> sonátu pro levou ruku.

Je třeba říct, že při veškeré činnosti, která jakýmkoliv způsobem souvisela se skládáním hudby, zůstal Kapustin až do konce života naprostým samoukem. Stejně tak i na Moskevské konzervatoři nenavštěvoval žádný předmět, nebo kurz kompozice. Učil se sám. Jeho zájem o to proniknout do hloubky díla, kteří někteří jeho spolužáci označovali až za posedlost<sup>87</sup>, ho dovedl k tomu, že dokázal pochopit a ovládnout mnohé styly a kompoziční postupy, které v SSSR v té době byly nezmapované nebo úplně neznámé. V té době bylo například úřady zakázáno komponovat dodekafonická díla. Respektive komponovat je mohl, kdo chtěl, ale nikdy nebyla veřejně prováděna. Kapustin k tomu v současné době říká: „*Kdyby bylo na mě, zakázal bych je provádět taky. Všechna takzvaně atonální díla znějí podobně.*“<sup>88</sup> Nikolaj Kapustin se samozřejmě neuzavíral jen do komunity klavíristů, ale velmi aktivně se přátelil také s významnými skladateli, kteří v té době byli jeho spolužáci. Patří mezi ně například Vjačeslav Ovcinnikov<sup>89</sup> nebo Sofia Gubaidulina a

---

<sup>81</sup> Gangréna je označení pro druhotně změněnou nekrózu. Jde tedy o odumřelou a následně dále změněnou tělesnou tkáň, obvykle působením bakteriální infekce, poranění nebo trombózy a také špatnou mikrocirkulaci v tkáních. Ke gangréně jsou náchylné zejména poraněné tkáně se znečištěním nebo končetiny diabetiků. Jakákoliv infekční sněť je smrtelně nebezpečná – bakterie se šíří do okolních tkání a produkují toxiny. Nakonec dochází k celkové sepsi a smrti. Pozn. aut.

<sup>82</sup> Yana Tyaulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 139. „*It went very well; they saved my finger. I experienced very severe pain before and after the surgery.*“ Překlad autora.

<sup>83</sup> Sergej Michalkov – ruský spisovatel, viz výše v práci.

<sup>84</sup> Víc nebyl schopen kvůli pomalé rehabilitaci pravé ruky, pozn. aut.

<sup>85</sup> Komunikace s NK. Pozn. aut.

<sup>86</sup> Do dnešní doby nemá sonáta opus a Kapustin jí bere jen jako studijní práci – pozn. aut.

<sup>87</sup> Konverzace s kolegy na Kapustinském fóru přidruženém k webu nikolai-kapustin.info – pozn. aut.

<sup>88</sup> Yana Tyaulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 126. „*If it would be my will I would prohibit it also. All atonal music sounds very similar.*“ Překlad autora.

<sup>89</sup> Významný ruský skladatel, který se nejvíce proslavil svou hudbou k filmu *Vojna a mír* – pozn. aut.

Alfred Schnittke. S Gubaidulinou dokonce provedli několik koncertů společně. „*Měl jsem velké štěstí, mnoho dnes slavných lidí se mnou studovalo.*“<sup>90</sup>

Kapustin navštěvoval samozřejmě mnoho dalších předmětů. Mezi ty oblíbené patřila například Historie klavírních koncertních výkonů, které vyučoval Alexander Nikolajev nebo Komorní hra, kterou vedl Konstantin Adžemov. Mezi ty neoblíbené patřila Metodika klavírního vyučování. „*Ještě když jsem studoval na hudební škole, pochopil jsem, že pro učení se naprosto nehodím. Na konzervatoři neumožňovali zaměnit tento předmět s doprovázením na dirigentských hodinách, které jsem si opravdu užíval. Ale udělali kvůli mně výjimku.*“<sup>91</sup> Dalším předmětem, kde se Kapustin doslova nudil, byla výuka harmonie. „*Bylo přišerně nudné číst všechny ty knihy. Vše z toho jsem znal už dlouho předtím. Někdy jsem měl pocit, jako bych napsal ty knihy sám.*“<sup>92</sup> Mezi další předměty, které Kapustin navštěvoval jen s vnitřním sebezapřením, pak patřil dialektický materialismus a dějiny Komunistické strany SSSR. „*Dostal jsem známku C, většina mých známek byla A, ale tady bylo moje výjimečné C.*“<sup>93</sup> Dalším zvláštním předmětem byl vojenský výcvik. „*Stále přemýšlím, jak jsem mohl dostat Áčko. To byla velmi vzácná věc. Pamatuji si, že jsem byl členem pěchotní skupiny. Jednou jsme trénovali před konzervatoří. Během toho, zrovna když jsem odpovídal na rozkaz plukovníka, začalo silně pršet. Neměl jsem plášť do deště, ale nepřestal jsem mluvit a předstíral jsem, že ten déšť nevnímám. Myslím, že to na něj udělalo dojem, respektoval to gesto.*“<sup>94</sup>

Dalším významným aspektem v uměleckém a tvůrčím růstu Nikolaje Kapustina byly jeho časté návštěvy různorodých koncertů. Nenechal si ujít žádný z koncertů Vladimíra Sofronického<sup>95</sup>. Navštívil též soutěžní výkony Van Cliburna na

---

<sup>90</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 128. „*Yes, I got lucky. Many famous people studied with me at the conservatory.*“ Překlad autora.

<sup>91</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 133. „*When I studied in the college I understood that teaching was not my thing; I was absolutely not suited for this. At the conservatory they not allowed substitute accompanying in the conducting class for the teaching classes. But they made an exception for me, which I enjoyed a lot.*“ Překlad autora.

<sup>92</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 134. „*It was terribly boring to read everything. I knew that material long before. Sometimes I got a feeling that I wrote those books myself.*“ Překlad autora.

<sup>93</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 134. „*I got »C.« The rest of my grades are mostly »A«, but here is my remarkable »C.«*“ Překlad autora.

<sup>94</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 134. „*I am still wondering how I made it to an »A.« That was a very rare thing. I remember I was a part of the infantry group. One day we had training outside the conservatory. During the time I responded to one of colonel's questions, heavy rain began. I wasn't wearing the cloak but I continued answering him and kept pretending that the rain didn't really bother me. I guess he regarded that as a good thing, he respected that gesture.*“ Překlad autora.

<sup>95</sup> Respektovaný klavírní interpret tehdejší doby – pozn. aut.

tehdejším prvním ročníku Čajkovského klavírní soutěže v Moskvě. *„Naposledy jsem Van Cliburna slyšel hrát na konci roku 1980. Velmi si mi to tehdy líbilo. Dokonce si myslím, že později hrál dokonce líp než v čase Čajkovského soutěže.“*<sup>96</sup> Je s podivem, že v tehdejší době se začaly na Moskevské konzervatoři pořádat též první jazzové koncerty. Samozřejmě z počátku tam byli zvaní zahraniční hosté, kteří měli zrovna turné po SSSR. Jeden z těch, na které Kapustin vzpomíná, byl na konci roku 1959. Na piano hrál Dwiki Mitchell a na kontrabas a lesní roh Willie Ruff. *„Hráli tak dobře, že jsme nemohli přestat tleskat. Byli to opravdoví virtuosoové. Vzpomínám si, že můj přítel Vladimír Aškenazy byl také na tomto koncertě. Po cestě domů jsme si sdělovali naše dojmy z těchto vynikajících improvizátorů. Tenkrát mi řekl: ‚Jsem si naprosto jistý, že kdyby je někdo požádal, aby zahráli například Chopinovy etudy, že by toho nebyli schopni.‘ Odpověděl jsem mu, že si myslím, že hrají něco, v čem se cítí velmi pohodlně a dobře. Kdyby hráli cokoli jiného, výsledek by byl zcela jiný.“*<sup>97</sup> Toto společné cestování domů a rozebírání právě vyposlechnutých koncertů se stalo jejich pravidelným rituálem. Vladimír Aškenazy, student Lva Oborina se tak stal dalším velmi blízkým přítelem a rádcem Nikolaje Kapustina. Dokonce se vzájemně podporovali při ročníkových zkouškách. Aškenazy cenil vysoko Kapustinovo provedení Chopinova koncertu e moll a Kapustin byl posluchačem a rádcem při přípravě Vladimíra Aškenazyho na Čajkovského klavírní soutěž.<sup>98</sup>

Přelomovým bodem v životě Nikolaje Kapustina jakožto skladatele se stal Mezinárodní festival mládeže a studentstva v červenci roku 1957 v Moskvě.<sup>99</sup> Kapustin byl požádán, zda by nekomponoval dílo na pomezí jazzu a klasické hudby pro tuto příležitost. Tak vzniklo Concertino pro klavír a orchestr op. 1. Nikoliv však pro klasické obsazení orchestru, ale pro big band Jurije Saulského. Tento ansámbl vznikl speciálně pro tuto příležitost a Kapustin tak měl poprvé možnost setkat se – a na zkouškách pracovat – s opravdovými jazzmany.

---

<sup>96</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 142. *„When I heard Cliburn the last time at the end of the 1980s in Moscow I liked him very much. I think he played later even better than at the time of the competition.“* Překlad autora.

<sup>97</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 143. *„They played so well that we couldn't stop clapping. they were highly virtuoso performers. I remember a friend of mine, Vladimir Ashkenazy, also attended that concert. On the way home we were talking about our impression from those amazing improvisers. He said: »I am pretty sure that if they would be asked to play any of Chopin's etudes they wouldn't be able to play it with their technique.« I said that I think that those jazzmen are playing something that is so comfortable for them to play. If they would play something less comfortable the result could be different.“* Překlad autora.

<sup>98</sup> Druhý ročník této soutěže, kde Ashkenazy obdržel první místo dělené s Johnem Ogdonem – pozn. aut.

<sup>99</sup> První ročník byl v roce 1947 v Praze – pozn. aut.

Concertino bylo na festivalu s velkým úspěchem přijato a Kapustin se tak dostal do podvědomí mnoha lidí. Tento úspěch na sebe nabaloval i další příležitosti. Proto Kapustin postavil svůj první jazzový kvintet, kde mu byli partnery někteří hudebníci z původního Saulského ansámblu. Po Moskvě se tehdy rozkřiklo, že ruští hudebníci hrají moderní jazz na vysoké úrovni, a proto tento kvintet dostal nabídku, aby účinkoval v hotelu National<sup>100</sup>. V tomto hotelu se scházela nejenom smetánka tehdejší Moskvy, ale též mnoho zahraničních návštěvníků a diplomatů. Jeden z nich tajně tento kvintet nahrál a Voice of America ho poté zařadila do svého programu jako překvapení z Moskvy. Bohužel pro Kapustina se ale jednalo pouze o krátké intermezzo. Neboť požadavky na každodenní čtyř až pětihodinové koncertní sety nebylo možné skloubit se studiem na konzervatoři. Navíc stále ve společnosti rezonovalo heslo: „Dnes hraješ jazz a zítra budeš zrádcem své vlasti.“ Také musel své výlety do říše jazzu tajit před Goldenweiserem. Ten byl sice ke Kapustinovi kromobyčejně vstřícný, ale tato vstřícnost končila tam, kde začínala jakákoliv nedokonalost v přípravě na individuální hodiny. *„Goldenweiser byl mužem klasické hudby. V jedné věci jsem si absolutně jistý, že nevěděl nic o existenci Milese Davise ani Herbieho Hancocka.“*<sup>101</sup>

V roce 1961 se přiblížil termín závěrečných zkoušek na Moskevské konzervatoři. Bylo samozřejmě mnoho předmětů, které bylo nutno uzavřít, ale nejtěžší etapou byla zkouška ze hry na klavír.<sup>102</sup> Kapustin připravoval rozsáhlý a obtížný repertoár. Stravinského Petrušku, Lisztovu sonátu h moll, Beethovenovu sonátu op. 54, výběr z temperovaného klavíru J. S. Bacha a celý 90minutový maraton chtěl zakončit Bartókovým druhým klavírním koncertem za doprovodu druhého klavíru, kterého se ujmul Nodar Gabunia. Jeho výkon natolik nadchnul, že mu byl nabídnut vstup do postgraduálního studia na konzervatoři. Což bylo každoročně nabídnuto jenom velmi malé hrstce vyvolených. Kapustin odmítl. *„Cítil jsem se studiem unavený. Když jsem se podíval zpět na všechny mé roky studií na Moskevské hudební škole a konzervatoři, nemohl jsem se ubránit myšlence, že hudební škola pro mě byla dostačující. Na konci hudební školy mi bylo osmnáct let, což byl stejný věk, jako u Skrjabina a Rachmaninova, když ukončili oni svá studia. Takže dalších pět let, které jsem strávil na konzervatoři, můžete pokládat*

---

<sup>100</sup> Grand hotel na Tverském bulváru, doslova na dohled od Rudého náměstí a Velkého divadla – pozn. aut.

<sup>101</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 160. *„Goldenweiser was a man from the classical world. The thing is I am pretty sure that he didn't know about the existence of Miles Davis and Herbie Hancock.“* -překlad autora.

<sup>102</sup> E-mailová korespondence s Nikolajem Kapustinem.

za ztrátu času. *Postgraduální studium by navíc přidalo ještě další tři roky.*<sup>103</sup> Předchozí věta přesně ilustruje Kapustinovu povahu. Nikdy nebyl konfliktní, ale vždy si šel svou cestou. Odmítnout postgraduální studia, notabene v té době, byla věc naprosto nevídaná. Kapustin riskoval velmi mnoho. *„Moje situace byla vážně zajímavá. Měl jsem dvě možnosti. První: mohl bych pokračovat ve svém vzdělání na konzervatoři a dokončit postgraduální studia. Anebo druhou: nastoupit jako profesor klavíru na hudební škole v Alma Atě. Žádná z těchto možností pro mě nebyla dobrá. Třetí možnost, být muzikantem na volné noze, tehdy neexistovala. Mimochodem, pamatuji si, že jsem dokonce volal do Alma Aty na hudební školu a bavil se s nimi. Řekli mi, že by uvítali, kdybych kromě klavíru ještě mohl vyučovat akordeon. V ten moment jsem pochopil, co tam na mě čeká. Kdybych tam nastoupil, tak by to naprosto zruinovalo moji muzikantskou úroveň. Mluvil jsem tenkrát s výkonným ředitelem orchestru Olega Lundstrema, jeho jméno bylo Michajl Cin, a vylíčil mu celou mou situaci. Fakt, že mi studijní oddělení odmítá vydat diplom bez mého souhlasu s umístěnkou do Alma Aty. Další fakt, že to, že plánuji pracovat v jazzovém orchestru, mi také nepřináší žádné body navíc, neboť to tenkrát bylo považováno za neslušné, aby promovaný absolvent Moskevské konzervatoře pracoval právě tímto způsobem. Michajl Cin se rozhodl navštívit Goldenweiser a promluvit s ním, ačkoliv jsem ho upozorňoval, že ho nečeká příjemná konverzace. Jak můžete vidět, zvládnul to velmi úspěšně. Goldenweiser mi znovu pomohl. Obdržel jsem diplom a nemusel jsem jít ani do Alma Aty, ani pokračovat v postgraduálním studiu. Místo toho jsem nastoupil a začal pracovat v orchestru Olega Lundstrema.*<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 163. „*I got tired of study. Looking back at all my years of study at the musical college and the conservatory I keep thinking that musical college would be absolutely enough for me. By the end of my study at the musical college I was eighteen years old, which is the same age as Scriabin and Rachmaninov when they were finishing their study. So, those five years that I spent at the conservatory you can consider already a loss of time. The post-graduate study would add three more years to that.*“ Překlad autora.

<sup>104</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 164. „*My situation was quite interesting. I had two options. First, I could continue my education at the conservatory and complete my post-graduate study or second, I could begin working as a piano instructor in Alma-Ata Musical College. Neither of those options was good for me. The third option, as a freelance musician, didn't exist at that time. By the way, I remember I even called to that musical college in the Alma-Ata and had a conversation with them. They said that they would preferably like to have a piano instructor who could also play accordion. At that moment I understood what was waiting for me there. If I would go I would experience complete ruination of my skills as a musician. I talked to the managing director of the Lundstrem Orchestra, his name was Mikhail Tsin, and explained him my situation. The fact is – the conservatory administration didn't want to give me the diploma without my agreement to work in the Alma-Ata. The fact that I was planning to work with the jazz band didn't give me any additional points either. It was inappropriate for a graduate student of the Moscow Conservatory. Tsin decided to visit Goldenweiser and talk to him. I told Tsin that I anticipated the conversation would not be one of the pleasant ones. As you see – he made it through very successfully. Goldenweiser helped me again – I*

### 3.4 Léta s orchestrem Olega Lundstrema

Kapustin tedy nastoupil do tehdy nejlepšího jazzového orchestru v tehdejší SSSR. Hned ale musel řešit mnoho existenčních potíží. Za prvé to bylo bydlení. V tehdejší SSSR byl chronický nedostatek možností bydlení. Všechno bylo všech, ale všeho se nedostávalo.<sup>105</sup> Zajímavé je, že tenkrát neexistovaly nájemní byty. Byty byly přidělovány dle složitého klíče, zohledňujícího důležitost v rámci stranického aparátu, věk a pracovní zařazení žadatele, rodinný stav a další aspekty. Kapustin tak byl nucen po tři roky svého života přespávat u svých kamarádů, ve vypůjčených bytech atp. *„Mnoho lidí se mě ptalo na mou adresu, aby mi mohli poslat různé věci, a já se styděl říct, že nikde nebydlím. Musel jsem to různě skrývat.“*<sup>106</sup> Vzhledem k tomu, že se musel začít žít a v orchestru měl mnoho povinností, to pro něj nebylo vůbec lehké. Často vůbec nespál a zanedbával také svou životosprávu. *„Od roku 1961 jsem byl v podstatě tulák. Žil jsem ukrytý v bytech mých přátel. Byla to opravdu těžká léta.“*<sup>107</sup> Oleg Lundstrem si uvědomoval celou situaci. Moc dobře věděl, že takového pianistu, aranžéra a skladatele si musí v orchestru udržet.<sup>108</sup> Ačkoliv byl Kapustin nejmladší z orchestru jak věkem, tak i naslouženými léty, rozhodl se ho posunout na přední místo v seznamu čekatelů na byt v rámci orchestru. *„Předně, Lundstrem měl mnoho přátel, kteří uznávali jeho i jeho jazzovou hudbu. Navíc jsme měli velmi zkušeného manažera Michajla Cina, který dokázal, hned co jsme se stali jazzovým orchestrem Moskoncertu<sup>109</sup>, sehnat byty pro některé členy orchestru.“*<sup>110</sup> V roce 1964 tedy konečně získal svůj byt a mohl začít normálně žít a pracovat.

---

*received the diploma and did not go to Alma-Ata nor continued my postgraduate study at the Moscow Conservatory. Instead, I began working with the Oleg Lundstrem Orchestra.*“ Překlad autora.

<sup>105</sup> Definice, která charakterizuje SSSR a život v něm, až do doby Perestrojky. Pozn. aut.

<sup>106</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 188. *„Many people asked me to tell them my home address so they would send things to me and I was ashamed to say that I didn't have an address. I had to hide it somehow.“* Překlad autora.

<sup>107</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 188. *„Starting from 1961 I was literally a wanderer. I lived sheltered in the apartments of my friends. These were very difficult years in my life.“* Překlad autora.

<sup>108</sup> Orchester Olega Lundstrema a jeho historie, Kazaňská státní knihovna, kolektiv autorů, 1986, str. 147, dostupné pouze v ruštině.

<sup>109</sup> Moskoncert: agentura, která zastupuje umělce, kteří jsou převážně z centrálního Ruska, nebo přímo z Moskvy. Podléhala Roskoncertu, který zastřešoval všechny umělce SSSR v případě, že měli vycestovat za hranice.

<sup>110</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 188. *„First of all, Lundstrem had a lot of good friends who appreciated him and his jazz music. Secondly, we had a very knowledgeable manager, Mikhail Tsina, who stayed with the band for many years. So, somehow after we became the official big band of the »Mosconcert« it worked out that Lundstrem and Tsina were able to get flats for some of the musicians in the band.“* Překlad autora.

Historie orchestru Olega Lundstrema sahá až do začátku třicátých let dvacátého století, kdy během studií na zemědělského inženýra a zároveň studia houslové hry na hudební škole v Harbinu<sup>111</sup> Lundstrem založil, v roce 1934, malé jazzové kombo. Brzy se stalo nejpopulárnější kapelou ve městě a po pozvání, v roce 1935, přesídlilo do Šanghaje. Zde se během následujících let vypracoval, už rozšířený, orchestr na pozici nejuznávanější jazzové kapely v oblasti Asie. Orchestr hrál především úpravy největších hitů orchestrů Glenna Millera, Bennyho Goodmana, Counta Basieho atp. Díky otevřenosti a kosmopolitnímu duchu Šanghaje mohl také Oleg Lundstrem a jeho mladší bratr Igor Lundstrem nakoupit množství notového materiálu, který jim potom pomohl přežít období různých zákazů a perzekucí ze strany sovětských úřadů. V roce 1947 se totiž orchestr, pod tlakem politických událostí v Číně,<sup>112</sup> rozhodl k návratu do SSSR. Bylo to v období, které rozhodně jazzu nepřálo. Sovětské úřady dokonce nepovolily orchestru, aby se usadil v Moskvě nebo v Leningradu<sup>113</sup>. Proto Lundstrem po poradě s ostatními členy orchestru vybral geograficky nejbližší velké město k Moskvě a přestěhoval celý orchestr do Kazaně.<sup>114</sup> V roce 1948 byla ale jeho činnost oficiálně přerušena. Došlo totiž k tomu, že byla vydána vyhláška Ministerstva kultury, která odsuzovala jakékoliv inklinace k západní, tudíž závadné, hudbě. Dokonce i autoři jako Prokofjev, Šostakovič a Chačaturjan byli označeni za následovníky falešného formalistického umění, které se neslučuje se sovětským způsobem života.<sup>115</sup> Toto období trvalo dlouhých sedm let. Lundstrem ovšem neztrácel naději. Snažil se udržet orchestr pohromadě a hrát při různých příležitostech. Navíc se pilně rozhlížel po nových členech, neboť mu bylo jasné, že orchestr bude potřebovat omladit a také zvednout uměleckou úroveň.<sup>116</sup> Zásadní pro vzkříšení orchestru byl příchod Michajla Cina v roce 1956. Dokázal totiž přesvědčit oficiální místa a orchestr byl ustaven jako oficiální Všesvazový jazzový orchestr a v roce 1957 bylo dokonce umožněno i celému orchestru přesídlení do Moskvy.

---

<sup>111</sup> Dnes již není součástí Ruské federace, ale je to město na východě Číny. Hrál jsem tam recitál, jehož program obsahoval i Kapustinovy Variace op. 41 a výběr z koncertních etud v roce 2015. Pozn. aut.

<sup>112</sup> Postupné prohry Kuomintangu a vítězné tažení Mao Tze Tunga, které vyústilo ve vznik Čínské lidové republiky – pozn. aut.

<sup>113</sup> Dnešní Petrohrad – pozn. aut.

<sup>114</sup> Hlavní město autonomní republiky Tatarstán, jedno z nejkrásnějších měst Ruské federace. Je položeno na břehu řeky Volhy. Bez problémů zde žijí komunity muslimů, křesťanů a židů již po mnohé generace. Pozn. aut.

<sup>115</sup> Viz kapitola Jazz v SSSR. – Pozn. aut.

<sup>116</sup> To byl také důvod, proč si vytipoval Nikolaje Kapustina již při jejich prvním setkání u Sergeje Mikhalkova. Pozn. aut.

Nikolaj Kapustin nastoupil do orchestru zrovna v době, kdy docházelo ke generační obměně členů. Starší hudebníci, ještě z šanghajskeho období, již nestačili nárokům, které na ně Lundstrem kladl. Především chtěl získat muzikanty, kteří by byli schopni improvizovat v rozsáhlých celcích po vzoru západních big bandů. Toho někteří nebyli schopni. Proto je začali nahrazovat mladší hráči, kteří dokázali improvizovat a měli naposlouchané moderní jazzové kapely.<sup>117</sup> *„Všechno jednou končí. Bylo to období přirozené změny v orchestru. Musela přijít nová krev, nový pocit a nový moderní zvuk. Také si nemyslete, že všichni muzikanti z dob Šanghaje museli odejít. Někteří z nich s námi hráli i v šedesátých a sedmdesátých letech. Například basista Alexander Gravis. Ale je pravdou, že většina hudebníků v orchestru už patřila k nové generaci muzikantů z Moskvy.“*<sup>118</sup>

Pokud jsem označil za první problém bydlení, pak druhým problémem, který musel Kapustin řešit, byli jeho značné povinnosti v rámci orchestru. Byl přijat jako pianista a skladatel. Nicméně podstatnou část jeho práce tvořilo i aranžování a tzv. stahování skladeb na ucho z dostupných nahrávek. Zpočátku musel i vydržet určitou nedůvěrou od ostatních členů kapely, kteří se na něj dívali skrz prsty, neboť jako jediný v orchestru měl vysokoškolské vzdělání v hudebním oboru. Tím nechci říct, že ostatní členové byli nějací nevzdělanci. Mnozí z nich měli vzdělání v jiných oborech.<sup>119</sup> *„Zpočátku tam samozřejmě byli muzikanti zkušenější než já, například Alexej Zubov a Konstantin Bacholdin ale na to jsem byl připravený. Znal jsem většinu muzikantů už z předchozích let. Například se Zubovem a Bacholdinem jsem hrál už v Saulského bandu a potom v mém prvním kvintetu. Takže jsem nebyl úplně cizí element v kapele. Ačkoliv Bacholdin mě stejně považoval za nenapravitelného klasika. Pravda je, že jsem stejně miloval klasickou hudbu i jazz, což se odráží v mých kompozicích.“*<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> V USA v té době vrcholilo období cool jazzu, začínalo se hrát be-bopovým stylem a Miles Davis obrátil jazzový svět vzhůru nohama svým ikonickým albem *Birth of the Cool*. Mimochodem v roce 1957, kdy album vyšlo, na něm byla nahrána hudba z let 1949-1950. Miles Davis už byl opět někde jinde. Viz moje práce *Miles Davis – život a přínos* na konzervatoři v Českých Budějovicích nebo kniha Qiuncyho Troupa *Miles Davis*. Pozn. aut.

<sup>118</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 174. *„Everything comes to an end at some point. It was time for natural changes to come to the band, to give the new blood, new feel, and a new modern sound. Also, don't think that all of the Shanghai musicians were gone. Some of them were still playing with us in the 1960s and 1970s, for example the bass player Alexander Gravis. However, the majority of the power in the band belonged to a new generation of Moscow musicians.“* Překlad autora.

<sup>119</sup> Například ve fyzice, polytechnice atp. Více na [www.lundstrem-jazz.ru/eng/history\\_bio.php](http://www.lundstrem-jazz.ru/eng/history_bio.php)

<sup>120</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 177. *„In the beginning, of course, there were some musicians who were more experienced than me, for instance Alexei Zoubov and Konstantin Bakholdin. Although, I was ready for that. I knew the majority of the musicians from the past. For example, with Zoubov and Bakholdin we played together in the Saulsky Big Band and then even later, in our quintet. So, I was not a foreign element in the band. However, Bakholdin considered me as a »hopeless*

Kapustin měl ale také jednu výhodu. Do kapely nepřišel jako nezkušený zelenáč. Díky nespočetným hodinám, které trávil při poslechu Voice of America, si osvojil určitý styl a charakteristický zvuk, který mohl potom v orchestru rozvíjet. Nechal se inspirovat svými kolegy a mnohé se od nich naučil a přejal. Ale nikdy nebyl něčí kopií. Vše porovnával s tím, co slyšel a hrál, a díky klasické hudbě měl i určitý filozofický přesah. *„Poslouchal jsem hodně improvizací Oscara Petersona. Z počátku jsem nebyl velkým fanouškem Billa Evanse, zdál se mi příliš lyrický, ale poté jsem změnil svůj přístup k němu a začal si velmi cenit jeho hudby. V podstatě jsem poslouchal mnoho interpretů a stylů. Například hudbu Herbieho Hancocka, Lennieho Tristana, McCoye Tynnera a Quincyho Jonese. Mimochodem, Lundstrem mi doporučoval, abych poslouchal hudbu Quincyho Jonese. Ze začátku se mi do toho nechtělo, ale pak jsem byl do jeho hudby opravdu ponořený. Lundstrem nám ukázal jak hrát jazz a jak ho cítit. Myslím, že Lundstremův orchestr byl mojí největší jazzovou školou, mojí jazzovou konzervatoří. Za tohle sice nedostanete diplom, ale tenhle druh studia je o dost cennější.“*<sup>121</sup>

Mezi lety 1961–1972 napsal Kapustin mimo nespočet aranží jedenáct opusů. Vesměs vše pro orchestr Olega Lundstrema. *„Začal jsem skládat hudbu pro big band během posledního ročníku na konzervatoři. To byl také hlavní důvod, proč jsem se rozhodl vstoupit do Lundstremova orchestru. Tedy abych mohl hrát kvalitní jazzovou hudbu, kterou jsem složil, a sbírat zkušenosti jako jazzový pianista. Psaní aranží nepatřilo mezi moje oblíbené činnosti. Ale musím přiznat, že mi velmi pomáhalo jakožto vedlejší zdroj mých příjmů. Vůbec nevím, co bych jinak dělal v prvních letech našeho manželství s Allou.“*<sup>122</sup> *Nepřežili bychom jen s platem za turné s orchestrem. Myslím, že to tak je v každém mladém manželství. Měli jsme mnoho lásky, ale velmi málo peněz.“*<sup>123</sup>

---

classicalist». In reality, I equally loved both classical and jazz music which is reflected in my own music.“ Překlad autora.

<sup>121</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 178. „I listened to a lot of Oscar Peterson's improvisations. Bill Evans I felt at the beginning was a little far from me. He seemed to be too lyrical, but later I changed my attitude towards him and began to really appreciate his music. In general, I listened to a lot of different styles of music, for example the music of Herbie Hancock, Lennie Tristano, McCoy Tyner, and Quincy Jones. By the way, Lundstrem suggested that I listen to Quincy Jones. I didn't plan to do that, but later I became really interested in his music. Lundstrem taught us how to play jazz how to feel it. I think the Lundstrem Big Band was my real jazz conservatory, my real jazz school. You don't receive a diploma from this kind of study, but it counts even more.“ Překlad autora.

<sup>122</sup> Alla Kapustina, manželka Nikolaje Kapustina. Pozn. aut.

<sup>123</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 181. „I started to compose music for the big band during my last years of study at the conservatory. That was actually the main reason I decided to join the band – to be able to play the music that I composed, serious jazz music for the big band, and have experience as a jazz pianist. Writing arrangements was not one of my favorites. I have to admit that at some point arrangements helped me greatly because it became an additional source of income. I have no idea

Při aranžování a stahování různých skladeb pomáhal Kapustinovi jeho absolutní sluch, ale i tak byl v neustálém stresu, protože termín byl vždy šibeniční. „*Mám absolutní sluch, ale vytvořil jsem si ho ještě v dětství s pomocí nástroje, jenž byl ještě předválečný. Byl naladěn o půl tónu níž, kvůli tomu, že struny byly staré a mohly by popraskat. Přišel jsem na to až později. Proto dodnes všechno slyším o půl tónu níž. Například Beethovenovu Pátou symfonii slyším v h moll, nikoliv v c moll, jak je psaná.*“<sup>124</sup>

Při získávání informací mě udivilo, kolik koncertů musel orchestr Olega Lundstrema odehrát. Jejich agentura Roskoncert je využívala až na pokraj možností. Běžný program byl muzikanty nazýván *tři krát tři*. To znamenalo tři týdny na turné, denně až tři koncerty, a pak tři týdny volna. Kdo by si myslel, že muzikant si za ty tři neděle doma odpočinul, byl by na velkém omylu. „*Když jsme přijeli z turné zpět do Moskvy, měli jsme si odpočinout. Ale většina z nás hrála ty tři neděle jinde. Měl jsem mnoho přátel, a ti mě neustále žádali o další hraní. Dělal jsem to, ale s nijak velkým zájmem. A tenkrát jsem pochopil, že být jazzovým hudebníkem není věc pro mě.*“<sup>125</sup>

Za devět let, kdy Kapustin v orchestru působil, odehrál stovky koncertů po celém SSSR a také v Polsku, Maďarsku, Československu, zkrátka v celém socialistickém bloku. Pozvánky na koncertní turné se doslova valily. Ale Roskoncert<sup>126</sup> vždy zasáhl a z pozadí tahal za nitky. Proto se třeba pozvánky z USA nebo kapitalistických zemí ani nedostaly k rukám Lundstrema, respektive Michaila Tsina. Roskoncert na ně utajeně odpovídal sám. A samozřejmě je zdvořile odmítal s tím, že orchestr je příliš vytížený svými povinnostmi doma.

Rád bych zde, jakožto Čech, připomenul významný koncert orchestru Olega Lundstrema v roce 1965 na jazzovém festivalu v Praze. Tehdejší Večerník Praha k tomu napsal: „*Poprvé v historii byl v Praze představen Sovětský jazz. Na pódiu*

---

*what I would have done during our first years of marriage with Alla. We would not survive just on the income from touring with Lundstrem. I guess that's how it always goes with young families – we had much love, but did not have much money.*“ Překlad autora.

<sup>124</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 184. „*I had absolute pitch but it was developed from my childhood on the instrument that we had at home. That instrument was made before WWII and it was tuned on purpose a half step lower. I guess they were just afraid to tune it higher since the strings were old. I found out about that later. So, due to this fact I still hear everything a half step lower, for example I hear Beethoven's Fifth Symphony in B minor. Instead of C.*“ Překlad autora.

<sup>125</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 201. „*We used to come back to Moscow from our tours to have rest, but during that time we usually played somewhere else. I had many friends, and they asked me to play a lot. I did that with no special enthusiasm. I realized by then that being a jazz musician is not my thing.*“ Překlad autora.

<sup>126</sup> Roskoncert je agentura, která sdružuje umělce z celé Ruské federace.

vystoupil orchestr Olega Lundstrema. Brilantní výkony v jazzových kompozicích skladatelů z SSSR a jejich nápadité provedení naprosto strhlo publikum. S tímto ansámblem se mohou měřit pouze Ti nejlepší jazzoví hudebníci.<sup>127</sup>

Kapustin měl k Československu opravdu velmi blízko: „Pamatuji si, že v polovině šedesátých let jsme byli s Lundstremovým orchestrem na turné po Západním Německu a Československu. Tak se stalo, že jsme měli příležitost navštívit koncert slavného big bandu Karla Vlacha. Karel Vlach byla klíčová figura pro jazzovou tradici v Československu. Další takovou figurou byl Karel Krautgartner. V roce 1961, když jsem byl ještě studentem Moskevské konzervatoře, přijel se svým ansámblem do SSSR a my jsme navštívili jeho koncert. Seznámili jsme se s hudebníky z jeho kapely, ba dokonce jsem se velmi spřátelil s jeho kontrabasistou<sup>128</sup>. Navíc jsme ho pozvali k jednomu z nás do bytu a zahráli jsme si takový malý jam-session. Měl jsem opravdu dobré vztahy s československými muzikanty. Další velké jméno české jazzové tradice byl Gustav Brom. Znal jsem ho velmi dobře. Během našeho turné s Lundstremem jsme společně se Zubovem a Bacholdinem navštívili Broma u něj doma. Strávili jsme spolu nádherné chvíle a pili u něj opravdu dobré víno.“<sup>129</sup>

Bohužel i přes svou nespornou kvalitu byl orchestr nucen dělat různé ústupky, které mu diktoval Roskoncert. Nejpalčivějším byla pro Kapustina, a nejenom pro něj, nařízená spolupráce s prominentními hudebníky SSSR. Nejvíce bylo zpěváků. „Abych Vám řekl pravdu, když jsem se připojil k jazzbandu, nečekal jsem takové množství vokální populární hudby v našem repertoáru. Myslel jsem si, že budeme hrát kompozice Counta Basieho, nebo Dukea Ellingtona. Sice jsme

---

<sup>127</sup> Můj otec byl na tomto koncertě osobně přítomen, neboť v té době hrál s Evou Olmerovou v její jazzové kapele na klavír. Říkal mi, že úroveň, kterou předvedl Lundstremův koncert, nikdo v Praze nečekal. Praha byla trochu zahleděná do sebe a myslela si, že má nejlepší jazzovou scénu ze všech satelitů SSSR včetně. Do jisté míry to byla pravda, ale svou pozici již v té době ztrácela. Vznikající festivaly v Talinu, Varšavě apod. ji zakrátko připravily o pozici hegemonu jazzu ve východním bloku. Vše dovršila okupace v roce 1968. Po ní nastala velká vlna emigrace jazzových hudebníků na západ. Pozn. aut.

<sup>128</sup> Podařilo se mi dohledat, že tímto kontrabasistou nebyl nikdo jiný než Luděk Hulan. Pozn. aut.

<sup>129</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 209. „I remember in the middle 1960s we went on tour with the Lundstrem Big Band to Czechoslovakia. It just happened that we had a chance to attend the concert of the famous Karel Vlach Big Band.<sup>222</sup> Karel Vlach was a key-figure of the jazz tradition in Czechoslovakia. Another musician who is considered to be one of the major jazz band leaders in that country was Karel Krautgartner.<sup>223</sup> In 1961, when I was still a student at the conservatory, Krautgartner visited the USSR with his big band and we attended one of his concerts. We got acquainted with musicians from the band. Even more, it turned out that we became good friends with Krautgartner's bass player. We even invited him to one of our apartments and did a little jam session there. I had a good relationship with Czech musicians. Another big name from the Czech jazz tradition was Gustav Brom. I knew him very well. I remember during our tour with Lundstrem we visited Brom at his house with Zoubov and Bakholdin. We spent a wonderful time with him; we were drinking a very fine wine.“ Překlad autora.

*je hráli, ale na tak často, jak bych si přál. Jednou jsem se rozhodl, že budu počítat, kolik vlastně hrajeme jazzových skladeb během koncertu. Skončilo to u čtyř kousků. Celkově to nikdy nepřesáhlo šest kusů, bohužel.*<sup>130</sup> Na společně položenou otázku na Kapustinovském fóru, jak skutečně smýšlel o zpěvácích té doby, odpověděl Kapustin takto: *„Nic moc to nebylo, a to jsem možná ještě mírný. I když každý z nich se aspoň pokoušel zpívat jazz. Nejlepší z nich byla zpěvačka z Estonska Aino Balina<sup>131</sup>, která měla velmi hluboko posazený hlas. Tedy témbro, který velmi dobře zní v jazzové hudbě.*“<sup>132</sup>

V roce 1970 se přidala další možnost, jak si vydělat nějaké peníze. Kapustin už byl veřejně známá osoba, a proto se na něj začali obracet filmoví režiséři, zda by jim nenapsal hudbu k jejich filmům. *„Nikdy jsem nenapsal ani jedinou notičku pro film. Odpověděl jsem jim asi milionkrát, ne! Předně mi nejsou filmy nijak blízké. A není mi vlastní ani myšlenka psát hudbu k filmům. To není nic pro mě. Radši čtu knihy, je to mnohem zajímavější než koukat na filmy. Oceňuji zejména knihy o fyzice, lingvistice a biologii. Samozřejmě, přečetl jsem mnoho knih o hudbě.*“<sup>133</sup>

V šedesátých letech se atmosféra poněkud uvolnila a v rámci zlepšování obrazu SSSR ve světě byl pozván na turné Benny Goodman. V SSSR byl nesmírně populární, a proto své turné mnohokrát opakoval.<sup>134</sup> Dokonce se rozhodl, že o svém turné v SSSR natočí film, který měl zpropagovat jeho, již uvažující, kariéru v USA. *„Mám o tom velmi zajímavou historku. Je faktem, že program Bennyho Goodmana byl extrémně nabitý. Dělo se milion věcí denně. Koncerty, rozhovory, návštěvy výstav, schůzky s různými lidmi. Každý se s ním chtěl setkat. Jednu věc, kterou tenkrát začali, ale nikdy nedokončili, byl film o Goodmanově návštěvě v SSSR. Bohužel nestihli natočit dostatek hudebního materiálu, takže výsledek byl*

---

<sup>130</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 192. *„To tell you the truth, when I joined the big band I didn't expect that amount of vocal popular music in our repertoire. I thought that we would be playing the pieces of Count Basie or Duke Ellington. We did play them but not as often as I would wish. I remember once I decided to count how many jazz pieces we have in our program. It ended up being just four pieces! Overall, it was never more than six, unfortunately.*“ Překlad autora.

<sup>131</sup> Aino Balina-Karmo je jedna z legend jazzové scény Estonska. Jejím nejznámějším hitem je Lullaby of Birdland, nazpívaný pozoruhodně dobře anglicky. Pozn. aut.

<sup>132</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 192. *„Not extremely high, if not to say something worse. Although some of them sometimes even tried to sing jazz. The most advanced in this regard was Estonian vocalist Aino Balina. She had a very low voice, a timbre that would sound perfect for jazz music.*“ Překlad autora.

<sup>133</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 205. *„I didn't write a single note for the movies. I said a million times no. I don't like movies in general and I don't like the idea of writing music for the movies. This is not me. I like to read books. It's more interesting than watching movies. I enjoyed reading books on physics, linguistics and biology. Of course, I read a lot of books about music.*“ Překlad autora.

<sup>134</sup> Dohromady čtyřikrát 1962, 1963, 1967 a 1970 – pozn. aut.

*dosti podivný. Proto náš orchestr požádali, zda bychom byli schopni napodobit Goodmanovy muzikanty. Zní to jako vtip, ale je to pravda. V naší části filmu museli kolegové z kapely hrát přesně jako Američané a snímali jenom jejich siluety. Se mnou to ale bylo komplikovanější. Rozhodli se, že budou snímat pouze moje ruce. Goodmanův klavírista, Teddy Wilson, vypadal poněkud jinak než já. Proto nabarvili mé ruce na černo a já jsem hrál jeho improvizace. Samozřejmě jsem si je předtím naposlouchal a naučil se je přesně tak, jak je Wilson hrál. Nebylo obtížné se naučit jeho způsob hry. Velmi jsem uznával jeho styl hry, ale později jsem z něj začal být zklamaný. Hrál na můj vkus příliš postaru.”<sup>135</sup>*

### **3.5. Orchestr Blue Screen Borise Karamiševa**

V roce 1972 se Kapustin konečně odhodlal odejít z orchestru Olega Lundstrema. Byl unavený z tempa koncertních cest a hledal jiné možnosti, jak živit sebe a svoji rodinu. *„Bylo pro mě skutečně těžké opustit orchestr, ale neměl jsem jinou možnost. Musel jsem se pohnout dál. Už bych nepřežil dělat stále dokola ty samé věci”.*<sup>136</sup>

Rozhodl se ze dne na den, tak jako mnohokrát předtím i potom. Neměl žádný jiný plán. Finančně to byl krok do neznáma. Naštěstí se brzy objevila šance získat nový zdroj obživy. Jeden z mnohých jazzových hudebníků přišel s novinou, že se uvolnilo místo pianisty v popovém orchestru centrální televizní stanice a rádia SSSR „Blue Screen” vedeném Borisem Karamiševem.

Boris Karamišev je dnes bohužel poněkud opomíjená postava. Petrohradský rodák (1915) absolvoval hudební akademii tamtéž s dvojím diplomem. Jeden

---

<sup>135</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 206-207. *„I have a story on this matter. The fact is, Goodman’s schedule was extremely intense. They did a million things a day – concerts, interviews, attendance of exhibitions, meetings with different people. Everybody wanted to meet with Benny Goodman. One thing that they started to do, but did not finish, was a movie about Goodman’s visit to the USSR. Unfortunately, they did not record enough musical material during that visit for the movie, so the solution was quite unusual. They asked us, musicians from the Oleg Lundstrem Big Band, to imitate the playing of Goodman’s musicians. Yes, this sounds like a joke but this is true. We were asked to play Goodman’s music imitating the Americans. In our part of the movie, they filmed using just silhouettes of our guys. With me it was more complicated – they decided to film only my hands. Goodman’s pianist, Teddy Wilson, looked quite a bit different from me, they painted my hands in darker color and I played Wilson’s improvisation. Of course I listened to it before the recording and learned it exactly the way Wilson played it. I had no difficulties in learning his manner of playing. I appreciated his playing enormously, but later on I became disappointed – he was playing too old-fashioned for me.”* Překlad autora.

<sup>136</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 162. *„It was very hard for me to leave the band but I had no choice, I needed to move on. I couldn’t survive any longer doing the same things over and over again.”* Překlad autora.

obdržel za skladbu a druhý za dirigování. Po druhé světové válce přesídlil do Moskvy, kde byl dirigentem mnoha klasických i popových orchestrů. Postupně se vypracoval k vysokému renomé a založil svůj orchestr „Goluboj Ekran” (Blue Screen), který se v letech 1965–1977 stal jedním z nejvýznamnějších populárních orchestrů tehdejšího SSSR. Kromě toho se věnoval i komponování filmové hudby.<sup>137</sup> *„Z nějakého důvodu můj první dojem z něj byl, že mi nebyl příliš sympatický. Ale tenhle pocit brzy vyprchal a později se stal mým dobrým přítelem.”*<sup>138</sup>

Karamišev si Kapustina nesmírně vážil. Získal v něm erudovaného jazzmana, kterých v té době nebylo v SSSR přehršel, a navíc schopného aranžéra a klavíristu par excellence. Oproti orchestru Olega Lundstrema byl v „Blue Screen” nový prvek: smyčcová sekce. Také zaměření orchestru bylo jiné. Lundstremův orchestr byl de facto ryze jazzový, kdežto Karamiševův musel obsáhnout celou škálu potřeb televize a rádia. *„Karamišev mi nikdy nic nenařizoval, mohl jsem svobodně komponovat, cokoliv jsem chtěl a jakkoliv dlouhé skladby jsem chtěl. Nejlepší pocit jsem měl ale z toho, že orchestr měl smyčcovou sekci, to jsem vnímal jako velkou výhodu oproti práci u Lundstrema.”*<sup>139</sup>

V sedmdesátých letech byl tento orchestr jedním z nejlepších v SSSR, bylo to z několika důvodů. Předně si jeho dirigent a umělecký vedoucí zakládal na vysoké úrovni muzikantů, kteří do něj byli přijati. Navíc byl Boris Karamišev i výraznou osobností, která se nebála čnít z tehdejší šedi. Svě lidi tlačil do nových možností práce orchestru, otevíral mnohá neznámá teritoria hudby, sháněl notové materiály po celém světě, ačkoliv byl stranou často pokárán. Na zkouškách orchestru se hrála odlišná hudba od té, která zněla na oficiálních programech. Karamišev měl také jiné složení publika než tehdejší orchestry v SSSR.<sup>140</sup> Jeho repertoár se musel přibližovat dobovému vkusu. Proto v něm byl jazz zastoupen zhruba z poloviny, zbytek tvořila směsice aranží ruských písní a populárních

---

<sup>137</sup> Napsal hudbu k celkem 17 filmům – pozn. aut.

<sup>138</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 163. *„For some reason my first impression was that I didn't like him much from the first sight but this feeling disappeared quickly and we later became very good friends.”* – překlad autora.

<sup>139</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 164. *„Karamyshev never set me for anything, I was free to compose whatever I wanted and how long I wanted. The thing that I liked the most about that band is that the Karamyshev Orchestra had a string section. I felt it as a big advantage in comparison with Lundstrem for example.”* Překlad autora.

<sup>140</sup> Kroll Orchestra, Weinstein Orchestra, Lundstrem orchestra – pozn. aut.

melodií. „*Písně, písně a znovu písně. Dominance zábavné hudby byl pro mě největší problém při práci v těchto orchestrech.*“<sup>141</sup>

Proto začal Kapustin v té době psát aranže i mimo rámec služebních povinností. Doslova pro každého, kdo o to požádal. Bylo to částečně i z existenčních důvodů, neboť každá aranž znamenala i vítaný příspěvek do rodinného rozpočtu. V té době mu velmi pomohlo, že ho oslovilo Ministerstvo kultury SSSR a mohl začít psát hudbu též pro něj. „*Začal jsem pracovat pro Ministerstvo kultury SSSR, skládal jsem pro ně různou hudbu. Za moji práci platili velmi dobře.*“<sup>142</sup>

Čím víc stoupala popularita orchestru, tím větší hosty a zajímavější hudbu začal orchestr hrát. Kapustin nebyl pouze jediný skladatel, který pro orchestr pracoval. Dalším velkým jménem byl Alexandr Varlamov, jedna ze zásadních osobností jazzové scény v SSSR. Vzdálený příbuzný slavného skladatele devatenáctého století a jeho jmenovce Alexandra Varlamova.<sup>143</sup> Jurij Čugunov a Jurij Saulskij ve své esejí „*Krátká historie Sovětského jazzu*“ řadí Varlamova na jedno z nejvyšších míst mezi zakladateli této hudební tradice na území Ruska. Už ve třicátých letech postavil svůj první orchestr a dle výše zmíněných hudebních teoretiků byl zdaleka nejbliže ke kvalitě západních orchestrů a produkcí. „*Potkali jsme se v domě manželů Karamiševových zhruba v půlce sedmdesátých let. Varlamov byl dobře znám v komunitě jazzmanů, široce respektovaná figura. Měl tehdy již problémy se zrakem a bylo pro něj těžké skládat. Začal jsem pro něj aranžovat jeho hudbu. Zpočátku jsem byl jedním z několika lidí, kteří toto dělali. A nakonec jsem skončil jako jediný, který pro něj pracoval. Napsal jsem pro něj spousty aranží.*“<sup>144</sup> Malou pikantérií je též to, že Varlamovův otec byl spolužákem Vladimíra Uljanova<sup>145</sup> a byl téměř osm let vězněn na Sibiři za to, že v roce 1930 jeden ze svých foxtrotů na jednom z prvních jazzových vinilů nazval „*Iosif*“

---

<sup>141</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 164. „*Songs, songs, and again songs. The predominance of »entertainment« music in those bands was the biggest problem for me.*“ Překlad autora.

<sup>142</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 165 „*I started to work with the Ministry for Culture that existed under the Russian Government, composing the music for them. They paid very well for my work.*“ Překlad autora.

<sup>143</sup> Alexandr Jegorovič Varlamov (1801-1851), ruský skladatel. Pozn. aut.

<sup>144</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 174. „*I met him at the house of Karamyshev. That was the time when I worked with Karamyshev, in the middle 1970s. Varlamov was well known among the jazz musicians in Moscow, a highly respected figure. By that time he had some vision problems, so it was very difficult for him to compose. I started to write the arrangements for him of his music, first I was one of a few people doing this for Varlamov, and then ended up as the only person continuing. I wrote tons of arrangements for Varlamov.*“ Překlad autora.

<sup>145</sup> Vladimír Iljič Lenin – pozn. aut.

v patrné narážce na Stalina. Dále neudal sestřenici své ženy, která dezertovala během druhé světové války z Rudé armády. To KGB bohatě stačilo, aby ho zatkla přímo během zkoušky orchestru v lednu 1943 a poslala ho zpytovat svědomí do jednoho z mnoha zařízení na východ.

Kapustin měl v orchestru několik dalších povinností. Stále to bylo i cestování po SSSR a hraní živých koncertů, ale nejednalo se již o tak úmorné martyrium jako s Lundstremovým orchestrem. Takže se to dalo skloubit i s jeho vzrůstající skladatelskou a aranžerskou činností. Navíc orchestr měl často prestižní a respektované hosty. Kapustin rád vzpomíná hned na první velké turné s Robertem Youngem.<sup>146</sup> Další příjemnou vzpomínkou na tuto životní etapu je vystupování v televizi, zejména v populárních estrádních pořadech té doby. Jedním z nich byl Goluboj Ogonjok<sup>147</sup>, v podstatě předchůdce našich populárních silvestrovských pořadů, které byly natáčeny podle stejného formátu.<sup>148</sup> Poslední z mnoha Kapustinových povinností bylo studiově natáčet. Varlamov, ač sám jazzový pianista, byl nadšen z úrovně, kterou do jeho nahrávek Nikolaj Kapustin přinesl. Dokonce mu na booklet jedné z desek i veřejně poděkoval za jeho improvizace. Nicméně nebylo to jen o improvizování. Kapustin v podstatě zcela překopal jeho skladatelský jazyk, a také proto se desky s Varlamovou hudbou staly tak nesmírně populární. *„Začal jsem používat své vlastní nápady při aranžování jeho hudby. V podstatě první věc, kterou jsem udělal, bylo přeharmonizování jeho kompozic. Jeho harmonie byly pro mě příliš jednoduché a primitivní. Došlo to až do bodu, kdy mi přátelé začali říkat, ať svoje nápady začnu používat ve svých vlastních dílech.“*<sup>149</sup>

V té době se Kapustin nechal inspirovat hrou slepého jazzového pianisty George Shearinga. *„V té době jsem se o něj velmi zajímal. Poslouchal jsem hodně jeho hudby a snažil se hrát v jeho stylu. Shearing byl od narození slepý, dokonce*

---

<sup>146</sup> Americký zpěvák populární zejména v sedmdesátých letech. Jeho turné po SSSR mělo obrovský úspěch. Disponoval sytým baritonem. Zpěvák spíše populárních melodií, jazzových standardů zpíval jen velice málo. Pozn. aut.

<sup>147</sup> Modrý ohýnek – překlad autora.

<sup>148</sup> Silvestry s Vladimírem Menšíkem v sedmdesátých letech apod. – pozn. aut.

<sup>149</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 176. *„I used my original ideas writing arrangements for Varlamov. Let's start with the fact that the first thing I usually did was to re-harmonize his music... his harmonies were too simple for me, very primitive. It got to the point when my friends started to tell me to stop writing arrangements and putting these ideas into my own pieces.“* Překlad autora.

*mu nabízeli, aby podstoupil operaci, ale odmítnul s tím, že by už pak nemohl hrát tak, jako hraje zrovna teď.*<sup>150</sup>

Zároveň začala v Kapustinovi klíčit jedna myšlenka, která ho o mnoho let později dovedla k zásadnímu rozhodnutí jeho života. *„V té době jsem se rozhodl věnovat se více něčemu jinému – komponování hudby. Myslím, že kdybych pokračoval v dráze koncertního pianisty a stal se konečně velkým improvizátorem, byl bych jen jedním z mnoha.*“<sup>151</sup>

Po mnoha úspěšných letech, velkého množství natočeného materiálu a velkého množství živých koncertů po celém SSSR byl v roce 1977 orchestr náhle rozpuštěn. Došlo k tomu zřejmě na příkaz z „vyšších“ míst. *„Nikdo nevěděl důvod, proč se tak stalo. Mohli jsme se jenom domnívat. Můj názor je, že si Karamišev pokazil vztah s někým hodně vlivným nahoře. Karamišev byl velká a slavná osobnost a nebylo tak snadné ho odstranit a umlčet.*“<sup>152</sup> Oficiálním důvodem bylo, že ve skutečnosti existovaly dva orchestry přidružené k centrální televizní stanici a rádiu. Ten Karamiševův a zároveň orchestr Sovětské televize a rozhlasu pod vedením Jurije Silantěva. Rozdíl mezi nimi ve skutečnosti byl velký. Karamiševův orchestr se časem vyprofiloval jako jazzový orchestr, kdežto druhý jmenovaný byl více používán k nahrávání scénické a vážné hudby. Samozřejmě zrušením jednoho došlo k situaci, kdy druhý musel začít zvládat penzum práce, které předtím nebylo v jeho gesci. To v dlouhodobém měřítku vedlo ke vzniku jakéhosi superorchestru a paradoxně k prudkému rozvoji a zlepšení přeživšího tělesa. Kapustin měl ve skutečnosti k osobě Jurije Silantěva docela dobrý vztah. *„Znal jsem ho od roku 1970. Vzpomínám si, že jsme se často potkali v rádiu. On koncertoval se svým orchestrem a já u Karamisheva. Bylo vždy příjemné se s ním pobavit. Měli jsme korektní vztah. Ale neřekl bych, že jsme byli blízcí přátelé.*“<sup>153</sup> Smutná věc na tom

---

<sup>150</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 175. *„I was very much interested in Shearing, listened to a lot of his music, and played in his style. Shearing was blind by birth, they asked him if he wanted to have surgery but he refused. He said – then I would not be able to play the way I do it now.“* Překlad autora.

<sup>151</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str.175. *„At that time I decided to do something else – to compose the music. I think even if I would be continuing my career as a jazz pianist, finally becoming a great jazz improviser, I still would be one of many.“* Překlad autora.

<sup>152</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str.179. *„Nobody knew the reason, we could just guess about it. My vision of it was because he spoiled his relationship with some important people. The thing is – Karamyshev was big, he was famous figure, it was not that simple to put him down.“* Překlad autora.

<sup>153</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str.179. *„I knew him from 1970. I remember we often met at the radio station – he was performing with his orchestra and me with Karamyshev. It was always pleasant to talk to him for a couple of minutes. We had a good relationship. I wouldn't say that we were close friends.“* Překlad autora.

je ta, že Karamišev byl až do své smrti odsunut na vedlejší kolej. Nikdy už nepostavil nový orchestr a nebylo mu umožněno ani dirigovat či skládat.<sup>154</sup>

### 3.6. Kinematografický orchestr Státní televize a centrální rádiové stanice

Před Kapustinem jako už několikrát předtím vyvstal další existenční problém. Samozřejmě potřeboval urychleně najít nový druh obživy pro sebe a svojí rodinu. Řešení však bylo nabíledni. Udělat konkurz do Státního kinematografického symfonického orchestru pod vedením výše zmíněného Silantěva. *„Zval mě již předtím, abych hrál v jeho orchestru, několikrát. Zaskakoval jsem za jeho vlastního klavíristu Borise Frumkina, který byl můj dobrý kamarád. A také jeho orchestr prvně provedl a nahrál můj opus číslo 34 a 35, Meridian a Closed Curve.“*<sup>155</sup> Nicméně zbývala jedna drobnost – udělat konkurz. Silantěvův orchestr měl v té době v SSSR výsadní postavení. Za svou, dnes už devadesátiletou historii, se stal v podstatě hegemonem ve filmové a rozhlasové tvorbě SSSR a dnešní Ruské federace. V jeho historii s ním spolupracovali osobnosti, jakými byli například Sergej Prokofjev, Dmitrij Šostakovič, Alfréd Schnittke, Sofia Gubaidulina, Rodion Ščedrin a další. Byl u vzniku prvních zvukových filmů Sergeje Eisenštejna a u jeho dirigentského pultu se vystřídala plejáda světoznámých dirigentů.

Na konkurz do tohoto orchestru se přihlásila řada skvělých pianistů SSSR i mezinárodních uchazečů. Nejenom kvůli prestiži plynoucí z obsazení tohoto místa, ale též kvůli nezanedbatelné výši platu, která byla na svou dobu v SSSR poměrně astronomická. *„Jediná věc, kterou nikdo nezmínil, bylo množství práce za ty peníze. V podstatě to bylo likvidační. Tento malý detail jsem v té době samozřejmě nevěděl, takže jsem to zkusil. Vlastně jsem v té době myslel, že nemám ani jinou možnost. Zoufale jsem potřeboval práci, abych uživil rodinu.“*<sup>156</sup> Kapustin se nicméně cítil být favoritem. Nejenom, že ředitele a šéfa orchestru osobně znal, ale

---

<sup>154</sup> Ani pod pseudonymem. Jeho život byl de facto přetnut ve dvě a již nikdy se mu nepodařilo ani vzdáleně se přiblížit k proslulosti, kterou okusil. Navíc byl i jeho orchestr zapomenut a mnoho jeho nahrávek skončilo ve stoupě na Lubljance. V devadesátých letech napsal nepříliš populární muzikál pro děti. Pozn. autora.

<sup>155</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str.179. *„He invited me to play with his orchestra a number of times. I remember I was subbing for Boris Frumkin, his primary pianist, who was actually a good friend of mine. And the Silantiev Orchestra first performed and recorded my Op. 34»Meridian« and Op. 35 »Closed Curve«.“* Překlad autora.

<sup>156</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 182. *„The only thing that nobody didn't mention is that you have to work a lot for that kind of money... literally killing yourself. I didn't know about that small detail at that time, so I decided to try. Also, you see, at that moment I didn't think I had any other option. I needed badly to find another job for my family.“* Překlad autora.

myslel si, že se na tuto pozici skvěle hodí. Narozdíl od konkurence uměl improvizovat v mnoha žánrech, což v té době zdaleka nebylo běžné. *„Dobře jsem se na to hodil a navíc jsem uměl improvizovat. To byla moje velká výhoda při porovnání s ostatními pianisty, kteří se též přihlásili. Většina z nich přišla z klasického prostředí. Rozpětí repertoáru orchestru bylo značně široké. Musel obsáhnout pop, jazz, klasiku, cokoliv. Považoval jsem to za svou výhodu. Navíc po letech u Lundstrema jsem se cítil v jazzové improvizaci velice jistě.”*<sup>157</sup> Přes to všechno si ke konkurzu nezvolil žádný jazzový standard nebo skladbu obsahující jazzový idiom. Zvolil první interludium z díla Paula Hindemitha Ludus Tonalis a třetí větu z Bartókovy suity op. 14, Allegro molto.<sup>158</sup> A zvolil dobře. Porota poslouchala množství výkonů. Jak už to bývá, klasičtí pianisté zvolili velké formy, romantické cykly atp., kdežto Kapustin vsadil na krátké, ale velmi obtížné skladby, které neměly porotu nudit, ale na kterých mohl dostatečně předvést své kvality. Opakoval se tedy stejný scénář jako při přechodu od Lundstrema ke Karamishevovi. Po Kapustinovi, dá se říct, okamžitě sáhnul další renomovaný zaměstnavatel. Neboť jeho kvalita byla nesporná a nabízel benefity, které v té době nebyly běžné.

Práce v tomto orchestru přinesla na jednu stranu do Kapustinovy rodiny uklidnění. Zejména z toho, že měl jistý výdělek a jistotu zaměstnání. Ale zároveň s sebou přinesla i velké výzvy. Jednalo se opravdu o gargantuovské těleso, které mělo zhruba dvěstě stálých zaměstnanců-hudebníků. Kromě kompletního symfonického obsazení se používalo též různých jiných nastavení k produkci jazzové, popové a jazzrockové hudby. Takový orchestr samozřejmě nevedl stále jen Silantieva, ale dirigovalo ho množství jiných dirigentů. *„Měli jsme mnoho dirigentů. Pamatuji si, že jsme často nevěděli, kdo přijde dnes dirigovat.”*<sup>159</sup> Celkově to bylo úplně jiné než v předchozích místech. Práce byla intenzivní a bylo

---

<sup>157</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 182 *„I was a good fit for them, plus I could improvise. That was one of my advantages in comparison with other pianists who also auditioned for this position; most of them came from the classical world. The range of the repertoire, as well as different settings, was quite wide in this orchestra. They could do jazz, pop, classical, whatever. After playing for so many years with Lundstrem I felt fairly comfortable with jazz improvisation.”* Překlad autora.

<sup>158</sup> Na emailovou otázku, proč zvolil právě tyto dvě skladby, Nikolaj Kapustin odpověděl: *„Každý to ode mě očekával a bylo třeba zahrát něco jiného než jazz. Jen tak jsem mohl zaujmout a trochu šokovat porotu. Navíc jsem se celé roky udržoval ve formě, tak proč nezahrát něco z mého milovaného světa klasické hudby a skladatelů dvacátého století?”* – emailová korespondence s NK v rámci našeho fóra, pozn. aut.

<sup>159</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 184. *„We had many conductors. I even remember that sometimes we wondered who was going to be the conductor today.”* – překlad autora.

jí opravdu mnoho. Proto v orchestru zároveň působilo až sedm pianistů, kteří si rozdělovali, dle své specializace a dispozic, úkoly mezi sebou.

Největší změnou ale bylo to, že Kapustin ztratil možnost veřejně provádět svá díla. Do orchestru byl přijat jako pianista, nikoliv jako aranžér či skladatel. To bylo v přímém protikladu k předchozím angažmá. *„Pracoval jsem tam pouze jako pianista, přestože jsem se vždy zajímal o orchestry, které mohly hrát mojí vlastní hudbu. Dokonce i na začátku šedesátých let u Lundstrema bylo mým cílem hlavně hrát s jeho orchestrem moje vlastní kompozice. To ale nebyl případ kinematografického ansámbly.“*<sup>160</sup> Kapustin se v této práci vlastně stal studiovým hráčem. Ačkoliv to může působit jako zajímavá zkušenost a další posun v jeho kariéře, nebylo tomu tak. *„Většinou jsme neměli čas patřičně nazkoušet materiál, který jsme poté nahrávali. Měli jsme jen jednu, dvě zkoušky. Také si pamatuji, že jsme někdy nahrávali zcela bez přípravy. Hráli jsme to poprvé rovnou ve studiu. Když jsi navíc nebyl schopný to nahrát rovnou bez chyb, také to mohl být tvůj poslední výkon. Byli jsme stále pod tlakem, to byl taky důvod, proč nás tak dobře platili.“*<sup>161, 162</sup> Zde Kapustin využil, již mnou výše zmíněnou, dovednost ve čtení z listu. *„Jedním z hlavních atributů profesionálního hudebníka byla schopnost číst rychle z listu. Jinak nebylo možné v této práci přežít. Naštěstí to pro mě nebylo obtížné.“*<sup>163</sup>

Jeden z vlivů, který proniknul do SSSR ze západu během šedesátých a sedmdesátých let, byl způsob hraní v malých combech. To, co Miles Davis aplikoval už během padesátých let,<sup>164</sup> se začalo silně prosazovat i za železnou oponou.<sup>165</sup>

---

<sup>160</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 186. *„I worked there only as a pianist, although I was always interested in the orchestras who could perform my music. Even when I came to play with Lundstrem at the beginning of 1960s my main goal was to perform my music with this orchestra. That wasn't the case with the Orchestra of Cinematography.“* Překlad autora.

<sup>161</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 186. *„Most of the time we didn't have enough time to rehearse the material that we would record. We have only one or two rehearsals. I also remember the times when we didn't have rehearsals at all. We just played it straight in the studio. There was no time for learning the material. And if you wouldn't play well from your first try it may be your last performance. We were always under pressure. I guess that was one of the reasons why they paid us so well.“* Překlad autora.

<sup>162</sup> Rád bych zde podotknul, že současná práce studiových orchestrů a hráčů je podobně našponovaná. Nicméně si nedovedu představit nahrávat soudobou hudbu bez přípravy. Něco jiného je filmová hudba, ale vážné kompozice potřebují zcela jinou přípravu. -pozn. aut.

<sup>163</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 187. *„One of the main factors of your professional level was your ability to sight-read. You would not survive this work without good preparation in this matter. Luckily it was not difficult for me.“* Překlad autora.

<sup>164</sup> Birth of the Cool apod. Pozn. aut.

<sup>165</sup> Fragmentace big bandů do menších celků, je logickým vývojem. Můžeme jí pozorovat už hluboko v třicátých letech. Umožňuje větší flexibilitu, jednodušší organizaci zkoušek atp. S nastupující elektrifikací kapel zhruba na

Odmyslíme-li si období prvního kvintetu, který Kapustin založil ještě během studia vysoké školy, pak můžeme označit období jeho působení v kinematografickém orchestru považovat za zlatý věk jeho působení v tzv. malé partě. Byla to tak trochu z nouze ctnost. Protože Kapustin nemohl provádět, natož nahrávat svoje kompozice, byla toto jediná možnost, jak se věnovat své hudbě a zdokonalovat se v kompozici.

I přes to, že se Kapustin snažil stále pokračovat ve své kompoziční práci, cítil čím dál tím větší tlak, který na něj byl v práci vyvíjen. „*Pro mě tam bylo strašně moc lidí. Navíc, pokud sis chtěl vydělat, byl člověk požádán, aby vzal další vedlejší projekty. To bylo na mě příliš. Snažil jsem se odmítat většinu z nich a šetřit své síly na moje vlastní kompozice.*”<sup>166</sup> Je třeba podotknout, že v tomto období se Kapustin stal už podruhé otcem. Narodil se mu opět syn, z čehož byl nadšený.

I kdyby velmi chtěl, z mnoha důvodů v té době nebyla jiná možnost než vydržet rychlé tempo v práci. Aspoň, než budou děti větší.<sup>167</sup>

### 3.7. Unie moskevských skladatelů

V roce 1980 se konečně dočkal i posunu ve své skladatelské kariéře. Přes mnohá úskalí, která to skýtalo, byl přijat do Unie Moskevských skladatelů. Jakési cechovní organizace, která nesmírně ulehčovala život umělcům.<sup>168</sup> V osmdesátých letech stále existoval propastný rozdíl v úrovni života v Moskvě a ostatních městech SSSR. Tato organizace měla vlastní obchody s nedostatkovým zbožím<sup>169</sup> a jejím skrytým posláním bylo tlumení nespokojenosti nad obecnými poměry ve společnosti mezi elitními umělci té doby. Do této unie se nebylo snadné dostat. Podmínky byly poměrně obtížné. Uchazeč musel pravidelně posílat své skladby k posouzení komisi a vybrat mezi svými kompozicemi též jednu, která sloužila jako

---

počátku sedmdesátých let se navíc snižovala i potřeba mít více muzikantů tzv. na place. Použitím smyček a patternů se dá zdvojit, nebo zcela nahradit množství linek v celkovém mixu. S příchodem in-timeových sekvencí můžeme i v reálném čase nahradit množství hudebníků. První experimenty začal Miles Davis již na konci šedesátých let. Pozn. aut.

<sup>166</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 187. „*For me there were too many people there... Plus, if you want to get good salary then you would have to agree to do all those additional projects they asked you to participate in. It was too much for me, I refused to participate in most of them. I knew that I had to save power for composing my music.*“ Překlad autora.

<sup>167</sup> Syn Anton Kapustin je v současnosti světoznámý fyzik, člen prestižní Pasadenské univerzity Caltech v USA a Pavel Kapustin je úspěšný podnikatel a teoretik v oblasti dopravy a mezinárodní spedice. Pozn. aut.

<sup>168</sup> Měla období též v unii výtvarných umělců, baletních mistrů apod. Pozn. aut.

<sup>169</sup> Notový papír, nahrávky, ale i luxusnější potraviny, hi-fi technika apod. Jakási obdoba našeho Tuzexu, pouze pro členy vybraných uměleckých institucí. Pozn. aut.

referenční skladba. Kapustinovi trvalo pět let, než v této zkoušce obstál. Ačkoliv o to ani příliš nestál. Nicméně jeho přítel Vano Muradeli<sup>170</sup> na něj tlačil, aby se členem této unie stal. Zde si dovolím malou vsuvku. Kapustin není *homo politicus*. Je natolik ponořen do svého světa, že některé věci jdou zcela mimo něj. Navíc v těchto letech byl opravdu extrémně vytížen. Nevybavuje si fronty na nedostatkové zboží a spoustu negativních konotací. Naštěstí v mailech často odpovídá na otázky i jeho žena, která stojí nohama pevně na zemi a uvádí některé reálie na pravou míru. Proto nám i popsala, jak jim členství v této organizaci ulehčovalo život. Je třeba říct, že Kapustin nebyl nijak aktivní v této organizaci a ona mu, krom výše zmíněného, téměř v ničem nepomohla.

Kapustin si jako svou referenční skladbu vybral klavírní koncert č. 2, op. 14, který v roce 1980 uvedl v Čajkovského hale Moskevské konzervatoře s velkým úspěchem. Dílo vzbudilo velký zájem mezi hudbymilovnou společností<sup>171</sup> a znamenalo zlom ve vnímání Kapustina odbornými hudebními kruhy. Ačkoliv stále stál mimo hlavní zájem odborné muzikologie, již se vymanil ze škatulky třetího proudu či jazzu. K premiéře tohoto koncertu se opět váže další těžko uvěřitelný příběh. Kapustin koncert psal a koncipoval ještě pro Karamishevův orchestr. A proto nebylo jednoduché sehnat muzikanty, kteří by se odpovídajícím způsobem ujali partů. Nakonec mu bylo umožněno kontaktovat některé bývalé hráče z rozpuštěného orchestru a mohl je angažovat. Je s podivem, že nikdo nepoznal, že Kapustin hrál tento koncert zhruba půl roku po velkém úrazu pravé ruky. V jednosměrné ulici ho srazilo auto i s jeho synem; toho ještě stihnul odstrčit mimo přímý náraz. V autě seděl aparátčík KGB spěchající k „naléhavému případu“. Soud, který poté proběhnul, jen zametl vše pod koberec.<sup>172</sup> Diagnóza nicméně zněla velmi špatně. Dvojitá fraktura pravé ruky. Prognóza byla velmi špatná. Někteří lékaři předpokládali úplnou paralýzu ruky, jiní jen zachování částečné hybnosti. Pro klavíristu nejhorší noční můra. Kapustin se však odmítl tomuto osudu podvolit. Cvičil ruku i v sádře. Prsty nenechal zahálet, ustříhnul si část sádky a denně procvičoval komplikované pasáže i přes silné bolesti. Výsledek byl ohromující. Po nějakém omezení nebylo ani památky.

---

<sup>170</sup> Vano Muradeli, ruský skladatel, známý zejména skandálem, který způsobila jeho opera „Velké přátelství“ z roku 1948. Byla veřejně zostuzena a označena za formalistickou a anti-lidovou hudbu. Muradeli byl veřejně napomenut Stalinem a rehabilitoval se okamžitým napsáním kantáty „Cesta k vítězství“. Pozn. aut.

<sup>171</sup> Dodnes nejhranější klavírní koncert z díla Nikolaje Kapustina – pozn. aut.

<sup>172</sup> E-mailová komunikace s Nikolajem Kapustinem a jeho ženou Allou.

To nejzásadnější se ale stalo po tomto koncertu. Od té doby už nikdy sólově nevystoupil před publikem. Samozřejmě odehrál ještě mnoho koncertů naživo v rámci orchestru nebo komorní hudbu. Rovněž vydal v pokročilém věku mnoho studiových nahrávek, některé dokonce natočených živě, ale vždy bez posluchačů. Toto ale byla poslední možnost Kapustina slyšet naživo v úloze sólisty. Předpokládám, že si čtenář, stejně jako já, klade otázku proč?! Kapustin zejména v mládí doslova toužil stát se koncertním pianistou. Obětoval skutečně mnoho, aby se jím stal. Jeho pracovitost, nasazení a interpretační poctivost hraničila s posedlostí. Všechny, ač soudobé, skladby hrál téměř bez výjimky zpaměti. Kde se vzalo rozhodnutí definitivně skončit se sólovým vystupováním? Pokládám to za jedno z nejtěžších rozhodnutí interpretova života. Můžeme pozorovat více či méně úspěšné odchody z koncertních pódíí. Někdy interpret skončí sám s tím, že už nedostačuje požadavkům, které na sebe sám klade. Napadá mě z poslední doby Alfred Brendel. Ten také oznámil konec svojí aktivní kariéry a dále již vystupuje pouze v roli mentora. Bohužel na druhé straně můžeme pozorovat i interprety, kteří kouzlu pódia nedovedou odolat a pohled a poslech jejich výkonů již vyvolává jen soucit. Proč tedy? Vznal jsem tedy online otázku do našeho fóra a zprostředkovaně se mi dostalo odpovědi. „*Nestalo se vůbec nic, jen jsem pochopil, že se chci soustředit na komponování hudby, a být dobrým interpretem stojí množství času ke cvičení, který by mi chyběl při kompozici. Tím nechci říct, že jsem aktivně nehrál všechny své skladby. Naopak jsem až poté<sup>173</sup> napsal svoje technicky i hudebně nejkomplikovanější skladby. Něco jiného je ale studiově je nahrát. Mít k dispozici ten luxus opravit některá místa a dovést je k dokonalosti. Úplně jiná disciplína je zahrát vše dokonale před publikem a na jeden pokus. Stojí to čas, který jsem chtěl věnovat jiným věcem.*“<sup>174</sup>

### 3.8. První vydání skladeb a druhé kompoziční období

Zhruba tři roky po tomto koncertu se Kapustin konečně dočkal i prvního vydání svých skladeb. První jeho vydavatelství byl „Muzgiz“ a Sovětský skladatel. Vydána byla jeho Toccata op. 36 a Suite in Old Style op. 38, obě skladby pro sólový klavír. Další možnost přivydělat si komponováním vzešla ze soutěže sovětského Ministerstva kultury. Tato renomovaná soutěž byla jednou z možností,

---

<sup>173</sup> V letech 1984–2018 – pozn. aut.

<sup>174</sup> E-mailová komunikace s NK prostřednictvím Alexandra Zagorinského. Pozn. aut.

jak prodat svoje kompozice. Rozsáhlá komise skladatelů posuzovala stovky děl a doporučovala je k nákupu a archivaci. Nešlo totiž o to skladby vydat, ale uchovat je jako historické dokumenty. Bylo naprosto běžné, že i význačným a leckdy i prominentním skladatelům byla skladba odmítnuta. Je pozoruhodné, že Kapustinovi se to nikdy nestalo. *„Bylo to přinejmenším zvláštní, ale brali jsme to všichni jako možnost si přivydělat, navíc Ministerstvo kultury platilo velmi dobře.“*<sup>175</sup>

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se podstatně měnila jazzová scéna v SSSR. Orchestry pod vedením Lundstrema, Saulského, Krolla, Ludvikovského a Arbeliana reprezentovaly mainstreamovou linii. Do popředí se drala řada menších těles a po západním vzoru začala hrát fúze různých stylů. Populárním se celosvětově stal zejména jazzrock. V USA přišel s přelomovým albem „Bitches Brew“ Miles Davis již v roce 1970. V SSSR se fusion a jazzrock začal prosazovat až v polovině sedmdesátých let. Groove charakterizuje jazzrock jako hudební styl, který kombinuje harmonické zdroje a improvizační techniky moderního jazzu s instrumentací, rytmem a hudebními idiomy rocku a funku.<sup>176</sup>

Kapustin samozřejmě nezůstal ukrytý v uzavřené ulitě. Jeho kompozice z osmdesátých let sledují tento trend poměrně signifikantním způsobem. Ale opět platí, že Kapustin tyto trendy přetavil do svého svébytného kompozičního vyjádření. Rozhodně se nedá říct, že by se pustil do skladatelských experimentů, které by neměly pevné ukotvení ve formální stylistice klasické hudby. Nepouštěl se ani do zvukových experimentů s obsazením, moderními technikami a laděním nástrojů. Nezměnil pranic v notaci. Hledal co nejpřirozenější spojení jazzu a klasické hudby. Šlo mu především o to, aby tyto dva svébytné světy dokázal naroubovat na sebe způsobem, který nepopře, ani neznásilní žádnou z nich. Dnes je módní škatulkovat současné skladatele do nějakých prefabrikovaných šablon. Kapustin je doslova alergický, pokud je on nebo jeho hudba označována za takzvaný třetí proud. Zároveň se necítí být soudobým skladatelem. *„Jsem klasický skladatel, který používá jazzové idiomy v mém vlastním stylu. Ale sám sebe nevnímám jako soudobého skladatele. Moje hudba je odlišná od hudby soudobých skladatelů. Vzal jsem tradiční jazz a vdechl jsem do něj nový život.“*<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> E-mailová komunikace s NK.

<sup>176</sup> Groove Music Encyclopedia

<sup>177</sup> E-mailová komunikace s NK – pozn. aut.

Od roku 1972 do roku 1984 napsal Kapustin 25 opusů,<sup>178</sup> vedle nich rovněž velké množství aranží. Už zde je patrné, jak se tříbil jeho skladatelský charakter. Z tohoto období bych vypíchnul zejména *Nocturno for Piano and Orchestra* op. 20, snová kompozice, která krásně pracuje s dialogem mezi klavírem a smyčcovou sekcí.<sup>179</sup> Dále *Daybreak* op. 26, skladba, kterou jsem provedl na několika koncertech vždy s velkým úspěchem. Tato skladba má kromě sólové verze pro piano též verzi instrumentovanou pro big band. Dále je velmi hraná *Suite in Old Style*, která se nechala inspirovat tanci a formami staré barokní suity.<sup>180</sup> Nicméně neдрží se Frobergerova schématu<sup>181</sup>. Obsahuje dvě gavotty, dvě bourée, allemandu, sarabandu a gigu. Jednotlivé části jsou poměrně krátké a jsou, s určitou úrovní technických dovedností, přístupné i pro konzervatoristy.

Ruku v ruce s tím, jak stoupalo obecné povědomí o jeho hudbě, začalo v Kapustinovi klíčit jedno z jeho nejtěžších životních rozhodnutí. Vytížení v Státním kinematografickém orchestru bylo enormní. Navíc tato práce ani vzdáleně nesouvisela s komponováním, což bylo a je meritem skladatelova života. Proto se rozhodl v roce 1984 rezignovat na post pianisty ve výše zmíněném orchestru a začít se živit pouze komponováním. *„Prostě jsem v jednu chvíli došel k zjištění, že už je toho dost, že už nemůžu dál. Víte, už začátku jsem věděl, že práce v orchestru, jehož specializací byla kinematografie, není nic pro mě. Filmy zkrátka nejsou můj šálek kávy, nezajímají mě a vždy jsem to věděl. Bylo to dlouhých sedm let utrpení, ani nevím jak jsem to mohl vydržet tak dlouho. Byla celá řada důvodů, proč jsem se rozhodl skončit. Jeden z nich byl také to, že nikdy nehráli mou hudbu. Ta práce mi navíc brala obrovské penzum času. Přitom jsem cítil, že musím komponovat tolik hudby. Což by prostě vůbec nebylo možné s tím pracovním vytížením, kdybych se rozhodl v práci pokračovat. Pamatuji se, že šéf orchestru mě přemlouval, abych neodcházel. Říkal, že bez této práce nemůžu přežít a také že už se nebudu moct vrátit. Zkrátka že budu litovat do konce života. Stejně jsem to udělal a nelitoval jsem nikdy ani na vteřinu. Čeho naopak lituji, je to, že jsem to neudělal mnohem dřív. Kolik hudby bych mohl napsat. Hned poté, co jsem odešel, jsem obdržel první honorář za vydání své první sonáty. Ta nám vydržela na více jako rok a půl života. Dokázal jsem své ženě Alle i sám sobě, že mohu existovat jako skladatel na volné noze. A od toho momentu jsem věděl, že*

---

<sup>178</sup> Op. 14-39.

<sup>179</sup> Bohužel zachovala se pouze nahrávka, neboť noty jsou už čtyřicet let ztracené. Pozn. aut.

<sup>180</sup> Tato suita je poměrně hraná, neboť je hráčsky poměrně přístupná, což je v přímém kontrastu se suitou op. 9.

<sup>181</sup> Allemande, courante, sarabande, gigue – pozn. aut.

*nepotřebuji měsíční výplatu a můžu se plně věnovat hudbě a kompozici. Byl jsem opravdu šťastný a jako znovuzrozený.*"<sup>182</sup>

### 3.9. Třetí kompoziční období a počátek intenzivní nahrávací činnosti

Následné dvě dekády života Nikolaje Kapustina můžeme směle označit za hudebně nejplodnější období jeho života. Bylo by však vhodné ozřejmit i širší souvislosti jeho života v tomto období. Předně se jedná o společensky a politicky nejpestřejší a nejsložitější periodu, kterou autor zažil, vyjma období druhé světové války. Je třeba zhodnotit, že výše zmíněná rada ředitele orchestru nebyla tak úplně od věci. Jedině podstatné změny v tehdejší společnosti a ústupky režimu SSSR umožnily žít a pracovat jiným způsobem. Tou podstatnou změnou byl samozřejmě nástup Michaila Gorbačova<sup>183</sup> na post generálního tajemníka KSSS. Program jako glasnosť, uskorenije a perestrojka<sup>184</sup> byl pověstnou první vlaštovkou v takzvané přestavbě socialismu. Z širší perspektivy nic jiného ani nezbývalo. Reagan vyzbrojoval USA a SSSR se svým zkosnatělým dogmatem centrálně řízené ekonomiky nestačil ekonomickému tempu tehdejšího Západu. Všechny zmíněné změny umožnily vznik jakéhosi soukromého podnikání. Navíc přestal platit zákon, který nařizoval každému občanovi zaměstnání.<sup>185</sup> Kapustin tedy žil na volné noze a komponoval tzv. do šuplíku. Samozřejmě se jeho pozornost poutala k tomu, aby více vydával a aby dostal svoji hudbu do širokého podvědomí hudební společnosti. Snahu o změny v osmdesátých letech de facto pohřbil rozpad Sovětského svazu.<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup>Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 207. „*Just one day I finally got to the point when I realized - that's enough, I can't take it anymore. You see, right from the very beginning of my work with Orchestra of Cinematography I knew that it was not for me. I am quite far from the movies, I don't like it. And I always knew about it. that was seven long years of suffering... I don't know where I found the power to keep going. I made it that far. There were many reasons why I decided to quit my job, one of them was, that they didnt play my music. This job started to take away too much time from me. I knew that I would need to compose so much music; I just would not be able to make it all happen because of the time issue if I would continue working there. I remember our conductor from the orchestra told me not to leave the orchestra. He said that I would not be able to survive without it, that I would not be able to get back in, and that I would regret it for the rest of my life. I do not regret it even for a second of my life. What I regret is if I would have quit earlier I would have been able to write more music. Soon after I resigned from the work in the Orchestra of Cinematography we received commission for the Piano Sonata No. 1. That income lasted half a year at least. I proved to Alla and to myself that I am able to exist on my own just being a freelance composer. From that moment, I realized that I don't need to go to the work to get my monthly salary, I don't need to worry about it anymore, and that from now on I can spend all my time on my music. I was happy and relieved.*“ Překlad autora.

<sup>183</sup> Generální tajemník a posléze první prezident SSSR 1985-1991 – pozn. aut.

<sup>184</sup> Programy ekonomické reformy nazvané Otevřenost, zrychlení a přestavba. Tři základní strategie, kterými měl SSSR projít.

<sup>185</sup> Předtím pro toho, kdo oficiálně nepracoval, platily tvrdé tresty. Podobný zákon platil i u nás v tehdejším ČSSR. Pozn. aut.

<sup>186</sup> 31/12/1991 Pozn. aut.

Stejně jako se historici dodnes dohadují, co bylo přímou příčinou a jaký dopad to mělo, můžeme dnes s odstupem zhodnotit, že devadesátá léta byla pro Rusko temným obdobím. To, co si prožily bývalé satelity SSSR při přechodu k volnému trhu a změně společenského uspořádání, byla jen odlehčená verze toho, co se dělo v Rusku.<sup>187</sup> Tato práce samozřejmě nemá ambice být historizující sondou do života SNS a Ruské federace. Ale ačkoliv nemám rád generální paušalizování, dovolím si označit devadesátá léta v Rusku za období obrovské eskalace násilí, bídy a negativních tendencí ve společnosti.<sup>188</sup> Samozřejmě se to odrazilo i v tvorbě tehdejších skladatelů, Kapustina nevyjímaje. Kolem doby rozpadu SSSR a zmatků, které následovaly, napsal, dle mého názoru, nejzávažnější kompozice. Ale jim se budu věnovat v jiné kapitole.

Obdobím po rezignaci se začíná datovat také nahrávací činnost Nikolaje Kapustina. V osmdesátých a devadesátých letech nahrál Kapustin postupně tři desky a šest CD se svými vlastními kompozicemi. Všechny tři vinylové desky byly vydány vydavatelstvím „Melodiya“. První deska, která se jmenovala prostě: „Nikolai Kapustin“, obsahovala soubor Koncertních etud op. 40 a první sonátu; Sonata-Fantasia, op. 39. Obě skladby Kapustin zkomponoval v roce 1984. O rok později je natočil a zhruba s dalším ročním zpožděním vešly do prodeje. Druhá deska byla nahrána během roku 1987 a vyšla o dva roky později v roce 1989. Jmenuje se „Nikolai Kapustin Jazz Pieces for Piano“. Obsahuje z větších forem *Suite in Old Style*, op. 28 a *Variations*, op. 41. Z drobnějších forem na nahrávce nalezneme *Daybreak*, op. 26, *Toccata*, op. 36, *Contemplation*, op. 47, *Big Band Sounds*, op. 46 a *Motive Force*, op. 45. Třetí a poslední vinylová deska, stejně jako obě předchozí věnovaná sólovému klavíru, byla nahrána v roce 1989 a ve stejném roce také vyšla. Obsahuje pouze jediný opus, ale zato velmi rozsáhlý. *24 Preludes in Jazz Style* je sbírka 24 preludií pro klavír. Je třeba upozornit také na to, že v té době začal Kapustin pracovat i na své čtvrté desce. Měla obsahovat tři skladby, dvě rozsáhlé sonáty a jednu drobnější skladbu na doplnění. Kapustin zvolil a nahrál sonátu č. 2, op. 54 a č. 3, op. 55 a jeho *Andante pro klavír*, op. 58. „*Stále si pamatuji, jak jsem nahrával tento projekt. Jelcin se zrovna dostal k moci. Nakladatelství Melodiya přestalo existovat a veškeré hudební aktivity se zastavily. Ono nic jiného nezbývalo, během ekonomické krize naší země. Jelcinismus zničil*

---

<sup>187</sup> SNS, Ruská federace, zkratka všechna nástupnická státní zřízení, která se vystřídala po rozpadu SSSR – pozn. aut.

<sup>188</sup> <http://moderni-dejiny.cz/clanek/rozpad-sssr-a-vznik-ruske-federace-1985-1991/> dne 12/1/2020.  
<https://dumfinanci.cz/clanky/267-vyznamne-financni-krize-90-let-rusko/> dne 12/1/2020

vše. Studiově jsem skladby nahrál, ale pak mi poslali nahrávku zpět s vysvětlením, že musí na nějakou chvíli zmrazit svoje aktivity. Samozřejmě jsem hned věděl, že je všechno passé, a to je také důvod, proč jsem s tou nahrávkou nemohl dál pohnout.<sup>189</sup> Zde je nutné ozřejmit, že tato nahrávka vyšla zhruba s desetiletým zpožděním, díky nadšení a zápalu klubu Nikolaje Kapustina v Japonsku. Měli bychom za tuto aktivitu být vděční. Zejména třetí sonáta je opravdový pianistický oříšek. Dle mého názoru snese srovnání svou obtížností pouze s pozdními sonátami Sergeje Prokofjeva, Sergeje Rachmaninova, Henryho Dutilleuxe apod. Zatímco některé sonáty z díla Kapustina se poměrně hrají, tato třetí stále čeká na porovnávací nahrávku. Takže díky určité zarputilosti kolegů z japonského klubu máme k dispozici nahrávku přímo od autora. Součástí mé disertace bude také rozbor této sonáty, ve kterém přicházím s odlišným pohledem na sonátu oproti rozborům muzikologickým, již vydaným. Díky tomu, že jsem sonátu sám nastudoval, mám k většině interpretačních a tektonických otázek blíž a dokážu se jim dostat pod kůži. Rozebírat přesný obsah dalších šesti CD nemá v životopisu prostor. Věnovat se jim budu v samostatné kapitole.

Předchozí nástin toho, jak pilně Kapustin v té době nahrával, měl poukázat na to, jak dramaticky rostla jeho popularita. Zhruba od poloviny devadesátých let se již plně etabloval v hudebních kruzích po celém světě. Je typické, že tento růst zájmu nepřišel z Ruska nebo bývalých zemí SSSR.<sup>190</sup> Prvně začali o Kapustinovi psát především muzikologická periodika ve Velké Británii a Japonsku.<sup>191</sup> Největší boom popularity ovšem přišel s rozmáhajícím se fenoménem internetu. Zejména na portálu Youtube.com má Kapustin obrovské množství zhlédnutí. To už je ale samozřejmě fenomén datovaný po roce 2000. Ale zpět do devadesátých let. Kapustinovy hudby si začali samozřejmě všimnout i vynikající interpreti v Rusku. Mezi prvními, kteří začali zařazovat jeho skladby na programy svých recitálů, byl například Nikolaj Petrov.

---

<sup>189</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 220. „*I still remember the story about the recording of three of my works (Op. 54, Op. 55, and Op. 58). Yeltsin came to power, »Melodiya« ceased to exist and all our musical activities stopped for a while. There is not much you can do during the economic crises in the country. Yelstinism crashed it all. I recorded them in the studio but then they sent the recording back to me and said that they had to »freeze« the project for a while. Of course, I understood everything immediately – it was over. That’s why I couldn’t move forward with that recording.*“ Překlad autora.

<sup>190</sup> Doma není nikdo prorokem. Pozn. aut.

<sup>191</sup> MGG a Suntory Music Journal (zanikl v roce 1999), skype s AK 11/6/2016. Pozn. aut.

### 3.10. První interpreti Petrov, Zagorinskij, Kornejev a návrat na koncertní pódia

Nikolaj Petrov byl vynikající ruský klavírista. Držitel druhé ceny ze soutěže královny Alžběty v Bruselu (1964) a taktéž druhé ceny z mezinárodní soutěže Van Cliburn v Texasu (1962). V roce 1965 se taktéž stal sólistou Moskevské filharmonie. *„To je věc, kterou bych chtěl vypíchnout. Všechny moje skladby, které Petrov hrál, vždy přednesl ve významných a velkých halách, jakými byla třeba hala Moskevské konzervatoře nebo filharmonie tamtéž. Nebyly to malé sály, kam chodilo jen pár posluchačů, ale byla to vždy velká událost.<sup>192</sup> Provedení mých skladeb Petrovem mělo zásadní význam pro prosazení mé hudby v Rusku a okolí. Ale pořád to nestačilo. Nebyl to dobrý čas pro to, aby se objevila má hudba. Politicky. Naše země procházela velkými změnami. Byl to čas ekonomické krize, kdy lidé ztráceli zaměstnání a snažili se hlavně přežít. Takže zájem o kulturní události byl samozřejmě v pozadí jejich životů. Zajímavé je, že když se podobný scénář opakoval v roce 2000, kdy začali hrát moji hudbu Marc-André Hamelin a Steven Osborne, byl výsledek opačný. Tak začala v podstatě exploze popularity mé hudby po světě. Myslím, že to bylo tím, že postava Petrova nebyla ve světovém měřítku tak známá a důležitá, jako jména Osborna a Hamelina.“<sup>193</sup> Zde bych rád podotknul, že výše zmíněnou explozi popularity bych bral s lehkou nadsázkou. Ano, mnoho muzikologů, teoretiků a interpretů již Kapustina a jeho hudbu zná. Nebo o ní v nějaké souvislosti slyšelo. Ale zvláště mezi klavírními pedagogy je to zatím neprobádaný skladatel. Tomu částečně napomáhá i to, že mnoho jeho skladeb má zavádějící název. Pro konzervativní pedagogy je stále cokoliv jazzového v názvu jakýmsi ukazatelem diskomfortu. Bohužel málo pedagogů si zjistí více.<sup>194</sup>*

---

<sup>192</sup> Nikolaj Petrov byl opravdu významným interpretem. Pozn. aut.

<sup>193</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 221-229. *„That’s the thing I wanted to point out – all Petrov’s premiers of my music happened in the big halls, places like Moscow Conservatory or Moscow Philharmonic. It was not just local small places with fewer people in the audience but it always was a serious event. The performances of my music by Petrov was an important step for the promotion of my music in Russia, but I guess it was not enough. It was not the best time for my music to appear I think. Politically, our country was going through big political changes. It was a time of economic crisis, when people were losing their jobs and just trying to survive, so the interest in cultural life was diminished. Interesting thing, when the same exact scenario happened abroad at the beginning of 2000s, when two eminent performers, Steven Osborne and Marc-André Hamelin, began to play my music, the result was just the opposite. That began the explosion of my popularity in the world. I think the figure of Petrov was not that significant as the figure of Hamelin or Osborne on the world scale.“* Překlad autora.

<sup>194</sup> Třeba o tom, že veškeré improvizace jsou vypsány apod. Pozn. aut.

Další významnou brzdou je nedostatek notového materiálu, který by už byl rozšířen mezi pedagogickou veřejností. Je to z několika důvodů. Prvním z nich je, že tyto noty se nedají sehnat na tolik populárních notových serverech.<sup>195</sup> Tudíž je potřeba si je zakoupit. Situace se ve společnosti sice poměrně mění, ale stále se setkávám při pokoncertních debatách s názorem, že platit za noty je nesmysl. Notabene Ruská federace a Čína odmítly podepsat mezinárodní dohodu o autorských právech. Tudíž je stále běžným jevem, že mnoho lidí hledá placené notové materiály právě na pochybných rusko-čínských serverech.<sup>196</sup> Druhým důvodem je to, že mezi vydavatelem A-RAM Moskva, který je zodpovědný taktéž za přeprodej notových materiálů pod vydavatelstvím Tutti.com/MUST, a Nikolajem Kapustinem se v současné době vede soud, který by měl zastavit nelegální prodej not. Oficiálním partnerem Nikolaje Kapustina je vydavatelství Schott, které mu za prodané noty poctivě platí. Což se nedá říct o výše zmíněných vydavatelských domech. V roce 2013 ukončilo vydávání not Nikolaje Kapustina nakladatelství Phrythm Edition z Japonska, které mělo ve svém portfoliu některé speciální opusy. Situace je bohužel již natolik nepříznivá, že některé noty sehnat nelze a pokud ano, tak za astronomické částky.

Na konci roku 1995 se také Kapustin vrátil na koncertní pódia, nikoliv v roli sólového pianisty, ale v rámci komorní hry. Bylo to po patnáctileté přestávce. Je pravdou, že svůj návrat před publikum neplánoval, ale vzniknul spontánně. Jeho přítel violoncellista Alexander Zagorinskij potřeboval záskok za svého pianistu, který náhle onemocněl. Na programu měla zaznít také cellová sonáta od Kapustina. Zoufalý Zagorinskij se zkusil zeptat, zda by Kapustin nezahrál alespoň tu, a byl velmi překvapen, že Kapustin slíbil nacvičit celý program koncertu. Od té doby se Kapustin již pravidelně objevoval na koncertních pódiiích. Přednost dával komorní hře před sólovou. *„Po těch letech mi to začalo docela chybět. Stále jsem ale preferoval spíše komorní hru. Moje sólové kompozice jsou většinou obtížné. Přesto, že znám hudbu a vím, co mě čeká, tak musím i já obtížná místa cvičit. Občas se mě na koncertech ptají, proč tedy komponuji tak obtížné skladby? Ale já to tak prostě slyším ve své představě. To, že jsou těžké, přece neznamena, že jsou*

---

<sup>195</sup> Imslp.org apod. Pozn. aut.

<sup>196</sup> Scorch.ru apod. Pozn. aut.

špatné. Prostě to stojí jen více práce do nich proniknout a ovládnout jejich specifika."<sup>197, 198</sup>

Ruku v ruce s tím, že se vrátil na koncertní pódia, přišlo několik pozvání na koncertní turné. První z nich, které se uskutečnilo v roce 1998, proběhlo v Německu. Kapustin na něm spolupracoval s již výše zmíněným violoncellistou Alexandrem Zagorinským a také s flétnistou Alexanderem Kornejevem. Což byli mimochodem i spoluhráči, pro které zhruba o rok později napsal své *Trio*, op. 86. Na programu byla v první půlce hudba klasických autorů a zpravidla ve druhé polovině již byla hrána jen hudba Nikolaje Kapustina. Turné mělo velký úspěch, a proto bylo znovu, o rok později, zopakováno.

Pokud zhodnotíme tyto dvě dekády, pak dojdeme k jednomu výsledku. Bezesporu se jedná o nejplodnější období autora. Pokud započítáme i jiné než jen klavírní kompozice, dostaneme se na celkové číslo 26 kompozic během osmdesátých let a 44 během let devadesátých.<sup>199</sup> Můžeme navíc pozorovat i jistý trend. Kapustin se ještě během osmdesátých let věnoval orchestrální kompozici. Napsal například *Sinofoniettu pro orchestr* op. 48, *Overture pro Big band* op. 51, klavírní koncert apod. Nicméně jeho zájem se začal přesouvat hlavně ke kompozicím pro sólový klavír.<sup>200</sup> V devadesátých letech, zhruba po dvaceti sólových opusech,<sup>201</sup> se v jeho díle začíná ve větší míře objevovat komorní hudba. Středobodem jeho kompozičního jazyka ale dodnes zůstávají rozsáhlé kompozice pro sólový klavír. Zmínil bych hlavně klavírní sonáty a cyklus *24 preludií a fug* op. 82., což je rozsahem nejrozsáhlejší kompozice v jeho díle dodnes. Právě v tomto období, a ještě v dekádě od roku 2000-2010 komponoval nejrozsáhlejší a nejkomplikovanější skladby. Dalším trendem, který lze pozorovat, je poté ústup od těchto velkých forem k drobnějším skladbám, kterými je Kapustin charakteristický v posledních letech.

---

<sup>197</sup> E-mailová komunikace s AK, NK a jejich synem.

<sup>198</sup> Rád bych zde připamatoval situaci, kdy jsme spolu komunikovali po internetu. Po této myšlence NK jsem se neudržel a parafrázoval větu Antonína Dvořáka, který vysvětloval obtížnost své hudby větou: „To není hudba pro Mařenky.“ Kapustin mi poté napsal, že ho dlouho nic tak nepobavilo. Pozn. aut.

<sup>199</sup> Při debatě o zacílení méjí disertace mi byl v mnohém nápomocen muzikolog prof. Jaromír Havlík, který mi už tenkrát říkal: „Pozor, Jakube, Kapustin je autor megaloman. Varuji Vás, budete muset projít enormní množství textu.“ Pozn. aut.

<sup>200</sup> Což lze označit jako meritum jeho tvorby. Pozn. aut.

<sup>201</sup> Včetně velkých forem, kterými jsou sonáty apod. Pozn. aut.

### 3.11. Růst popularity po roce 2000 a čtvrté kompoziční období

V roce 2000 se Kapustin vydal na cestu do Londýna, nikoliv proto, aby sám hrál, ale pro to, aby navštívil západní premiéru své druhé sonáty.<sup>202</sup> Marc-André Hamelin si ji vybral pro svůj recitál. Dalším důvodem cesty byla osobní přítomnost na zahájení a otevření *Kapustin Society* ve Velké Británii. Její vznik inicioval Jan Hoare, který byl zároveň sekretářem *Lisztovské společnosti* tamtéž. Ten také umožnil manželům Kapustinovým ubytování u sebe doma. „*Cestovali jsme s mojí ženou vlakem, nemám rád letadla. V mládí jsme se s Lundstremovým orchestrem nalítali až do sytosti. Nikdy mi to nepřiřostlo k srdci. Mám radši pomalejší způsob cestování, kdy si mohu dělat zastávky, abych poznal zem, ve které se zrovna nacházíme. A taky jsem zvědavý na spolucestující.*“<sup>203</sup> Největší význam však měla tato cesta v tom, že Kapustin konečně mohl licencovat svá díla. Zároveň mohl veškeré kompozice zaregistrovat na Západě a konečně začít pobírat tantiémy za jejich provozování a šíření.<sup>204</sup> „*Vybavuji si, že jsem tenkrát připravoval nahrávání mých 24 Preludií a fug. Hoareovi měli výtečný Bechstein*<sup>205</sup> *v domě, takže když jsem byl sám, hodně jsem cvičil.*“<sup>206</sup> Pobyt v Londýně ho také inspiroval ke složení jeho v pořadí jedenácté klavírní sonáty s podtitulem *Twickenham* dle čtvrti, kde během pobytu bydleli. Kruciólním bodem této cesty bylo neplánovaně ale to, že renomovaný západní pianista Marc André Hamelin se osobně setkal s Kapustinem. Společně se domluvili na tom, že Kapustin mu zašle další svoje opusy. Z toho vzniklo i CD, které Hamelin natočil během let 2002-2003 s vydáním v roce 2004. Toto CD bylo určitou vizitkou hudby Kapustina pro západní svět. Bylo velmi prodávané a stalo se jedním z popularizačních faktorů, které do budoucna přivedly k jeho hudbě další generaci interpretů, a stalo se tak určitým odrazovým můstkem pro vzrůstající četnost koncertů uvádějících hudbu Nikolaje Kapustina.

Obzvláštní potěšení mi způsobuje, že západní<sup>207</sup> premiéru jeho smyčcového kvartetu uvedlo na koncertu ve španělském Toledu 19. května 2006 Talichovo kvarteto. Vladimír Bukač, tehdejší violista tohoto tělesa, mi k tomu řekl: „*Pamatuji*

---

<sup>202</sup> Toto dílo premiéroval veřejně Nikolaj Petrov v dubnu 1991. Pozn. aut.

<sup>203</sup> E-mailová komunikace s NK.

<sup>204</sup> Je to samozřejmě významný zdroj příjmů pro každého skladatele. Pozn. aut.

<sup>205</sup> Klavírní křídlo značky Bechstein = jeden z nej kvalitnějších nástrojů na trhu. Pozn. aut.

<sup>206</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 252. „*I remember at that time I was preparing for the recording of my Twenty Four Preludes and Fugues. They had a wonderful a Bechstein grand piano at the house, so I used to practice my works while I was by myself.*“ Překlad autora.

<sup>207</sup> Západní premiérou je myšleno první provedení mimo oblast Ruska. Skladby NK totiž často premiérovali jeho přátelé. Sice se jednalo o vážné koncerty s publikem, ale pro mezinárodní ohlas to nemělo žádný přínos. Pozn. aut.

*si na to velmi dobře. Byl to skvělý a efektní kus. Ohromně nás bavilo to hrát. Navíc velmi oceňuji, že tento kvartet je napsán vyrovnaně, co se týče obtížnosti jednotlivých partů. Nenajdete zde častý nešvar moderních autorů, kteří přetěžují jeden nebo dva nástroje z ansámblu na úkor ostatních. Tento kvartet jsme pak ještě s úspěchem použili při našem turné po státech Jižní Ameriky. Škoda, že jsme toho nehráli od něj víc."*

Na tomto programu participoval další zapálený propagátor Kapustinovy hudby Ludmil Angelov. Vynikající bulharský klavírista, vítěz Chopinovské soutěže z roku 1985. Angelov kontaktoval někdy kolem roku 2000<sup>208</sup> Kapustina dopisem, ve kterém se velmi obdivoval jeho kompozicím. Vzniknul mezi nimi častý korespondenční kontakt. Kapustin mu poslal některé noty a Angelov se v dopisech ptal na interpretační problémy, rytmus, timing atp. Na výše zmíněném koncertu se měli poprvé osobně setkat. Angelov zajistil lístky na vlak, naplánoval celou cestu a zajistil vše potřebné. Bohužel jim plány překazilo onemocnění Kapustinovy sestry. Skladatel se z koncertu omluvil. *„Pozval mě a mou manželku Allu. Blízko Barcelony měl dům, ve kterém jsme měli mít veškeré pohodlí a vše co bychom potřebovali během našeho pobytu. V Toledu byly na programu dva koncerty z mých děl. Vybavuji si, že tam hráli také premiéry Tria op. 86 a Kvartetu op. 88. Těšil jsem se do Španělska hrozně moc, ale nakonec jsme nejeli. Měli jsme připraveny všechny dokumenty, víza, zkrátka všechno bylo zařízené. Ale pak jsme se dozvěděli, že moje sestra Fira těžce onemocněla a museli jsme naši cestu zrušit. Angelov tím byl velmi zklamán. Později jsem mu věnoval svou Sonátu č. 16."*<sup>209</sup> Později Angelov natočil čtvrtý klavírní koncert Nikolaje Kapustina, stejně jako jeho další sólové opusy na svém CD. Bohužel se dosud nikdy osobně nesešli. Angelov ale pravidelně zařazuje hudbu Nikolaje Kapustina na programy svých recitálů.

Jedním z posledních „kmenových“ interpretů díla Nikolaje Kapustina je Masahiro Kawakami. Na Youtube, Spotify atp. můžeme najít velké množství jeho nahrávek. Kawakami navštívil Kapustina poprvé už v roce 2003 u něj v Moskvě.

---

<sup>208</sup> Ani Kapustin, ani Angelov už si přesně nepamatují, kdy se to stalo. E-mailová komunikace s nimi nebyla jednoduchá a nedokázali se shodnout, kdy přesně to bylo. Pozn.aut.

<sup>209</sup> Yana Tyulkova, Conversations with Nikolai Kapustin. Schott Music 2019, str. 270. *„He invited me and Alla. He said he has a house in Barcelona and we would have all the necessary conditions for a good life during our visit. There were two recitals dedicated to my music in Toledo at that time. I remember they also performed two of my works for the first time in Spain – Trio for Flute, Cello, and Piano, Op. 86 and String Quartet No. 1, Op. 88. I wanted to go to Spain badly, but unfortunately, we didn't go. Angelov organized the whole tour for us very carefully. We already prepared all the documents, visas and everything, but my sister Fira suddenly got very sick and we had to cancel our trip. Angelov was very disappointed when he found out that we cancelled our trip to Spain. Later I dedicated my Piano Sonata No. 16 (Op. 131) to Angelov."* Překlad autora.

Vzniklo mezi nimi pevné přátelství. I díky tomu, že Kapustin se japonsky výborně dorozumí. Doposud Kawakami natočil čtyři CD s hudbou Nikolaje Kapustina a jeho současný projekt je olbřímích rozměrů. V současné době nahrává jeho kompletní klavírní dílo. Rozsahem jde o naprosto mimořádný počín.<sup>210</sup>

V současné době se Kapustinovo jméno objevuje na všech významných festivalech a pódii po celém světě. Dá se konstatovat, že popularita jeho díla se rozšířila přes Japonsko a Evropu až do USA a v současnosti do států Jižní Ameriky. Existuje jen jedna jediná výjimka. Tou je Rusko. *„Já budu zde v Rusku známý vždy jen ve velmi úzkých hudebních kruzích. Nikdo mě tu nezná, což je docela ironické. A také nemůžete brát vážně některá provedení mé hudby tady v Rusku. Ve velkém mezinárodním měřítku to nic neznamená. Tyto interpreti nikdo, kromě ruského publika, nezná.*<sup>211</sup> V posledních letech se ale i situace v Rusku mění. Zejména na svých zahraničních programech zařazují Kapustina ruští klavíristé Nikolaj Lugansky, Nikolaj Ruděnko, Alexej Volodin, Dmitrij Maslejev apod. Konzultoval jsem toto téma s Phillipem Subbotinem, jedním z posledních žáků Ivana Moravce, který intenzivně koncertuje v Rusku. Jeho odpověď je v podstatě ta, že o hudbu Nikolaje Kapustina není zájem. Zejména u organizátorů koncertů. Obávají se přílišné frivolnosti, a naopak komplikovanosti pro konzervativní publikum.<sup>212</sup>

Podíváme-li se na období od roku 2000 do roku 2017 z pohledu kompozičního, můžeme ho označit za druhé nejplodnější období v životě Nikolaje Kapustina. Napsal v něm 62 opusů. Trend, který je zcela zřejmý, je odklon od komponování symfonické či bigbandové literatury, ke komorní hudbě a v čistě klavírní literatuře k drobnějším formám. Samozřejmě je nutné zmínit, že Kapustin zde uzavřel svou řadu sonát. V první dekádě nového milénia jich napsal ještě

---

<sup>210</sup> Nejsem si jistý kvalitou, kterou je nesmírně těžké zachovat při tak gigantickém množství hudby. Mám osobní problém s některými nahrávkami Kawakamiho. Cítím z jeho podání Kapustina přílišnou strojovost a někdy mám pocit, že ani technicky není vše dokonalé. Na druhou stranu si nesmírně cením jeho nahrávky koncertů pro klavír Nikolaje Kapustina. Dále se potýkám s tím, že prstoklady, které Kawakami zhusta používá ve svých edicích (Phrythm/MUST) nejsou naprosto vhodné pro klavírní hráče, kteří vyrostli na základech ruské a evropské klavírní školy. Jakákoliv úprava pro menší ruce, tedy rozsahově pod decimu, zcela absenteje. Více se tomuto budu věnovat v kapitole, kde shrnu některé své interpretační rady a zkušenosti. Pozn.aut.

<sup>211</sup> Yana Tyulkova, *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schot Music 2019, str. 271. *„I will be always known only in very narrow musical circles in Russia, nobody knows me here, which is quite ironic. And also you can't take seriously some of the performances of my music that sounds here in Russia. On a big scale it doesn't matter. Those performers from Russia – they are unknown in the world“*. -překlad autora.

<sup>212</sup> Bohužel musím zde uvést i svou špatnou zkušenost ze Slovenské filharmonie. Na mou žádost, zda mohu Kapustina zařadit do programu, mi bylo oficiálně odpovězeno dramaturgem zkráceně, že Kapustin je dle dramaturga SF autorem třetí kategorie, a proto musí být jeho hudba v sousedství klasických skladatelů, aby to bylo stravitelné pro běžné publikum. Šokující pro mě bylo dělení autorů na kategorie, ale i posouzení stravitelnosti pro běžné (rozuměj hloupé) publikum. Pozn. aut.

deset. Ale poté můžeme pozorovat odklon od velkých forem k drobnějším kompozicím. Jeho kompoziční styl pro sólové piano je v druhé dekádě již většinou zaměřen na skladby do čtyř minut délky. Experimentuje zejména s charakterem jednotlivých kompozic. Dle mého názoru je Kapustin v drobnějších formách nejvíce svůj. Je pozoruhodné, kolik kontrastních ploch dokáže vkomponovat do sevřené a malé formy. Zde bych se zastavil jen u pár kompozic, neboť ostatní budu rozebírat v kapitole „dílo“. Zajímavou historii mají například kompozice *Nobody is Perfect*, op. 151 a *Pianist in Jeopardy*, op. 152. Tyto kompozice byly napsány pro mezinárodní klavírní soutěž v San Marinu 2013. Tato soutěž, podobně jako mnoho jiných, si objednává u významných skladatelů jednu z jejich kompozic. A poté je označuje jako povinnou skladbu v jednom ze soutěžních kol. Stejně tak tomu bylo i v tomto případě, kdy porota oslovila Nikolaje Kapustina, aby pro ně povinnou skladbu napsal. Kapustin zkomponoval rovnou dvě skladby, aby si mohla porota vybrat. Bohužel porota si vybrala skladbu, kterou pro ni napsal Chick Corea. Kapustinovi odepsalo ředitelství soutěže, že se omlouvá, ale nemůže si dovolit zaplatit dvě kompozice. Kapustin z toho byl velmi zklamán, neboť mu nešlo o honorář, ale o to, aby jeho hudba byla hrána.<sup>213</sup>

To je v podstatě určitou fixní ideou jeho tvorby. Pro mě osobně je osobou, která originálním způsobem spojuje dva světy. Způsobem, který neuráží ani neznásilňuje obé. Pokračuje v hledání cesty tam, kde George Gershwin a ostatní přestali. Jeho kompoziční jazyk je specifický a zraje společně s autorem během jeho života, což jsem se snažil popsat v této rozsáhlé kapitole. Je s podivem, že skladatel, který je v hudebních kruzích považován za etalon fúze klasiky s jazzem, vyšel z prostředí SSSR. Upřímně bych to čekal u některých jiných komponistů z USA. To, o co se ale například pokoušel Aaron Copland, se dle mého názoru neztotožňuje se směrem, kam se jazz skutečně ubírá. Stejně tak i výlety Martinů, Stravinského, Schulhoffa atp. do říše jazzu, nenajdou v pozdějším vývoji jazzu své opodstatnění a potvrzení. Jde jen o jakési okořenění klasiky. Cesta, kterou zvolil Nikolaj Kapustin, je dle mého mnohem opravdovější a reflektuje jazz s mnohem větší hloubkou a srozumitelností pro oba hudební světy.

---

<sup>213</sup> Po poslechu a poté, co jsem si prohlédl noty, jsem si jistý, že porota vybrala jen dle jména. Kapustinovy skladby jsou mnohem komplexnější a po všech stránkách kvalitnější než kompozice, kterou napsal Corea. Každý si může tyto skladby najít a poslechnout na Youtube.com. Pozn. aut.

## 4. Dílo Nikolaje Kapustina

Klavírní dílo Nikolaje Kapustina je obrovské, dodnes čítá kolem 140 opusů, vyjma jeho aranží pro big band. Snažil jsem se většinu jeho díla sám projít. Pokud jsem se rozhodl, že se nebudu daný opus učit, tak jsem se ho snažil alespoň projít s notovým materiálem na stole nebo prohrát si nejzajímavější místa u klavíru. Bohužel některé noty nejsou k dispozici. Je to z několika důvodů. Vydavatelství Phrythm, které vydalo mnohé zajímavé opusy, už Kapustina nevydává a náklad, který byl vydán, je beznadějně vyprodán.<sup>214</sup> Po zkušenostech autora s plagiátorstvím jeho skladeb jsou některé noty stále jen v manuskriptu a skladatel odmítá originál pustit z rukou bez patřičné smlouvy. U těchto děl jsem se snažil zjistit alespoň něco, ale i přes mou snahu zůstanou některá díla v této disertaci bez poznámek. Je to prostor pro budoucí disertace, kterým, doufám, tato práce proklesne cestu. V následující kapitole může čtenář projít Kapustinovo klavírní dílo po časové přímce. U některých děl budou mé poznámky podrobnější, u některých řidší. Uvědomuji si, že detailně prozkoumat a popsat toto dílo je práce na dvacet disertací. Tato práce má ambici uvést českého čtenáře do problematiky a popsat a pojmenovat základní rámec klavírního díla Nikolaje Kapustina. Záměrně se nevěnuji raným skladbám. Není problém si je dohledat, ale jak sám autor tvrdí, *„jsou to díla žákovská, a u některých je to, že se nehrají, zcela v pořádku.“*<sup>215</sup>

### 4.1. Klavírní dílo Nikolaje Kapustina

Z raného období je většina klavírního díla pouze studijními pracemi. Skladby, které už mají profesionální kvalitu, jsou potom až na pár výjimek psané pro big band. Proto začínám popisovat systematicky až od poloviny sedmdesátých let. Kdy se Kapustin již věnuje klavíru jakožto hlavnímu nástroji.

#### **Day-Break (Sunrise), klavír, op. 26 (1976)**

Jedná se o kompozici, která je v mnohém ovlivněna dílem Iry Gershwinové a George Gershwin. Formálně se jedná o pomalé preludium s jasným mimohudebním obsahem. Svítání a rozbřesk nového dne, což je velmi vkusně zakomponováno do přísně dodržené, třídlínné formy. První část obsahuje samotné

---

<sup>214</sup> Musel jsem kvůli tomu měnit i repertoár, který jsem měl nasmlouvaný na turné po ČR a Norsku. Nebyl jsem schopen, ani přes pomoc kolegů z našeho fanouškovského fóra NK, sehnat notový materiál.

<sup>215</sup> E-mailová korespondence s NK.

téma. To je na klasické 12taktové bluesové periodě. Poté následuje jeho augmentace a harmonické obohacení ve stejně velké repríze. Druhá část je vypsané sólo. Třetí část je repríza s codou, kterou autor nechá modulovat do Ges dur. Nahráno klavíristy: Masahiro Kawakami, Nikolaj Kapustin, Shan-shan Sun, Konstantin Semilakovs. Vydáno: Phrythm Edition.

Dovolím si zde citovat Alexandra Puškina a jeho Evžena Oněgina v překladu Jamese E. Fallena tak, jak to činí Semilakovs u své nahrávky, kterou hodnotím jako nejzdařilejší. Kapustin tím byl nadšen a zároveň si ji jako podtitul vybralo nakladatelství Schott, které bude vydávat kompletní dílo autora od roku 2018.

*„Upon her balcony appearing, She loved to greet Aurora's show, When dancing stars are disappearing Against the heavens' pallid glow, When earth's horizon softly blushes, And wind, the morning's herald, rushes, And slowly day begins its flight. In winter, when the shade of night Still longer half the globe encumbers, And 'neath the misty moon on high An idle stillness rules the sky, And late the lazy East still slumbers-Awakened early none the less, By candlelight she'd rise and dress.”<sup>216</sup>*

### **Suite In the Old Style, klavír, op. 28 (1977)**

Jak už název napovídá, jde v tomto případě o kompozici, která se inspiroje formou barokní suity. Jednotlivé části jsou: Allemande, Gavotte, Sarabande, Bouree, Gigue. Autor se zcela drží formy starých tanců, kterou zpracovává dle svého kompozičního jazyka. Nicméně oproti jiným jeho dílům, kde cituje staré formy, nepoužívá tolik jazzových prvků a idiomů a zůstává mnohem více věrný historické předloze. Nahráno: Nikolaj Kapustin, M. A. Hamelin, Masahiro Kawakami. Vydáno: A-RAM Moskva.

### **Toccatina, klavír, op. 36 (1983)**

Zde se Kapustin dotýká toho, co je mu nejvlastnější – excelentní toccatovou techniku klavírní hry. Jak ještě několikrát dokážu, je toccata jednou z jeho nejčastěji používaných technik. Navíc v této skladbě dovedně míchá prvky jazzu, klasické romantické techniky klavírní hry a též detaily, které odkazují na rock and roll. Ve formálním principu se jedná o klasickou třídílnou formu s návratem do

---

<sup>216</sup> S oblibou na balkónech dlouze očekávala úsvit dne, chvíli, kdy blednou na obloze, trsy hvězd něžně průsvitné, pruh země na obzoru jasný a vánek nedočkavě časný probouzí jítro do přití. V době, kdy rouškou noční tmy půl světa dlouho halí zima a v mrtvém tichu u svíce pozastřeného měsíce svítání dlouho slastně dřímá, vstávala stejně, plašíc tmu, sedala s knihou ke svícnu. -Dovolil jsem si použít překlad Olgy Maškové z roku 1966. Pozn. Aut.

cody, která je strettou hlavního tématu. Nahráno: Nikolaj Kapustin, Masahiro Kawakami, M. A. Hamelin. Vydáno: A-Ram Moskva.

### **Eight Concert Studies, klavír, op. 40 (1984)**

(Prelude; Dream; Toccata; Reminiscence; Shutka; Pastoral; Intermezzo; Final)

Jde o nejhranější opus v současné době. Dá se říct, že tyto etudy zpopularizovaly Kapustina jakožto skladatele. Inspiraci autor čerpal u souborů etud starších mistrů. Patrné je ovlivnění Chopinem, Lisztem a Rachmaninovem. V každé z osmi etud si Kapustin bere na paškál jiný druh klavírní techniky, ale i jiný způsob formální práce s etudou a též jiný styl každé etudy. Preludium, které je řazeno jako první, má výrazné hlavní téma, které je úvodem do celého pásma etud a předurčuje jeho charakter. Ten je vysloveně jazzový, avšak využívající klasickou klavírní techniku<sup>217</sup> a obohacující ji o množství celotónových stupnic, jazzových modů a také pentatonické stupnice, která je častým spojovacím můstkem mezi jednotlivými částmi. *Sen*, který následuje po *Preludiu*, je studiem lomených dvojhmatových pasáží, které Kapustin často používá i u jiných skladeb, jakožto doprovodného prvku. Forma je třídílná. Krajní pomalejší části jsou protikladem středu, kde je doppio movimento katarzí celé formy. Třetí *Toccata* je zřejmě nejhranější Kapustinovou etudou ve světě. Autor v ní pracuje s technikou rozdělení ruky osou mezi třetím a čtvrtým prstem, kdy každá část ruky má jiný úkol. První tři prsty<sup>218</sup> slouží ke hře repetovaných toccatových tónů, kdežto čtvrtý a pátý prst mají za cíl držené tóny melodie v *esspresivu*. Formálně se jedná o zvláštní formu, která po úvodní introdukci zpracovává a rozvíjí hlavní téma, které se vždy vrací v nové a ještě komplikovanější podobě.<sup>219</sup> Toto téma přichází třikrát za sebou proložené krátkou „odpočinkovou“ mezivětou. Poté autor znovu zacituje introdukci, kterou ale zhušťuje a ukončí jí rozloženým akordem přes celou klaviaturu směrem od basu do diskantu a zase zpět. Čtvrtá část s podtitulem *Vzpomínka* je reminiscencí na Debussyho klavírní etudy. Dovedně pracuje stejně jako Debussyho pětiprstová a osmiprstová etuda s drobnou technikou prstních svalů a kloubů. Kompozičně jde o zapsanou improvizaci, kde se velmi obtížně hledá forma. Díky tomu je i nejméně hraná, protože se velmi obtížně pamatuje. Pátá etuda s podtitulem „*Šutka*“ tedy něco jako vtip, legrace atp. je odkazem ke stylu boogie-woogie. Celá etuda je postavena na ostinátních basových postupech a

---

<sup>217</sup> Technika hry na klavír, která vychází z linie autorů Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt. Autoři, kteří se navzájem technicky nepopírají, nebo nejsou v opozici, ale naopak každý vychází z toho předchozího.

<sup>218</sup> Které jsou pianisty považovány za ty silné a šikvnější.

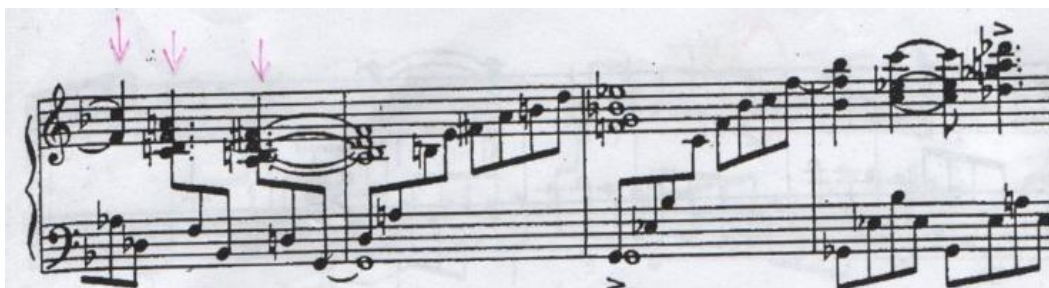
<sup>219</sup> Přidané polyfonické hlasy, zdvojené hmaty, skoky, širší rozpětí ruky.

působí nejmohutnějším dojmem ze všech osmi etud. Některé akordy mají rozpětí přes nonu, a proto je tato etuda určena jen pianistům s patřičným rozpětím ruky. Nedoporučuji ji pianistům, kteří mají problémy s technikou „vrhu paže“ na klaviaturu, neboť se domnívám, že studium této etudy může vést až k problémům se šlachovými úpony a zánětu karpálního tunelu. *Pastorální etuda*, která je v pořadí šestá, je oslavou prosté radosti ze života. Už poměrně frivolní téma předestírá celkový charakter skladby. Kapustin zde hodně pracuje se synkopovaným rytmem a experimentuje na velmi malé ploše s tanečními prvky. Jako protipól určité povrchnosti a ragtimeovosti hlavního tématu volí autor v katarzi etudy téma, které je jasným odkazem k dílu S. S. Rachmaninova<sup>220</sup>. Závěr etudy je opět návratem k hlavnímu tématu a uvolnění napětí. Formálně se jedná o formu: A, A', B, A'', coda. Předposlední etudou v tomto cyklu je *Intermezzo*. V něm pracuje Kapustin s rozdílnými skladebnými technikami. Zpočátku se věnuje rozvíjení tématu přidáváním krátkých mezivět, které souvisejí s hlavní hudební myšlenkou skladby. Tyto drobné mezivěty neustále augmentuje tak, až se stanou dominantní složkou závěru etudy. V levé ruce je podstatná skoková technika, která se používala až zhruba do zrodu tzv. cool jazzu v padesátých letech 20. století. Ve výše zmíněných mezivětách se postupně vyloupne pasážová a terciová technika a tematický odkaz na terciovou etudu od Fryderyka Chopina<sup>221</sup>. Dle mého názoru se jedná ještě o komplikovanější etudu. A to proto, že zatímco Chopin pracuje pouze s terciemi v jedné ruce, Kapustin tyto tercie kombinuje s neustálou skokovou technikou levé ruky. Takříkajíc naslepo, neboť vizuálně se nedá uhlídat oboje. Závěrečné *Finale*, které je osmou a poslední etudou, cituje mnoho témat z předchozích etud formou krátkých tematických exkurzů od hlavního tématu. Zde totiž Kapustin parafrázuje téma *All Blues* od Milese Davise z jeho alba *Kind of Blue*. Etuda je plná technických fines jako třeba překládání paží, skoky do širokých akordů, ale hlavně neustálý pohyb alespoň jednoho hlasu v osminových běžích, které přecházejí z ruky do ruky, ale nikdy se po celou dobu trvání etudy zcela neodmlčí. To klade velké nároky na fyzickou připravenost klavíristy. V etudě je použito mnoho jazzových harmonických prvků, zkratky formou sérií mimotonálních dominant nesoucích značnou hudebně kinetickou energii atp. viz obrázek:

---

<sup>220</sup> Koncert č.2 c moll, Sonáta b moll, etudy „Tableaux“.

<sup>221</sup> Fryderyk Chopin, Etudes op. 25, No. 6.



Nahráno: Nikolaj Kapustin, M. A. Hamelin, Shan-shan Sun, Daniel del Pino, Yeol-Eum Son a mnozí další. Vydáno: A-RAM Moskva, Phrythm Edition.

### **Variations, klavír, op. 41 (1984)**

V roce 1984 se Nikolaji Kapustinovi podařilo napsat hned více skladeb, které ho učinily veřejně známým. Jednou z nich jsou i *Variace*, op. 41. Některými recenzenty jsou považované za posluchačsky nejvděčnější opus v jeho díle. Hlavní téma je citací úvodu *Svěcení jara* od Igora Stravinského. Leč tato citace je náhodná. Neexistuje na světě člověk, nebo hudební teoretik, který by si nemyslel, že Kapustin variuje toto téma. Ale on sám tvrdí, že to není pravda, že ta podobnost je čistě náhodná.

Autor s tímto tématem pracuje tak zdařile, že můžeme najít průsečíky s téměř každým mainstreamovým stylem jazzu. Aneb co variace, to jiný způsob práce s tématem, témbrem, doprovodnou složkou, rytmikou atp. Patrné jsou odkazy na Counta Basieho a Errola Garnera. Je zajímavé, že Kapustin, až na jednu pomalou variaci, nepracuje tolik s polyfonním vedením hlasů tak, jak je jeho zvykem u většiny ostatních kompozic. Ale vcelku striktně rozděluje ruce na melodickou a doprovodnou paži. Až tak, že ve třetí variaci si troufne basovou linku celou napsat s prohozenými pažemi, což je v tomto místě poměrně dost nepříjemné a troufnu si říct, že v kontextu ostatních jeho skladeb i lehce nešikovné.

Co nesmím opomenout zmínit, je posledních zhruba pět stran kompozice. Ty obsahují jednu z nejzajímavějších částí Kapustinova díla. Jedná se o velký kontrast mezi polyfonně propracovanou výše zmíněnou variací a závěrečným dílem. Ten je totiž čistou esencí Kapustinovy melodiky a skladatelského jazyka, ke kterému odkazuje skladatel ve většině kompozic až do roku 1990, kdy se třetí sonátou podstatně mění jeho skladatelská práce.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, Yeol-Eum Son, M. A. Hamelin, Masahiro Kawakami, Myron Romanul. Vydáno: A-RAM Moskva.

### **Motive Force, klavír, op. 45 (1985)**

Motive Force je krátká, zhruba dvouminutová hříčka, která si pohrává s „rock and rollovým“ tématem a mohla by být i součástí některých jeho větších celků.<sup>222</sup> Je hrávána na konec recitálů jakožto přídavek, ale domnívám se, že jsou i zdařilejší kompozice v autorově díle. Nahráno: Nikolaj Kapustin, Masahiro Kawakami. Vydáno: Phrythm Edition.

### **Big Band Sounds (The Sounds of Big-Band), klavír, op. 46 (1986)**

Kompozice, která je nesmírně důležitá pro pochopení Kapustinovy tématicko-motivické práce. Autor v ní nezapře své dlouholeté zkušenosti v orchestru Olega Lundstrema. A můžeme vypožorovat, jakým způsobem pracuje s tématy, jakým způsobem skládá dohromady jednotlivé polyfonní motivy. Pro Kapustina je příznačné, že pracuje s jednotlivými tématy po sekcích. Tedy nikoliv jako by to byl jednotlivý hráč, ale jako by celé téma hrála sekce, například v big bandu. Tedy pokud má motiv, který by v big bandu hrála sekce saxofonů, už nikdy ho nepřevádí zvukově do sekce žesťů nebo rytmiky, a naopak. Tato zdánlivě skrytá hierarchie je ve skutečnosti přítomná ve všech jeho dílech. Vždy je za ní vypožorovaná logika, která se v jazzu vyvíjela od dob dixielandových kapel až do současných big bandů, které již fúzuje s jiným nástrojovým obsazením.

Je třeba říct, že Kapustin se od tohoto způsobu práce s motivem a tématem někde odklání, anebo naopak se k němu vrací. Vždy záleží na jednotlivé kompozici a formě, kterou zvolí. Například jinak uvažuje v sonátě č. 8, op. 77, a jinak v parafrázích, které přitom psal až o mnoho let později a v nichž se opět vrací k sekčnímu rozdělení jednotlivých motivů.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, Masahiro Kawakami. John Cervantes. Vydáno: Phrythm Edition, Schott.

### **Contemplation (Meditation), klavír, op. 47 (1987)**

Je opět volně zapsanou improvizací, ale hlavně nám umožňuje studium specifické akordiky<sup>223</sup>, kterou Kapustin používá. Tuto skladbu jsem pouštěl několika jazzovým klavíristům. Shodli jsme se na tom, že je esencí poetického

---

<sup>222</sup> Etud op. 40, Preludií op. 53 atp. Pozn. aut.

<sup>223</sup> Např. Eugen Suchoň a jeho *Akordika*. Zde myšleno tak, že je to skladba, ve které Kapustin velmi poodhaluje své harmonické mistrovství.

stylu Billa Evanse. Nezapřou se zde ovšem typické kapustinovské prvky, například častý přechod melodie nebo prvního kontrapunktického hlasu do basu.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, Masahiro Kawakami. Vydáno: Phrythm Edition, nově též u Schott, bohužel pouze v kompilaci dalších skladeb.

### **Twenty-Four Preludes, klavír, op. 53 (1988)**

*Dvacet čtyři preludií* je jasně inspirováno dílem Fryderyka Chopina, se kterým toho sdílí opravdu mnoho. Nejenom formální i tematickou stručnost jednotlivých preludií, ale i pestrost při zpracování jednotlivých částí. Najdeme zde většinu variací jazzových stylu. Například *blues* – preludium č. 11, jazzovou baladu – preludia č. 5 a č. 9, jazzový waltz – preludium č. 18, swingová preludia č. 17 a 19, či preludia ovlivněná funkem č. 7 a 12.

Preludia se po svém zveřejnění stala jedním z nejoblíbenějších a nejhranějších cyklů Nikolaje Kapustina.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, Steven Osborne (výběr), Catherine Gordeladze. Vydáno: A-RAM Moskva, nakladatelství Schott. Nahrávky: Nikolaj Kapustin.

### **Andante, klavír, op. 58 (1990)**

Pokud někdo bude chtít znát další evoluci ve skládání jazzových balad po *Daybreaku*, op. 26, pak je to bezesporu *Andante*, op. 58. V našem fóru badatelů a interpretů Nikolaje Kapustina panuje vzácná shoda nad tím, že melodičnost Kapustina ve skladbách do roku 2000 je na výši, která se poté objevuje již jen vzácně v jeho díle. Evoluční balada, začíná velmi prostě, aby se poté rozmáchla do nebývalé šíře. Durata: 5 minut. Nahráno: Nikolaj Kapustin, A Bu, Vito Riebal di.

### **Ten Bagatelles, klavír, op. 59 (1991)**

*Deset bagatel* z roku 1991 ilustruje, jak snadno Kapustin píše drobné formy. V každé z bagatel nám autor překládá jinou náladu. Od melancholické, frivolní, smutné až po heroickou. Patrná je inspirace Gershwinem v baladě číslo pět. Význačná je výrazná melodičnost jednotlivých *bagatel*. Jejich témata jsou snadno zapamatovatelná. Devátou *bagatel*u jsem uváděl na turné po Asii jako přídavek. Největší úspěch tam sklízeli Martinů<sup>224</sup> a právě Kapustin. Drobné rozměry jednotlivých bagatel z nich činí velice přístupnou literaturu i pro konzervatoristy.

---

<sup>224</sup> Cyklus Borová a *Preludia*. Pozn. aut.

Nahráno: Nikolaj Kapustin (celek), Masahiro Kawakami, Ilya Petrov – výběr.  
Vydáno: A-RAM Moskva.

### **Berceuse, klavír, op. 65 (1991)**

Ukolébavka, pokračující v linii *Daybreak* a *Andante*. Zde ale více konotací s klasickým světem hudby, minimum jazzových idiomů. Ponejvíce mi připomíná rachmaninovské etudy- Etudes Tableaux op. 33. Propracovaná polyfonie, často si melodii přebírá do tenorového hlasu palec levé ruky. Ideální skladba k substituci chopinovského nokturna, kdy i vzdělaným hudebním kritikům zamotáte hlavu.

### **Three Impromptus, klavír, op. 66 (1991)**

Tři krátké skladby jsou opět určitou poklonou, kterou Kapustin skládá autorům, kteří tuto formu pěstovali dříve než on.<sup>225</sup> První skladba, která je formálně velmi uvolněná, si pohrává z častými změnami tempa a nálad. Je velmi rytmicky složitá. Kapustin se v ní zabývá ponejvíce střídáním synkopových rytmů, kdy záměrně dělí 4/4 takt na trioly, tedy v podstatě 12/8 takt, který ale neustále střídá s velkými triolami a návraty do prostého 4/4 taktu. To je pro něj v tomto období více než typické.<sup>226</sup> Pokud by se někdo chtěl nechat zlákat tím, že formy impromptu v minulosti spíše znamenaly poněkud lehčí skladby, zde by tvrdě narazil. Neboť už druhá část, značena *allegro meccanimente*, klade na klavíristu stejné, možná i vyšší nároky než první část opusu. Za vynikající pokládám zejména hlavní téma, kdy ze středních hlasů dokáže autor vyklenout velký zvukový oblouk až k jiskřivým fortissimům. Hlavní hlas přitom oplétá množstvím pasáží, které odkazují na skladatelskou techniku Rachmaninova. Viz obrázek:

---

<sup>225</sup> Schubert, Chopin atp.

<sup>226</sup> Stejný skladatelský postup používá též v sonátě č. 3, psané v roce 1990, která je muzikology pokládána za nejtěžší rytmickou skladbu v jeho díle.



Ukazuje tak velmi nápaditě zvukové možnosti klavíru jakožto polyfonního nástroje. Pozor ale, hlavní téma přichází až po poměrně velkém úseku synkopovaného úvodu, kde si Kapustin neodpustí i v notovém zápisu podtrhnout slovo *meccanimente*. Tuto skladbu jsem uvedl mnohokrát na svých recitálech a vždy měla velký úspěch. Třetí část je bezesporu nejvíce improvizovaná, kdy autor ponejvíce využívá své jazzové fantazie v pravé ruce a levou ruku nechá doprovázet krácejícím basem. Co však nejvíce spojuje všechny části? Je to ukončení, protože autor koncipuje závěry jako vždy poněkud překvapivé. V posluchači neustále anticipuje dojem, že ještě není vše dořečeno, aby ho nechal přemýšlet po konci nad tím, co právě slyšel. Tento dojem nedokončenosti využívá Kapustin poměrně často.<sup>227</sup> Nazval jsem ho ředěním tématu.

<sup>227</sup> Parafráze na téma Blue Bossa Kennyho Dorhama, Fantasia op 115. atp.

Nahráno: Nikolai Kapustin, Masahiro Kawakami. Vydáno: A-RAM Moskva, Tutti.com.

### **Three Etudes, klavír, op. 67 (1992)**

První etuda si bere na paškál stupnicové běhy a glissanda. Ponejvíce se drží charakteru Debussyho a impresionismu, avšak na harmonickém základu jazzového tématu. Jasná imitace Ravelových *Vodotrysků*. Druhá etuda postavená na přírazové technice a repetovaných tónech, tedy další z toccatových kompozic autora. Tato druhá etuda je formálně složená ze tří částí, přičemž prostřední je kontrastní a v klidném duchu. Třetí etuda se věnuje akordové technice a technice clusterů, přesto je funkčně tonální a clustery jsou vždy zakomponovány do funkčních akordů. Velmi zajímavá i pro posluchače. Rytmicky obtížná, ve středních hlasech se schovává melodie, kterou je třeba vynést a potlačit nánosy not kolem ní.

Nahráno: Nikolai Kapustin, vydáno u vydavatelství Schott.

### **Five Etudes in Different Intervals, klavír, op. 68 (1992)**

Pět etud, každá se zabývá technikou jiného intervalu. První jsou malé sekundy, pitoreskní zvukový výsledek. Třetí etuda kombinuje tercie a sexty. Kapustin není první, kdo tyto intervaly uplatnil ve své etudě. Jedním z prvních je Fryderyk Chopin, *Etuda* č. 10, op. 10. Tato etuda je vynikající přípravou na autorovu koncertní etudu č. 2, op. 40, která je na střídání sext a tercií postavená. Poslední etuda je zaměřená na oktávové běhy. Kapustin nepoužívá unisono běhy, ale do levé ruky ještě zapojuje skokovou techniku. Všechny zmíněné etudy jsou vystavěny na ploše cca tří minut. Zbývající dvě etudy zatím nejsou nahrané a přístup k notám je problematický. Sice je má ve svém portfolio vydavatelství Schott, ale už dva roky jsou vyprodané. Čeká se na dotisk, který se uskuteční až dle zájmu.

### **Capriccio, klavír, op. 71 (1992)**

Neexistuje nahrávka, noty vydalo nově nakladatelství Schott.

### **Ten Inventions, klavír, op. 73 (1993)**

Podařilo se mi vypátrat nahrávky deváté a desáté *Invence* v Japonsku. Bohužel nevalné kvality a neznámých interpretů. Tento opus tedy na svou referenční nahrávku teprve čeká. Noty vydal Schott.

### **Humoresque, klavír, op. 75 (1994)**

Kdo by čekal odlehčenou a melodicky jasnou skladbu ve stylu Dvořákovy *Humoresky*, zde by tvrdě narazil. Jde o extrémně těžkou kompozici. Sice oproti jiným kompozicím více monofonní, ale právě proto s extrémně těžkou pravou rukou. Levá ruka je postavená na skocích do velkých rozpětí. Nevím, proč Kapustin nezvolil název odkazující na koncertní etudu nebo podobnou skladbu. Kapustin zde cituje sám sebe, respektive hlavu hlavního tématu třetí věty z *třetí klavírní sonáty*.

### **Theme and Variations, klavír, op. 80 (1996)**

Podařilo se mi dohledat pouze poloprofesionální nahrávku Thomase Anga, která je v tak špatné kvalitě, že se z ní dá vypožorovat jen durata skladby v délce 6 minut. Skladba dostupná jen v manuskriptu v archivu Nikolaje Kapustina.

### **Twenty-Four Preludes and Fugues, klavír, op. 82 (1997)**

Jde o nejrozsáhlejší dílo Nikolaje Kapustina, 217 stran kompozice, ve které reaguje na cyklus J. S. Bacha. Ale nejenom jeho. Ve 20. století vznikly čtyři významné cykly, které se hlásí k odkazu *Dobře temperovaného klavíru*. Rád bych zde zmínil *Ludus Tonalis* Paula Hindemitha z roku 1942. Hindemith volí sevřenou strukturu celého cyklu, kdy uvede celé dílo preludiem. Poté zařazuje fugy, které prokládá interludii a končí celou rozsáhlou kompozici závěrečným postludiem. Ze všech čtyř cyklů, které jsem si vybral pro srovnání, je toto dílo se svou zhruba hodinou čistého času nejkratší. Doporučuji udělat si představu o tomto díle ze dvou nahrávek, a to dnes již legendární nahrávky Svjatoslava Richtera a mladší nahrávky Sergeje Okruška. Další skladatel, u kterého můžeme najít formu preludií a fug zpracovanou do rozsáhlého cyklu, je Dmitrij Šotakovič. Jeho *24 preludií a fug* s celkovou délkou kolem 150 minut je další cyklus, kterým se Kapustin nechal inspirovat. Při studiu těchto kompozic mě zaujalo, že toto obrovské množství hudby Šostakovič napsal za pouhých pět měsíců poté, co seděl v porotě Bachovské mezinárodní klavírní soutěže v Lipsku.<sup>228</sup> Tam se nadchnul pro tuto myšlenku. V rámci soutěže tam hrála celý cyklus J. S. Bacha mladá pianistka Taťjana Nikolajeva<sup>229</sup>. Ačkoliv Šostakovič dílo Bacha dobře znal, byl nadšen celkovým vyzněním celého cyklu a rozhodl se tehdy okamžitě po návratu do SSSR

---

<sup>228</sup> 10.10.1950 – 25.2.1951, pozn. aut.

<sup>229</sup> Spolužačka Nikolaje Kapustina – Pozn.aut.

zkomponovat podobný cyklus sám.<sup>230</sup> Posledním a nejmladším dílem, které slouží k pochopení a ocenění cyklu Nikolaje Kapustina, je cyklus Rodiona Ščedrina z roku 1964, rozuměj 1970. První část cyklu<sup>231</sup> z roku 1964 napsal jakožto nový profesor Moskevské konzervatoře. Druhou část cyklu<sup>232</sup> napsal naopak v roce 1970, tedy v roce, ve kterém tuto školu opustil. Z části také kvůli tomu, že podepsal petici, která odsuzovala invazi do Československa v roce 1968, a byl za to v tehdejším SSSR perzekvován.

Kapustin v roce 1997 zvolil jinou metodu než výše zmínění skladatelé. Zatímco oni skládali po jednotlivých preludiích a fugách, on zvolil jiný směr svých kompozic. Nejdříve napsal všechna preludia a potom z nich extrahoval zárodky témat, která použil ve fugách. Nepracuje tedy s kontrastem mezi těmito částmi, ale naopak hledá co největší propojení. A to jak tématické, tak i charakterové. Cyklus tak působí podobně kompaktně jako u díla Paula Hindemitha, ačkoliv se jedná o téměř 90 minut hudby. Zajímavé je též řazení jednotlivých tónin. Zatímco Bach jde chromaticky, Šostakovič po kvintách (C, G, D, A, E atp.), Kapustin zvolil jinou metodu. Používá systém enharmonicky zaměnitelných tónin, tzn. klesající velké a malé tercie (C, Gis, F, Cis, B, Fis, Es, H atd.).

Nahráno: Nikolaj Kapustin (celý opus), Adam Cook, Chris Brenner (pouze části).  
Vydáno: A-RAM Moskva, Schott Edition.

### **Impromptu (Improvisation), klavír, op. 83 (1997)**

Tříminutová hříčka, zapsaná improvizace plná jazzových idiomů. Třídílná drobná forma. Uprostřed typické brio. Pravá ruka hraná trumpet stylem, levá hraje walking bass. Natočeno Nikolajem Kapustinem, na vydání stále skladba čeká.

### **Seven Polyphonic Pieces, klavír psáno pouze pro levou ruku, op. 87 (1998)**

Nenahráno ani nevydáno. Našel jsem pokus nahrát přes syntetizér první fugettu do sekvencéru jakéhosi hudebního programu. Nevím, za jakým účelem. Bohužel na otázku poslanou po e-mailu nikdo nereagoval.

---

<sup>230</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/24\\_Preludes\\_and\\_Fugues\\_\(Shostakovich\)](https://en.wikipedia.org/wiki/24_Preludes_and_Fugues_(Shostakovich)), Ursova, Tanya (January 2005). "Shostakovich's 24 Preludes and Fugues, Op. 87: Subtexts in Context". *DSCH Journal*

<sup>231</sup> Ve které zpracovává tóniny s křížky. Pozn. aut.

<sup>232</sup> Ve které zpracovává tóniny s béčky. Pozn. aut.

### **Suite for Piano (4 pieces), klavír, op. 92 (1999)**

Suita prvně koncertně provedena 1. srpna 2018 v Japonsku na koncertu místní Kapustinovské asociace. Další informace jsem nezískal. Do termínu odevzdání práce stále čekám na odpověď z Japonska, kdo ji hrál a zda bude k dispozici nahrávka. Na svoje oficiální vydání skladba teprve čeká.

### **Ballad, klavír, op. 94 (1999)**

Skladba není dosud nahrána ani vydána. K dispozici pouze v manuskriptu u jejího autora.

### **Scherzo, klavír, op. 95 (1999)**

Vtipná skladbička, postavená podobně jako *Sonatina*, op. 100. Méně frivolní téma, častý způsob práce, kdy v levé ruce je walking bass nebo ostinátní akordy, proti nimž je trumpet style v pravé ruce. Budí dojem hříčky a vyzdvihl bych zde velmi zábavný konec, kdy po dlouhé prodlevě, která už evokuje konec, ještě přijde kontrapunktický dovětek. Durata: 4 minuty. Nahrávka: Yuki Kondo. Na vydání u Schott zatím stále čeká.

### **Sonatina, klavír, op. 100 (2000)**

Jedná se o nejpřístupnější skladbičku od autora. Jde o přísnou sonatinovou formu, kdy provedení moduluje do moll a je dvojnásobně zkrácené oproti expozici. V repríze Kapustin zařazuje kratičkou codu s překvapivým koncem. Kapustin se zde snaží o zpřístupnění svého stylu i mladší generaci pianistů, která ještě není zdaleka tak technicky vybavená. Jde v podstatě o dvouhlasou invenci v sonátové formě. I přes některé náročné pasáže se tak skladba dá uložit i méně zkušeným a polyfonně nezralým klavíristům.

Natočeno: Nikolaj Kapustin, M. A. Hamelin, Masahiro Kawakami, Ilya Petrov.  
Vydáno: A-RAM Moskva.

### **Paraphrase on the theme of Paul Dvoyrin, klavír, op. 108 (2003)**

V roce 2003 Kapustin složil sedm charakteristických kusů. Prvním z nich je *Parafráze na téma Pavla Dvoyrina*. Pro mnoho posluchačů nejsvěžejší dílo z tohoto souboru. Průzračné a jasně inklinující k swingovosti původního tématu. Kapustin ho samozřejmě reharmonizuje. Velmi efektní skladba, obtížná místa zejména v levé ruce. Skoky na akordy 6/9. Nahráno Nikolajem Kapustinem a společně

s většinou následujících opusů vydáno na CD „Kapustin Last Records“ a „Kapustin returns“. Na vydání tato skladba stále čeká.

### **There is Something Behind That, klavír, op. 109 (2003)**

Nahrávka neexistuje a skladba zatím není ani vydána. K dispozici pouze v manuskriptu u jejího autora.

### **Gingerbread Man, klavír, op. 111 (2003)**

Vzpomínka a hold Clarkovi Terryemu, který stejně nazvané album vydal v roce 1966, respektive hlavně jeho klavíristovi Hanku Jonesovi.<sup>233</sup> V této volně zapsané improvizaci můžeme zaslechnout střípky reminiscencí na témata z výše zmíněné desky.

Nahrál Nikolaj Kapustin. Na vydání v nakladatelství Schott tato skladba stále čeká.

### **End of the Rainbow, klavír, op. 112 (2003)**

Další z těchto charakteristických kusů. Rozsah do čtyř minut. Kapustin v něm zpracovává téma, které je postaveno na průchodu, který se v kontrapunktu nazývá „Nota Cambiata“. Tento postup, kdy po třech vzestupných nebo sestupných melodických notách musí následovat alespoň jedna nota v protipohybu, je dle mého názoru i důvodem, proč autor zvolil tento název, neboť evokuje duhu.

Nahrál Nikolaj Kapustin. Na vydání tato skladba stále čeká.

### **Wheel of Fortune, klavír, op. 113 (2003)**

Nahrávka na internetu není dostupná, ale tato skladba je nahrána na albu „Kapustin Returns“ z roku 2008. Notový materiál není k dispozici a čeká na své vydání.

### **No Stop Signs, klavír, op. 114 (2003)**

Hned v hlavním tématu zařazena iluze lichého taktu, nicméně pokud budete správně cítit metrum na dvě, tak je to jako u Bohuslava Martinů. Kdy taktové čáry neznamenaají nic zásadního. Jinak překrásný jazzový mateník. Durata cca 4,5 minuty. Nahráno Nikolajem Kapustinem, na vydání tato skladba stále čeká. Pro mě osobně nejsilnější kompozice pro sólový klavír z roku 2003, společně s opusem 118.

---

<sup>233</sup> Vynikající klavírista, podílel se například na oceňované desce Cannonballa Adderleyho „Something else“  
Pozn. aut.

### **Fantasia, klavír, op. 115 (2003)**

Na de facto rondové formě Kapustin zpracovává výraznou melodickou myšlenku. Závěrečná coda je výrazná svým rytmickým zatěžkáváním. Kapustin většinou cody koncipuje jak strettu, zde se jedná netypicky o augmentaci hlavního tématu. Durata 4,5 minuty.

### **Rondoletto, klavír, op. 116 (2003)**

Bohužel neexistuje nahrávka ani notový materiál. Skladba dostupná pouze v manuskriptu v archivu autora.

### **Spice Island, klavír, op. 117 (2003)**

Charakteristické čtyřminutové preludium. Prokomponované polyfonicky. Velmi dobře jde do rukou a je vhodné i pro klavíristy s menším rozpětím. Není příliš efektní, jedná se spíše o hloubavou skladbu. Jejím kořením je spíše barva zvuku než nějaké technické finesy.

Nahráno Nikolajem Kapustinem. Na vydání tato skladba stále čeká.

### **Paraphrase on „Aquarela do Brasil” (by Ary Barroso), klavír, op. 118 (2003)**

Jestli je Kapustin něčím, ve srovnání s ostatními současnými hudebními autory, specifický. Pak je to jeho práce s tématy, která si volně vypůjčuje skrze všechny styly hudby. Troufne si zpracovat a citovat téma Beethovena, Liszta nebo Dmitrije Šostakoviče, tak i téma některého z jazzových evergreenů. Což je tento případ. Pojdme si ale něco více říct k tématu této parafráze. Ary Barroso napsal tuto sambu, dle jeho slov, při jedné z tropických bouří, kdy byl déšť tak silný, že mu nedovolil jít na taneční zábavu za svým děvčetem. Chtěl se tak vypsát ze svého žalu a možná proto vzniklo téma, které je tak silné ve své naléhavosti. A zároveň můžeme slyšet tanec kapek, kterými se nechal inspirovat. Kapustin si ho nezvolil náhodou. V tomto období zpracoval velké množství drobných témat a jeho pozornost padla i na hudbu latinskoamerickou. Samozřejmě také proto, že v moderním jazzu mají její rytmy a specifická melodika své nezastupitelné místo. Formálně jde o variace, které zachovávají iluzi sonátové formy s představením a návratem hlavního tématu. Ale je třeba podotknout, že téma je v repríze už značně upravené, a navíc v jiné tónině. Jedná se tedy spíše o drobnou reminiscenci. Celkově Kapustin nevolí příliš komplikovaný kontrapunkt hlasů a zachovává určitou křehkost vyznění základního tématu.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, Masahiro Kawakama. Vydáno: Phrythm Edition.

### **Nothing to Loose, klavír, op. 119 (2004)**

*Není co ztratit* platí v tomto případě hned dvakrát, protože není možné sehnat nahrávku ani notový materiál.

### **Vanity of Vanities, klavír, op. 121 (2004)**

*Marnost nad marnost*, jak zní překlad názvu této skladby, zřejmě cítí jen interpret nad tím, kolik dobré a obtížné hudby Kapustin napsal a jak dlouho trvá její cvičení. Charakterově typická čtyřminutová skladba z pozdního období komponování Nikolaje Kapustina. Pro drobné skladby v tomto období začal Kapustin užívat jména, která odkazují k mimohudebním aktivitám.

Nahráno Nikolajem Kapustinem. Na vydání tento opus stále čeká.

### **Two Etude-Like Trinkets, klavír, op. 122 (2004)**

*Dvě etudy koncipované jako ozdůbky*<sup>234</sup>. První etuda koncertně zpracovává technický oříšek v podobě vnitřních trylků. Ty jsou převážně hrány vnitřními prsty obou rukou. Druhá etuda je zaměřena na rozdělení obou rukou příčnou osou na dvě poloviny, tak aby každá ruka byla schopná dělat dvě věci najednou. Typicky v pravé ruce palec s ukazováčkem hrají komplikované lomené tercie jako druhý doprovodný hlas, zbylé prsty musí dokázat vynést melodii. To samé platí pro levou ruku v opačném gardu. Pouze s tou úpravou, že ta nevynáší melodii, ale basovou linku a musí stihnout komplikované skoky.

Nahráno Nikolajem Kapustinem. Na vydání se stále čeká.

### **Paraphrase on „Blue Bossa” (původní téma Kenny Dorham), klavír, op. 123 (2004)**

V této *Parafrázi* zpracovává autor téma zcela odlišným způsobem, než je tomu u *Parafráze na téma Aquarela do Brasil*. Kapustin volí mnohem složitější polyfonickou strukturu. Vždy proti hlasu, který vede hlavní téma, staví dva další hlasy. Z nich jeden je postaven jakožto doprovodný hlas a druhý neustále oplétá oba hlavní hlasy. Vzniká tak, s basovou linkou a doprovodnými akordy, dojem určitého „concerta grossa”. Tematicky jde opět o variace, ale tentokrát s poměrně dlouhou introdukcí. Tu skladatel záměrně nechává bez jakéhokoliv náznaku melodie. V podstatě nás jen uvede do stylizovaného rytmu bossanova. Po uvedení

---

<sup>234</sup> Trinkets – cetky, ozdoby, šmuky.

hlavního tématu se skladatel věnuje jeho variování a rozvíjení. Na konci opět zařazuje krátkou codu. Nicméně neuzavírá jí celou kompozici. Záměrně ponechává konec otevřený, jak je jeho častým zvykem u drobných forem.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, vydáno u Phrythm Edition. V současné době není možné noty sehnat. Čeká se na vydání u nakladatelství Schott.

### **Introduction and Rondo, klavír, op. 128 (2006)**

Podařilo se mi dohledat, že Kapustin tuto skladbu nahrál. Ale nahrávku jsem nesehnal, ač jsem o ni žádal zprostředkovaně i autora. Na vydání skladba zatím čeká.

### **Countermove, klavír, op. 130 (2006)**

Nahráno na CD „Kapustin Returns!“ autorem skladby. Durrata cca 6 minut. Kapustin si v této skladbě vytknul za cíl kontrapunktickou práci. Nikoliv však melodickou, ale motivickou. Na každou hudební myšlenku reaguje jejím opakem. Už v této skladbě lze pozorovat složitost polyfonie, tolik typickou pro pozdní období skladatelské činnosti autora. Nicméně oproti jiným klavíristům, kteří se snaží si na prvním provedení některého z pozdních opusů vysloužit ostruhy, je zde pregnantní vedení polyfonních hlasů. Melodie je vždy patrná a není přebita množstvím jiných hlasů. Na své vydání kompozice zatím čeká.

### **Six Little Preludes, klavír, op. 133 (2007)**

Cyklus šesti preludií, který má opět jakousi předlohu v díle J. S. Bacha<sup>235</sup>. Jedná se opět o jedno z přístupnějších děl Nikolaje Kapustina i pro méně zdatné klavíristy. Co bych zejména ocenil, je malé rozpětí prstů, které Kapustin v tomto opusu používá. Málokdy je zde rozpětí větší nežli sexta. Je tedy možné ho hrát i s talentovanými dětmi. A rozšířit jim tak povědomí o moderním jazzu. Přeci jen skladbičky Emila Hradeckého nebo Milana Dlouhého, ačkoliv si obou velmi vážím, nejsou pro uchopení jazzových idiomů zcela ideální. Rád bych zde vypíchl *páté preludium*, které připomíná jazzový waltz, ačkoliv autor v něm střídá 6/8, 7/8, a 9/8 takt.

Nahráno: dosud nenahráno. Vydáno: MUST Edition

### **Good Intention, klavír, op. 137 (2009)**

Prozatím nevydáno ani nenahráno. Manuskript v archivu Nikolaje Kapustina.

---

<sup>235</sup> J. S. Bach: *Šest malých preludií* BWV 933-938 – Pozn. aut.

### **Sleight of Hand, klavír, op. 138 (2009)**

Prozatím nevydáno ani nenahráno. Manuskript v archivu Nikolaje Kapustina.

### **Holy Cow, klavír, op. 139 (2009)**

Prozatím nevydáno. Jedna poloamatérská nahrávka Thomase Anga na youtube.com. Bohužel ve špatné kvalitě, neumožňující fundovaný poslech.

### **Freeway, klavír, op. 140 (2009)**

Prozatím nevydáno. Jedna poloamatérská nahrávka Thomase Anga na youtube.com. Bohužel ve špatné kvalitě, neumožňující fundovaný poslech. Délka kompozice cca 3 minuty.

### **Dialogue for solo piano, klavír, op. 148 (2013)**

Premiérováno 2015 Qing Qing Ye, cca 6minutová skladba, napěchovaná kapustinovskou typickou polyfonií. Zde zařazeny kontrastní mezivěty ve velmi intimním duchu a s výraznou melodií, která není schována pod tolika nánosy ostatních hlasů. Což je pro pozdní kompozice Nikolaje Kapustina typické. Mám nepříjemný pocit, že pro interprety pozdních kompozic je komplikované rozeznat a vynést melodii. Což v mnohém negativně ovlivňuje záměr autora. Pozdní opusy by si zasloužily excelentního interpreta se zkušenostmi s polyfonně komplikovanými skladbami. Nikoliv pianistu, který si snaží rozjet kariéru na premiéře dosud neznámého díla. Notabene pokud na toto dílo navíc ještě nemá ani dostatečnou pianistickou průpravu.

### **Etude Courte mais Transcendante pour piano<sup>236</sup>, klavír, op. 149 (2013)**

Krátká etuda postavená na základním riffu v levé ruce. Kontrastní část à la neoromantická reminiscence. Velmi hezká a poetická kompozice. Nahrána Qing qiong Ye v roce 2015. Durrata cca 3,5 minuty. Vydána u Schott.

### **Nobody is perfect, klavír, op 151 (2013)**

### **A Pianist in Jeopardy, klavír, op. 152 (2013)**

Dvě sesterské kompozice psané pro mezinárodní klavírní soutěž v San Marinu. *Nobody is perfect* je charakterem vylehčená skladba, samozřejmě v charakteristickém světě Nikolaje Kapustina. Je to skladba psaná ve stylu

---

<sup>236</sup> Kapustinem zcela mimořádně použita francouzština v názvu skladby. Pozn. aut.

Lešetického a jeho prstové školy, která byla tolik populární na Petrohradské akademii.

*A Pianist in Jeopardy* je oproti tomu polyfonně komplikovaná skladba, která spíše používá hutnost typickou pro S. Rachmaninova a Moskevskou konzervatoř. Kapustin obě tyto skladby nabídl jako povinné kompozice pro jedno z kol výše zmíněné klavírní soutěže. Byl velmi zklamán, když porota vybrala kompozice Chicka Corey.

Vydáno v nakladatelství Schott. Nahrávka pouze amatérská na youtube.com.

### **Wandering, klavír, op. 153 (2013)**

Charakterem příbuzná skladba k Dialogu pro klavír op. 148, u které posluchač znalý díla Nikolaje Kapustina okamžitě pozná, že se jedná o pozdní opus. Charakteristické složité rytmické finesy a obtížné polyfonní vedení hlasů. Nahráno Qing Qing Ye, leč bohužel, jak je u tohoto interpreta obvyklé, bez špetky poezie v melodii, bez významnějších dynamických odstínů a barev. Doufám, že tyto pozdní opusy nahraje pianista jiných kvalit. Těžko se hodnotí kvalita kompozice, pokud jí interpret, mírně řečeno, nepomůže. Durata cca 4,5 minuty. Vydáno vydavatelstvím Schott.

### **Curiosity, klavír, op. 157 (2015)**

Pro mě osobně jedna z nejsilnějších kompozic po roce 2010. Plná hard-bopových riffů v levé ruce. Naplněná polyfonií, a přitom s jasnou melodií, která umožňuje nevnímat ji jako pásmo harmonických změn. Navíc často nezůstává v původním modu, ale vybočuje. Větší rozsah, než je pro toto období typickým. Durata bude cca 8 minut dle zvoleného tempa. Jana Tjulková poskytla svou poloprofesionální nahrávku úzkému kruhu badatelů. Nevím, proč ji nazývá poloprofesionální. Myslím, že by mohla být okamžitě vydána. Noty vyšly u nakladatelství Schott.

### **Rainy weather, klavír, op. 159 (2015)**

Vydána nově u vydavatelství Schott v roce 2019. Neexistující nahrávka, jakožto i absence dřívějšího vydání směřují tuto skladbu k dalšímu badateli a jeho disertaci.

### **Something else for Piano solo, klavír, op. 160 (2015)**

Skladba v délce trvání do tří minut. Plná harmonie, typických náhlých změn jak v tempu, tak ve výrazu. Snad jen amatérská nahrávka, kterou se mi podařilo sehnat od klavíristy Thomase Anga, brání rozeznání silnější melodické myšlenky. Ale obávám se, že zde není naprosto inventivní hudební motiv, který by byl zapamatovatelný hned na první poslech. Což je bohužel stále jeden z hlavních atributů úspěchu skladby. On totiž tento motiv, nebo téma, nemusí být nutně dobrý, ale musí být silný. Nahrávka Thomase Anga působí ploše, navíc si myslím, že druhá část je pod tempem. Vydáno u nakladatelství Schott,

### **The Moon Rainbow, klavír, op. 161 (2016)**

Jak je pro pozdní tvorbu u Kapustina typické, jedná se o krátkou čtyřminutovou kompozici. Jméno pro ni vybral Kapustinův syn Anton, který je fyzikem na Caltechu.<sup>237</sup> Měsíční duha je fenomén vznikající pouze vzácně. Je několik faktorů, které její vznik podmiňují. Předně je to faktor, kdy musí být měsíc nízko nad obzorem a musí být po dešťové přeháňce. Pokud se potom oblačnost roztrhá, objeví se duha, kterou tvoří odstíny modré barvy. Je to velmi vzácné a první zmínky o ní se objevují v poezii 19. století. Skladba je vydána u nakladatelství Schott, natočena a vydána v roce 2020. Klavíristka Louisa Imorde jí vydala pod labellem Berlin Classic. Dle nahrávky se jedná o hloubavou atmosférickou skladbu, plnou harmonických fines à la Kapustin. Typickým jsou průchodné hlasy, které lemují melodii a budí tak dojem nekonečné polyfonie.

## **4.2. Čtyřruční skladby, nebo skladby pro dva klavíry**

### **Sinfonietta Op. 49, Piano for four Hands, čtyřruční hra, (1987)**

Čtyřvětá skladba, části: 1) Overtura, 2) Slow Waltz 3) Intermezzo 4) Finale U *Sinfoniety* bych rád ocitoval slova autora, neboť se mi podařilo vyhledat jeho vyjádření a myslím, že je velmi trefné. „*Toto dílo by asi mělo být značeno jako můj opus 49a, protože se jedná o úpravu orchestrální kompozice pro dva klavíry. Obě verze byly složeny ve stejném roce (1986) a tato sloužila čistě k pragmatickému účelu. A to zahrát ji před komisí na Ministerstvu kultury SSSR, kde sedělo mnoho významných sovětských skladatelů a muzikologů. Poté, co jsme ji s kamarádkou provedli, prohlásil jeden z významných členů komise, že Kapustin vytvořil hybrid*

---

<sup>237</sup> Univerzita zaměřená na fyziku sídlící ve městě Pasadena v Kalifornii. Pozn. aut.

*Rossiniho a ruského folklóru ... Inu, takový hybrid není nic nového. Igor Stravinskij kdysi řekl, že Michail Glinka je ruský Rossini. Zajímavostí je, že původní název Divertimento se zdál jednomu z pracovníků ministerstva příliš frivolní a zavádějící, a proto se zrodila Sinfonietta. V té době jsem si myslel, že je tato změna názvu pouze dočasná, ale japonské pianistky byly příliš rychlé a začaly ji takto studovat a uvádět v koncertní život. Co se týče samotné skladby. Tyto čtyři skladby jsou z pohledu pianistů poměrně lehké, nejsou tak polyfonicky a technicky komplikované, jako mé jiné kompozice. Ale možná je to tak lepší, protože mé klavírní kompozice jsou zpravidla velmi technicky obtížné. A proto je Sinfonietta přístupnější širšímu okruhu hráčů. Pokud se jedná o pár poznámek ke skladbě, které jsem vypožadoval během jejího provedení v koncertních sálech. Mám pouze pár návrhů. V první části hraje sekundo několik akordů, které se opakují ostinátně ve velmi rychlém tempu. A měly by, tyto akordy, být zahrány co nejvíce leggiero. Na druhou stranu první výskyt hlavního tématu je také v secondu a toto téma musí být hráno espressivo a „si voce piena“<sup>238</sup>, protože ho potom přebírá primo a potřebuje ho již uvedené výrazně do podvědomí posluchače. Na začátku druhé věty je důležité v hlavním tématu napodobovat zvuk sekce saxofonů a cítit swingový skluz v rytmu. To jsou v kostce nejčastější nedokonalosti, které slýchám při provedení Sinfonietty.“<sup>239</sup> Durata cca 20 minut, vydáno nakladatelstvím Schott.*

### **Paraphrase on Dizzy Gillespie's „Manteca“, kompozice pro dva klavíry, op. 129 (2006)**

Se Sinfonietou nejhranější čtyřruční opus z autorova díla. Skladatel v něm pracuje se známým tématem od Dizzyho Gillespieho. *Manteca* je původem inspirována latinskoamerickými rytmy, proto je více charakterově taneční. Ve své podstatě se jedná o variace. Kapustin využívá zvukové možnosti obou klavírů až do krajnosti. Střídá sóla v jednotlivých nástrojích a oba klavíry tak rozlišuje buď na doprovodný, nebo sólový nástroj. Secondo je víceméně až na jedno dlouhé a velmi složité sólo upozaděno do role rytmiky v big bandu, kdežto Primo supluje jednotlivá nástrojová obsazení, tedy v sólech trubku, saxofon altový i tenorový.

Nahráno: Alexander a Ekaterina Kolodochka, Ludmil Angelov a Daniel del Pino, Jeannette a Sabrina Gründling.

Vydáno: Tutti co/uk Edition, Schott.

---

<sup>238</sup> Plným hlasem, zde myšleno tónem. Pozn. aut.

<sup>239</sup> Překlad z ruštiny Anton Kapustin – syn N.K., překlad z angličtiny autor práce.

## **Triptych, kompozice pro dva klavíry, op. 145 (2012)**

Prozatím nevydáno ani nenahráno. Manuskript v archivu Nikolaje Kapustina.

## **Capriccio, čtyřruční hra, op. 146 (2012)**

Prozatím nevydáno ani nenahráno. Manuskript v archivu Nikolaje Kapustina.

### **4.3 Klavírní sonáty**

Klavírní sonáty mají v autorově díle výjimečné postavení. Zatímco v prvních pěti sonátách můžeme ještě pozorovat jasně přiznané jazzové prvky a idiomy, v pozdějších dílech se Nikolaj Kapustin od těchto očividných reminiscencí odchyluje. Mnohem více vytváří svůj vlastní svět. V tomto univerzu pracuje se svojí charakteristickou polymelodikou<sup>240</sup>. Co je pro všechny sonáty stejné, je rytmická složitost, předpoklad vysoké míry virtuozity u interpreta a jasná formální struktura. V mnohých jiných skladbách se Kapustin drží určitých omezení. Ať už se jedná o časový rozsah skladby, obtížnost, tematicko-motivický materiál, korespondující charakter s názvem díla atp. Sonáty jsou studnou svobody jeho tvorby. Spojujícím prvkem je rozsah, který nepřesahuje dvacet minut. Obtížnost a rozsah sonátové tvorby dávají prostor do budoucna dalším interpretům k popsání a badatelské činnosti, která by se měla věnovat jenom jim. I tak by to byla velká práce, neboť jenom fyzicky zahrát a naučit se je všechny je úkol hodný skutečného mistra. Moje ambice je představit sonáty, o každé zjistit základní informace (počet vět, charakter, délku, nahrávky, nakladatelství, obtížné prvky atp.) a připravit tak půdu mým následníkům.<sup>241</sup>

## **Piano Sonata č. 1, „Sonata-Fantasy“, op. 39 (1984)**

Klavírní sonáty Nikolaje Kapustina symbolizují zcela nový směr<sup>242</sup> v jeho skladatelském myšlení. Začal je psát poměrně pozdě. Tuto první zkomponoval v roce 1984, tedy v roce, kdy vznikají jeho nejhranější skladby.<sup>243</sup> Přesto se v této sonátě vymezuje vůči svému předchozímu stylu a předjímá též svou bohatou

---

<sup>240</sup> Přemýšlel jsem, jakým slovem označit způsob motivické práce, kdy melodie volně prochází z hlasu do hlasu. Polyfonie by musela mít zpracovaný celý motiv v jednom vertikálním prostoru. U Kapustina se kusy melodického motivu vynořují tu v basu, tu v altu. Celkový dojem propletení je možná ještě o to větší než u polyfonie, jak ji známe z děl J. S. Bacha a dalších. Pozn. aut.

<sup>241</sup> Pevně věřím, že moje disertace je pouhou první vlaštovkou. Byl bych moc rád, kdyby se v budoucnu o Kapustinovi, v českém jazyce, bylo možné dozvědět víc. Pozn. aut.

<sup>242</sup> Směr ve smyslu rozšíření a závažnosti forem a technických nároků na klavíristu. Pozn. aut.

<sup>243</sup> Etudy op.40, Variace op.41 apod. Pozn. aut.

sonátovou tvorbu. Ačkoliv jde, až na výjimky, o třídílné velké formy, jsou spojené do jednoho celku. Vzniká tedy dojem určitého proudu myšlenek a vytvoření uzavřeného světa, do kterého nás autor skrze několik výrazných témat a práci s nimi nechá nahlédnout. Připomeňme i to, že první sonáta je psána ve stejném roce, kdy v USA vychází přelomové album Milese Davise „Decoy“ a zároveň Davis nahrává své album „Aura“. V nich se zcela odklání od své původní autorské tvorby dělené na různé songy a témata. V této době se do popředí moderního jazzu dostává jakási umělá konstrukce samostatného hudebního vesmíru, který nám autoři předkládají jako neuzavřený proud hudebních myšlenek, zvuků, tónů atp. I do klasického mainstreamového jazzu proniká elektronizace nástrojů a mění se kompletně zvuk jazzových ansámbků.<sup>244</sup>

První sonáta má fantazijní podtitul a zejména první a druhá věta jej do značné míry naplňují. Forma je v podstatě volná a improvizáční. To je v značném protikladu vzhledem ke Scherzu a Finále, kde Kapustin nedokáže popřít svou lásku k propojení fyzicky náročných pasáží s přísnou formou. Zvláště Scherzo je až beethovenovsky rozvržené. Finále je nezastavitelným proudem prstové ekvilibristiky a jazzové modality.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, Steven Osborne. Vydáno: A-RAM Moskva.

### **Piano Sonata č. 2, op. 54 (1989)**

Druhou klavírní sonátu Kapustin komponuje po poměrně dost dlouhé pauze v trvání pěti let. A je to právě tato sonáta, která obrazně řečeno odstartuje velký zájem autora o tuto formu. Stejně, jako se v tomto a nadcházejících letech v mnohém měnil svět<sup>245</sup>, tak i Kapustin opustil své kolbiště menších forem, které skládal do cyklů a začal se věnovat skladbám většího a závažnějšího rozsahu. Tato sonáta je nejdelší z jeho doposud napsaných sonát. První věta je v charakteru velmi energická, skladatel zde velmi využívá repetovaných tónů v doprovodných hlasech. Jestli je někde využívána technika tzv. double escapementu<sup>246</sup>, pak je to v této větě. Scherzo, které charakterově navazuje na první větu je dalším zpracováním hutného tématu předchozí věty. Přidává oproti první větě více

---

<sup>244</sup> Samozřejmě elektronizace už probíhala v na přelomu sedmdesátých let, ale jednalo se spíše o fusion kapely, které stály mimo hlavní proud.

<sup>245</sup> Hnutí Solidarita v Polsku, Sametová revoluce v Československu, probíhající kvas v SSSR, pád Berlínské zdi atd.

<sup>246</sup> V českém překladu dvojrepetičnost. Dvourepetiční pérko v mechanice kladívka umožňuje nepustit klávesu až do úplného zdvihu. Tedy umožňuje uhodit rychleji za sebou do jedné klávesy a hrát repetované tóny s menší námahou a dvojnásobně rychleji, než je tomu třeba u staré „vídeňské“ mechaniky. Osobně toto pokládám za nejzásadnější inovaci ve stavbě klavíru jako nástroje ve 20. století. Pozn. aut.

tanečnosti a rytmizujících prvků. Třetí věta je snovým Largem. V něm můžeme zaslechnout některé motivy, které jsou inspirovány zpívanými, pomalými baladami afroamerického původu. Podobně se jimi nechal inspirovat George Gershwin v jeho opeře *Porgy a Bess*.<sup>247</sup> Čtvrtá věta je nadepsána *Perpetuum Mobile – Allegro Vivace* a v čisté formě v ní můžeme vidět další specifikum Kapustinovy tvorby: ragtimeový podklad v levé ruce, zatímco pravá ruka má neustále modální a pentatonické běhy. Výsledný dojem je ve vší skromnosti dechberoucí. Tento zdánlivý protiklad dvou kompozičních technik. Tedy ragtime jako prastará jazzová skladatelská technika a modální hra, která přišla až o půl století později, spolu dohromady v Kapustinově tvorbě nekolidují, ale vytváří jeho specifický způsob vyjádření.

Nahráno: Nikolaj Kapustin, M. A. Hamelin, Steven Osborne, Vito Reibaldi, Alexej Volodin. Vydáno: Schott Edition, A-RAM Moskva

### **Piano Sonata č. 3, op. 55 (1990)**

Klavírní sonáta číslo tři otevírá nejpłodnější období autora v souvislosti s touto formou. V období dvou let Kapustin napsal dohromady pět sonát. Co je na ní nejpodstatnější? Asi to, že se vymyká všem ostatním sonátám. Čím? Zejména svojí stavbou. Jedná se sice o jednovětou sonátu, která nese jasné prvky rozdělení na tři části, což je u autora nejčastější forma. Ale Kapustin zde zcela jinak pracuje s tématy. V první větě je mnohem méně jazzových idiomů, než jsme u Kapustina zvyklí. Důležitým momentem je též absence hlavního tématu. Jedná se o několik důležitých témat, která autor cituje. Ale těžko v nich hledat jasnou hierarchii. To, co tato témata spojuje, je použití čtyř základních modů a několika příbuzných rytmických motivů. Například hned zpočátku v části *Piu mosso* a poté v části označené jako *Allegro*. Druhá věta je tématicky pokračováním první věty. Cituje některá témata již použitá, jen je rozvádí ve více lamentózní náladě. Třetí věta není klasickým kapustinovským briem. Kapustin v ní pracuje sice s výsostně jazzovým tématem, ale podstatnější je zde pro něj rytmický vývoj celé věty. Zařazováním lichých taktů a zdánlivě neukončených myšlenek vzniká něco nového, co tu až do opusu č. 55 nebylo. Významně zde také autor používá vrstvení jednotlivých složek tématu. To je nejlépe slyšet v úplném konci sonáty. Kdy autor začíná tyto vrstvy preparovat a vypouštět. Postupně nám tedy odhaluje celou strukturu. Jednotlivé vrstvy postupně odkrajuje a obnažuje tak jednotlivé složky.

---

<sup>247</sup> *I love you Porgy, Porgy and Bess*, George Gershwin.

Celá sonáta tak končí jen občasným úderem do kláves v jednotlivých hlasech. Mohu-li se dopustit určitého srovnání, pak na mě tato sonáta působí jako hybrid mezi skladatelským jazykem Ervina Schulhoffa<sup>248</sup> a Henryho Dutilleuxe<sup>249</sup>. A je jednou z nejbarevnějších a nejpestřejších Kapustinových kompozic.

Nahráno: Nikolaj Kapustin. Vydáno: Schott Edition

### **Piano Sonata č. 4, op. 60 (1991)**

Kompaktní kompozice rozsahem do 13 minut. Drží se zavedeného třívětého schématu, kdy věty následují attacca. Prozatím nevydána. Nahrána Nikolajem Kapustinem v roce 1991 a vydána na CD s názvem „Kapustin plays Kapustin: Jazz Portrait“. Za zmínku stojí druhá věta, postavená na polyfoním kontrastu dvojhlasé invence a akordickém doprovodu. Domnívám se, že druhá věta je nejsilnějším momentem a nejoriginálnější částí skladby. Třetí věta je stavěna podobně jako v třetí sonátě. Kapustin extrahuje melodii v určitém modu a potom jí oplétá polyfonními hlasy. Rozsahem se jedná o nejpřístupnější sonátu. Velmi proto mrzí absentující notový materiál.

### **Piano Sonata č. 5, op. 61 (1991)**

Pro pátou sonátu je určující sekvence tónů F-G-D-C, která je jakousi hlavou tématu, které se vyskytuje v první větě. Ta je v podstatě určitým skicářem nápadů, kdy autor střídá charakter, dynamiku i tempo ve velmi volné formě. V celé sonátě jsou nejvýraznějším prvkem prudké zvraty. Zdánlivě nesourodá témata, která se sebou sousedí a mají jen několik společných průniků. Například stejný tónový materiál, ale jinak jsou stavěna zcela odlišně. Druhá věta je v podstatě pomalý spirituál, dokonce s nádechem určité chorálovitosti. Třetí věta není, jak je u Kapustina zvykem, prudké brio. Ale má spíše pastorální charakter. Kapustin v ní pracuje s kontrastem mezi ostinátními osminami a šestnáctinovými triolami. Mohla by to klidně být i jedenáctá *bagatela*<sup>250</sup>, neboť velmi zapadá do charakteru, který si autor osvojil právě na nich. Sonáta též patří mezi kratší Kapustinovy sonáty, neboť její durata je cca 11 a půl minuty.

Nahráno: Nikolaj Kapustin. Vydáno: nakladatelství A-RAM Moskva, Schott.

---

<sup>248</sup> E. Schulhoff. Sonáta č. 3

<sup>249</sup> Henry Dutilleux: Klavírní sonáta (1949).

<sup>250</sup> Deset Bagatel, op. 59.

### **Piano Sonata č. 6, op. 62 (1991)**

Mimořádně melodické téma určuje výraz celé sonáty. Jedna z nejpozitivnějších komplikovaných kompozic autora. Návrat k swingovým a jazzovým idiomům oproti předchozím sonátám. Formálně je první věta sonátové rondo. Občasné exkurze do klasicistní estetiky, stejně jako například v *Bagatelách*. Hlava tématu z první věty je citována i v podstatných motivech druhé věty. V této sonátě není nutné hrát attacca věty. Třetí věta začíná tanečním tématem, které je postaveno do kontrastu s vedlejším tématem, které je jasnou reminiscencí na boogie-woogie, už užitím lomených oktáv a zároveň znějících kvintových postupů. Durata cca 13 minut. Tato sonáta nově vyšla v nakladatelství Schott. Nahráno Nikolajem Kapustinem a Hannou Shybajevovou.

### **Piano Sonata č. 7, op. 64 (1991)**

V první větě Kapustin střídá kontrast mezi perkusivním hlavním tématem a mimořádně melodicky zajímavým vedlejším tématem. Strukturálně mimořádně obtížná věta. Druhá věta mi mimořádně připomíná Keitha Jarretta a jeho improvizace během nahrávání Kolínských koncertů. Třetí věta klidná swingová vyprávěcí část. Osciluje mezi 4/4 a 6/8 cítěním. Netradičně čtyřvětá kompozice končí rychlou vylehčenou čtvrtou větou, která pracuje s ragtimeovými prvky. V codě je návrat a citace hlavního tématu první věty.

Rozsahově větší kompozice, durata cca 21 minut.

Natočena v roce 2003 Nikolajem Kapustinem, vyšla na CD s názvem: „Nikolai Kapustin: Last Recording“. Vydána nakladatelstvím Schott.

### **Piano Sonata č. 8, op. 77 (1995)**

Jednovětá sonáta v délce zhruba 13 minut. Kapustin zde pracuje způsobem, kdy kolem hlavního tématu vystaví celou tektoniku a melodickou logiku skladby. Hlavní téma se objevuje ve variacích a je z něj různě extrahován i materiál, který je použit ve vedlejších tématech. Ponejvíce mi připomíná sonáty A. Skrjabina. Enormní technická a rytmická náročnost. Dvě skvělé nahrávky N. Kapustina a Carla Levi Minziho. Sonáta, která je nyní navrhována jako substituce za Sonátu č. 3 Sergeje Prokofjewa a sonáty A. Skrjabina na světových klavírních soutěžích. Vydána nakladatelstvím Schott.

### **Piano Sonata č. 9, op. 78 (1995)**

Dvouvětá sonáta, která má velmi klasicistní charakter v první větě. Durata cca 11 minut. Celá první věta je postavena na téměř nepřetržitém pohybu v šestnáctinách, často je v unisonech. Kapustin v jednom místě paroduje úryvek *Patetické sonáty* L. van Beethovena. Druhá věta Largo, velmi intimní až chopinovský nádech v počátku, který se postupně rozvine v epickou hudební báseň. Jedna z nejkrásnějších druhých vět od autora. Druhá věta je kontrastem první i svou estetikou, kdy nezpochybnitelně odkazuje na romantické autory; svou symfoničností a zároveň intimitou nejvíce na Schumanna.<sup>251</sup> Sonáta je přístupná i pro hráče s menší rukou, a protože není extrémně fyzicky náročná, je vhodná pro dámy. Nahrávka Vadima Ruděnka oceněná Diapason d'Or<sup>252</sup>.

### **Piano Sonata č. 10, op. 81 (1996)**

Hlavní téma první věty paroduje ragtime. Obtížné ragtimeové skoky v levé ruce. Druhá věta je typické kapustinovské comodo s vypracovanou polyfonií. Třetí věta postavená na lomených bězích v levé ruce v kombinaci s repetovanými tóny v pravé. Rozsahově obtížná kompozice, kdy jsou akordy psány přes oktávu. Durata cca 12,5 minuty. Referenční nahrávka: Carlo Levi Minzi. Nahráno v roce 2012. Vydáno u nakladatelství Schott.

### **Piano Sonata č. 11, „Twickenham“, op. 101 (2000)**

Historie této nahrávky je spojená s koncertní a uměleckou cestou Nikolaje Kapustina do Londýna. Kapustin bydlel ve čtvrti Twickenham u svého přítele a zakladatele *Společnosti Nikolaje Kapustina* ve Velké Británii. Velmi si toto místo oblíbil. První věta téměř bez jazzových idiomů. Kapustin ve svých sonátách definitivně potvrzuje svůj odklon od používání jazzových idiomů jakožto hlavního výrazového prvku. Samozřejmě, že Kapustinovo universum bude mít k jazzu vždy blízko, ale je to jen inspirační prvek pro zcela svébytný kompoziční jazyk a styl. Druhá věta využívající akordickou melodii, silně evokující zvuk klasického big bandu. Budí dojem dechového noneta vypsání do klavírní faktury. Třetí věta je až brahmsovsky hutná, velmi obtížná fyzicky a rozpětím rukou. Převažuje akordová technika v kombinaci s „trumpet stylem“ ve vsuvkách. Referenční

---

<sup>251</sup> Jedná se o můj dojem. Pozn. aut.

<sup>252</sup> Významné ocenění nahrávky z Francie, obdoba anglického Gramophone Award či americké Grammy. Pozn. aut.

nahrávka je pro mě opět Carlo Levi Minzi, kterého upřednostňuji před Nikolajem Kapustinem. Vydáno u nakladatelství Schott.

### **Piano Sonata č. 12, op. 102 (2001)**

Sonáta začíná vyprávěcí pomalou větou. Druhá věta je psaná v třídlíné formě s rozsáhlou codou. První část je opět exkurzí do Kapustinova polyfonního světa, druhá část je obtížné boogie-woogie, respektive je to citace jeho výrazového postupu. Poté je návrat do reprízy hlavního tématu druhé věty. Coda je prudké brio. Nabízí se srovnání s poslední částí ve Variacích op. 41. Hudba je to pochopitelně jiná, ale způsob ukončení kompozice je stejný. Nikolaj Kapustin tuto sonátu sám nahrál. Vydáno v nakladatelství Schott.

### **Piano Sonata č. 13, op. 110 (2003)**

Sonáta začíná velmi poetickou introdukcí. Hlavní téma je nebývale jemné, ačkoliv je v něm samozřejmě dost složitý rytmus. Druhá věta Larghetto je jazzová ballada. Kapustin zde jasně odděluje melodii ve vrchním hlase od doprovodných hlasů. Neprochází tedy skrz jednotlivé vertikální hlasy, jak je u něj běžné. Ale drží se monofonie. Třetí věta je prstové intermezzo s reminiscencí do klasicismu. Čtvrtá věta je vyprávěcí Allegro, ve kterém jsou zajímavé sekční akordy pod melodickým hlasem. Autor pod vybraný melodický hlas ještě umístí sekci, která s ním hraje v terciích. Jako v sekci big bandu. Teprve zbytek jsou doprovodné hlasy. Nikolaj Kapustin tuto sonátu nikdy nehrál, dokonce ji ani sám nenastudoval. Premiéry se ujal Masahiro Kawakami, jeho nahrávka je opravdu dobrá. Vydalo nakladatelství Schott.

### **Piano Sonata č. 14, op. 120 (2004)**

Jedná se o sonátu pro dva klavíry. Chybně je zařazena v soupisu sólových klavírních skladeb. Třívěť kompozice. Klade velké nároky na souhru obou klavíristů. Ale také na společné barvy. Tradičně barevná a výrazově bohatá druhá věta, rozvinutá z prostého tématu do velké klavírní básně. Třetí věta je na souhru opravdu obtížná, v některých momentech si říkám, že referenční nahrávka Ludmila Angelova a Daniela del Pino musí být nastříhaná ve dvacetisekundových intervalech. Doporučil bych pouze léty sešlavanému klavírnímu duu s dostatkem zkušeností s interpretací moderních autorů. Vydána nakladatelstvím Schott.

### **Piano Sonata č. 15, „Fantasia quasi sonata“, piano, op. 127 (2005)**

První věta začíná Maestoso, hutným tématem. Má dvě části druhé Allegro je běhavý kus s typicky Kapustinovskou polymelodikou. Druhá věta Grave je krátká část, ale s vtipnou střední vloženou částí. Třetí část Sostenuto – Allegro scherzando, střední díl je vystavěn kolem ostinátního rytmu v kvintách v levé ruce. Zajímavé jsou fantazijní přechody mezi větami. Zdá se, že je věta již ukončena na tonálním centru, když se objeví jakási fantazijní vsuvka. Většinou velmi prostá. Čtvrtá věta Allegro rigoroso je rytmicky nesmírně těžká. Těžké je udržet původní tempo při tak obtížném rytmu. Také proto je v popisu rigoroso, neboť udržet se přesně v taktu je výzva. Referenční nahrávka John Salmon u vydavatelství Naxos. Sonáta je vydána u nakladatelství Schott.

### **Piano Sonata č. 16, op. 131 (2006)**

Disonantní úvod v melodii suplovaný malými sekundami. Hlavní téma s netypickou melodií ve vrchních hlasech, což je charakteristickým prvkem pro celou první větu. Levá ruka je v roli doprovodného spoluhráče. Jazzové idiomy přiznané, což v tomto období není úplně běžné. Poměrně dost swingových synkop. Druhá věta je fantazijní lamentoso. Její střední část je typické prstové brio s šestnáctinovým nepřerušovaným pohybem, který prochází skrz ruce. Tak jak si ho přebírají ruce mezi sebou, pokud zrovna nejsou zaměstnány jiným prvkem (skoky, akordy). Poté následuje repríza k původnímu lamentosu. Třetí věta začíná attacca a její charakter je sice rychlý, ale velmi pohodový a pastorální. Durata cca 15 minut. Nahráno Nikolajem Kapustinem, vydáno nakladatelstvím Schott.

### **Piano Sonata č. 17, op. 134 (2008)**

Nahrávka neexistuje. Nakladatelství Schott připravuje vydání sonáty.

### **Piano Sonata č. 18, op. 135 (2008)**

Nahrávka neexistuje. Nakladatelství Schott připravuje vydání sonáty v edici se sesterskou sonátou č. 17.

### **Piano Sonata č. 19, op. 143 (2011)**

Nahrávka neexistuje. Nakladatelství Schott připravuje vydání sonáty.

## **Piano Sonata č. 20, op. 144 (2011)**

Amatérská nahrávka první věty v podání Thomase Anga neumožňuje fundovaný poslech, natož rozbor.<sup>253</sup> Vydavatelství Schott připravuje vydání sonáty spolu se sesterskou sonátou č. 19.

### **4.4. Komorní skladby s klavírem**

Komorní hudba Nikolaje Kapustina není obsahem mé disertace, přesto zařadím některé skladby, které jsem sám koncertně prováděl. Komorní dílo je další rozsáhlou kapitolou v díle Nikolaje Kapustina, které se při časté koncertní činnosti nelze vyhnout.

#### **Trio pro flétnu, violoncello a klavír, op. 86**

Skladba z roku 1998 byla ve své době první skladbou, kterou Kapustin napsal pro obsazení s klavírem; pro více než jednoho komorního partnera. Po uvedení v Londýně v Shaw Theatre 2006 vzbudila obrovskou pozornost mezi veřejností. Hudebními kritiky byla přijata se skvělým hodnocením a stala se jednou z nejhranějších komorních kompozic autora. První věta je Kapustinovo typické jazzové téma, plné energie a s obrovským vnitřním tahem. Klasická třídílná forma však autora nijak nesvazuje. Poměrně překvapivě nepoužívá cello jako nástroj držící basovou linku. Tu až na výjimky svěřuje pouze klavíru. Naopak cello používá jako melodický nástroj v kontrastu vůči flétně. To na hráče klade poměrně dost velké nároky, neboť se často unisono kryje s pravou rukou klavíristy. Udržet čistou intonaci i v palcových polohách je, pro správné vyznění určitých míst, klíčové. Druhá věta je melancholická, kdy se autor věnuje přirozenému dialogu mezi nástroji v bluesově laděném lamentu. Nechává zde prostor pro rozvinutí barevné škály každého nástroje a kultivovaným způsobem pracuje s témbrem. Třetí věta je prudké brio, ve kterém Kapustin pracuje s reminiscencemi z předchozích vět. Formálně jde o variace. Autor se nevyhýbá parodujícím prvkům v jednotlivých variacích. V těch odkazuje opět k historizujícím prvkům. Jasný odkaz je v nich na Bacha, Čajkovského, Dvořáka. Závěr je strhující stretta, obsahující střípky z latinskoamerických rytmů, boogie-woogie a na závěr i prudkého acceleranda

---

<sup>253</sup> Thomas Ang se dle mého názoru snaží zviditelnit na nenahraných skladbách Nikolaje Kapustina. Bohužel kvalita provedení v jeho interpretacích je hluboko pod nutnou úroveň. Pozn. aut.

hlavního tématu, které cituje z první věty, jehož původ můžeme sledovat v ruském folklóru.

Nahráno: Emanuel Ensemble, Trio Panta Rhei, Kapustin Trio a mnozí další.  
Vydáno: A-RAM Moskva, Schott.

### **Koncert pro jedenáct nástrojů, op. 90**

Původně koncipován jako dvojitý kvintet. Rozdělen na smyčcovou a dechovou část. Napsán v roce 1998 na objednávku moskevského Velkého divadla. Po dohotovení kompozice byl Kapustin požádán, jestli by nemohl dopsat ještě klavírní part, neboť je velice znám pro svou kvalitu nejen jako skladatel, ale též klavírní interpret. Proto vzniklo dílo, ve kterém má klavír vlastně minoritní podíl, což je v celé skladatelově historii naprosté unikum. Dokonce se klavír přidává k ostatním spoluhráčům až ve druhé větě; první je klavírního zvuku zcela prostá. Jedná se o třívětou kompozici. První věta začíná velmi diskrétním tématem. A ponejvíce mi připomíná hudbu, která by mohla být použita i jako podkresová. Vkrádá se otázka, zdali se autor nenechal inspirovat právě objednávkou, která vzešla z divadelního prostředí. Nicméně „Bolshoi Theater“ si skladbu objednával pro koncertní provedení a nepodařilo se mi nikde dohledat, že by měla mít programní charakter. Druhá věta je uvedena závažným tématem v klavíru. A poté ji skladatel koncipuje jako dialog mezi klavírem a smyčcovým kvintetem. Zhruba v polovině věty přidává kontrapunktické vstupy. V počátku sólových dechových nástrojů. Ty neustále zhušťuje a v závěru zcela přebírají úlohu klavíru. Dialog tedy vedou se smyčci místo něj. Klavír má pouze určité vstupy a doplňující úlohu v rámci celého ansámblu. Třetí věta je inspirovaná hudbou *Američana v Paříži* od George Gershwin. Včetně, poněkud komicky znějících, ostinát. Tento dojem způsobuje i časté používání glissand v partu lesního rohu. Věta je rytmicky velmi pestrá a odlehčuje celkový dojem koncertu. Tento opus jsem hrál během mých studií v Norsku a byl dokonce vybrán na zahajovací koncert Norges Musikkhoegskole.

Nahráno: Izumi Symphonietta Osaka, dirigent: Norichika Iimori  
Vydáno: MUST Edition, Phrythm Edition

### **Variace na „Sweet Georgia Brown“, op. 107**

Dílo, jehož historie je opravdu velmi pikantní. A jedno z mála Kapustinových děl, které ještě nikdy nebylo koncertně provedeno celé. Jedná se o kompozici pro poměrně netradiční ansámbl. Sám Kapustin ho označuje za *Variace pro klavír*,

*kontrabas, altový saxofon, violu a falzetový zpěv violisty (scat)*. Vše začalo tak, že Kapustin napsal *Suitu op. 106* pro stejné obsazení, samozřejmě bez zpěvu. Ta byla věnována violistce Světlaně Stepčenko. Po premiéře této suity požádala autora ona violistka, zda by nemohl napsat něco drobného pro stejné obsazení. Kapustin se rozhodl použít známý jazzový evergreen Maceo Pinkarda a Bena Bernieho *Sweet Georgia Brown*. Od té doby mnoho ansámbků zkoušelo koncertně provést toto svěží dílko, ale nikdo se ještě nedostal za takt číslo 104. Kapustin totiž dobře věděl, že Stepčenko je, kromě hry na violu, také velmi zdatná zpěvačka. Proto napsal od taktu č. 104 rozsáhlé pěvecké sólo. Které chce zpívat vždy falzetem. Jedná se o scatovou vložku. Pokud je violista muž, musí zpívat falzetem ve vysoké oktávě. Pokud je violista žena, musí totéž činit v opačném gardu. Prozatím se to jeví jako nepřekonatelný problém. Protože na všech koncertních vystoupeních se po tomto pěveckém vstupu strhne vřava. Obvykle se rozesmějí členové ansámbu, kteří nakazí celý sál a dílo nemůže být dokončeno pro naprosté vyčerpání interpretů i publika. Autor sám píše, že netušil, že zrovna tento opus bude činit interpretům nepřekonatelné obtíže a dosud nebude uspokojivým způsobem nahrán – či uveden v pravidelný koncertní život.

Nahráno: Profesionálně ne, jsou k dispozici pokusy na Youtube.com  
Vydáno: A-RAM Moskva.

#### **4.5. Klavírní koncerty a skladby pro klavír a orchestr**

Nikolaj Kapustin dosud napsal šest klavírních koncertů, z nichž první ještě prošel podstatnou revizí, proto ho též autor také opatřil novým opusovým číslem.<sup>254</sup> Kromě této formy pro klavír též složil několik drobnějších skladeb, kde má klavír sólistickou funkci.<sup>255</sup> Jeho koncerty následují jeho skladatelský vývoj. Rozdělil jsem je do třech etap. První z nich charakterizuje Kapustinův skladatelský jazyk v rané době působení v orchestrech Olega Lundstrema a Jurije Saulského. Jsou energické, postavené na jednodušších harmonických základech, formálně sevřené a citují jazzové idiomy v té době populární v SSSR. Nejčastěji se jedná o boogie-woogie, rock and roll apod. Druhá etapa souvisí s odklonem Nikolaje Kapustina od aranžování pro big band a začátkem souvislé kompoziční práce

---

<sup>254</sup> Stejně jako třeba S. S. Rachmaninov a jeho první koncert fis moll, který má dvě, zcela odlišné, verze. Pozn. aut.

<sup>255</sup> Jsou další kompozice, které v této práci popisovány nebudou. Jedná se o skladby, ve kterých je klavír pouze v roli jednoho z doprovodných nástrojů. Pozn. aut.

v osmdesátých letech 20. století. Zlomem je, dle mého názoru, třetí klavírní koncert. Kapustin se v něm nebývale rozmáchl, ať už se to týká obsazení, či samotného rozsahu kompozice. Navíc v tomto období již nepremiéroval své koncerty, proto jsou jejich první interpreti klasičtí pianisté. Je znát, že své kompozice v mnohém přizpůsobil klasické koncertantní literatuře. Poslední etapa obsahuje klavírní koncert č. 5 a 6. Jsou to koncerty psané v jednom roce, a přesto zcela odlišné. Pátý koncert je vyvrcholením orchestrálního umu autora. Instrumentace je oproti všem předchozím koncertům bohatá s důrazem na barvy. Jazzové idiomy jsou používány pouze střídmo. Šestý koncert je oproti tomu jakousi oslavou původního aranžování pro big band. Rytmicky a strukturálně jsou oba koncerty nejobtížnější z Kapustinovy koncertantní literatury.

### **První klavírní koncert: (1961)**

Napsán jako první dílo po vstupu Nikolaje Kapustina do orchestru Olega Lundstrema. V první verzi hráno celkem pětkrát samotným autorem. Bohužel často ve zkrácené verzi, neboť Oleg Lundstrem se domníval, že by publikum celou délku nevydrželo. Orchestrace se drží obsazení big bandu. Jedná se o poměrně nekomplikované dílo, zejména harmonicky. Díky tomu ho Kapustin v roce 2012 přeinstrumentoval a zejména reharmonizoval. Tento koncert byl jedním z důvodů, proč se Kapustin rozhodl vstoupit do big bandu a opustit cestu klasického klavírního virtuosa. Bohužel Lundstrem potřeboval spíše rozsahově kratší kompozice. Zde začaly panovat rozepře mezi Kapustinem a Lundstremem. Lundstrem tlačil na zkrácení dalších kompozic.

### **Variace pro klavír a Big band, op. 3 (1962)**

Kapustin Lundstremovi záhy vyhověl, neboť napsal *Variace pro klavír a big band*, krátké a svěží dílko v délce zhruba čtyři minuty. Klavír zde hraje zcela krucíální roli. Velmi technicky exponované a efektní dílko mělo velký úspěch u publika. Variace jsou charakteristické, přímočaré a pravidelně se střídají se vstupy big bandu. Jednoduchá harmonie je zcela podřízena účelu skladby.

### **Toccata, op.8 (1964)**

Skladba, která učinila Kapustina veřejně známým. Byla použita ve filmu „Když píseň nekončí“ z roku 1964. Tato zkrácená verze je k dispozici na portálu Youtube.com. Můžeme zde vidět fenomenální Kapustinovu techniku na živo. Originální tempo je MM 260, jedná se slangem jazzmanů o opravdovou fastovku.

Neopomenu si okomentovat lick<sup>256</sup> zhruba v čase 0:33, kdy Kapustin skrytě parafrázuje Lisztovu koncertní etudu Mazzepe. Kapustin o velké popularitě v té době říká jen, že tuto skladbu napsal proto, že publikum má rádo, když prsty běží a vše vypadá velmi obtížně.<sup>257</sup>

### **Druhý klavírní koncert, op. 14 (1974)**

Druhý koncert je dodnes nejhranějším autorovým koncertem. Je to z několika důvodů. Předně je formálně nejméně komplikovaný a je nejpríbuznější s koncertantní literaturou klasických autorů. Dalším důvodem je vyrovnaná obtížnost partů a též přístupnost pro orchestrální hráče, na které neklade enormní nároky. Zejména rytmické nároky v dalších koncertech jsou již za hranou možností orchestru běžné úrovně.<sup>258</sup> Koncert je klasicky dělený na tři části. Zmínit si zaslouží zejména třetí věta. Rondo-Toccata, rád bych doporučil původní nahrávku s Karamiševelem za dirigentským pultem a Kapustinem u klavíru. Jinak v současné nejlepší nahrávce, A Bu<sup>259</sup> spolu s Moscow Jazz Orchestra a s Virtuosi di Moskvou, můžeme slyšet věc, která mě doslova přikovala do sedadla. A to obohacení třetí věty o rozsáhlé pásmo dechových sól. Úžasné to funguje a dodává to další rozměr. Orchestrace je poplatná obsazení orchestru „Blue Screen“, tzn. big band a smyčcová sekce velikosti komorní filharmonie. Z pohledu klavírního interpreta je koncert přístupný i pro opravdu disponovaného klavíristu absolvujícího AMU. Samozřejmě v původní, neobohacené a vypsané, verzi. V současné době se objevuje jako absolventský výkon na mnohých hudebních akademiích po světě.<sup>260</sup>

### **Nokturno pro klavír a orchestr G dur, op. 16 (1972)**

Tato skladba byla prvně oficiálně nahrána v roce 2017. Klavírního partu se ujal A Bu, čínský pianista a jeden z nejslibnějších klavíristů mladé generace, narozen 1999, který studuje klasický klavír na Julliard School of Music a zároveň jazz a improvizaci tamtéž. Už v roce 2015 obdržel prestižní cenu na jazzovém festivalu v Montreaux. Skladba je barevnou skicou s obsazením big bandu a smyčcové sekce. V pětiminutovém rozsahu se autor věnuje variování hlavní tématu v jasně dané třídílné formě.

---

<sup>256</sup> Krátký, většinou efektní motiv, který zpravidla charakterizuje skladbu. Ale může též být jen přechodovým prvkem mezi tématy. Pozn. aut.

<sup>257</sup> Tyulkova Yana, *Conversation with Nikolai Kapustin*. Schott Music 2019, str. 168.

<sup>258</sup> Bez jakékoliv averze vůči orchestrálním hráčům, setkal jsem se již mnohokrát u nás i v zahraničí s tím, že pokud hrajete složitý rytmický opus, tak nastává problém. Pozn. aut.

<sup>259</sup> Fenomenální pianista z Číny narozený v roce 1999. Pozn. aut.

<sup>260</sup> Pokud ona univerzita obsahuje katedru jazzu. Pozn. aut.

### **Etuda pro klavír a orchestr, op. 19 (1974)**

Krátká kompozice, cca 4 minuty, postavená na 12taktovém základu. Inspirace je v rock and rollu a boogie-woogie. Zpracovaná do koncertantní formy. Obsazení opět poplatné orchestru „Blue Screen“. Doporučuji opět nahrávku A Bu, který toto díla nahrál přímo v Moskvě.

### **Nokturno pro klavír a orchestr, op. 20 (1974)**

Dílo, které je vysoce ceněno samotným skladatelem. Nahráno s „Blue Screen Orchestra“ Borise Karamisheva. V díle používá Kapustin pouze smyčce. Jedná se o velmi intimní rozhovor klavíru a smyčců na krátké ploše cca 3,5 minuty. Bohužel existuje pouze nahrávka. Notový materiál se ztratil během nuceného rozpuštění kapely. V současné době se vede v našem fóru debata, zda nezadat některému zkušenému jazzmanovi zakázku na transkripci dle nahrávky.

### **Koncertní Rapsodie, op. 25 (1976)**

Pokud chcete v autorově díle najít skladbu, která by měla nést označení filmová hudba<sup>261</sup>, pak vsadte na tuto. Podařilo se mi sehnat nahrávku s orchestrem Olega Lundstrema. Nejsilnější momenty jsou v této skladbě pro mě části, ve kterých hraje Kapustin pouze s basou a bicími. Orchestrace je opět poplatná obsazení big bandu s rozšířenou smyčcovou sekci. Dle nahrávky se dá soudit na větší obsazení tedy více pultů smyčců. Skladba je uvedena pomalým a intimním úvodem, střední část je rychlou a taneční skicou, kde se objevují charakteristické prvky kompozičního stylu Nikolaje Kapustina. Jsou zde patrné krátké exkurzy do klasicismu a též části doslova jako z pera S. S. Rachmaninova. Zejména hlavní téma je opravdu v typickém stylu, ze kterého se poté Kapustin uhne do jazzové harmonie. Kompozice je dvoudílná s návratem k tématu v codě. Z interpretačního hlediska se jedná o nejvděčnější kompozici tohoto typu. Je zde vzácně vyrovnaná obtížnost s výsledným efektem díla.

### **Scherzo pro klavír a orchestr, op. 29 (1978)**

Tato kompozice je velkou neznámou. Nepodařilo se mi dohledat ani nahrávku, ani noty. Zřejmě zůstává v manuskriptu někde v archivu Borise Karamyševa.

---

<sup>261</sup> Kapustin nikdy nenapsal nic pro TV či film. Není vůbec filmovým fanouškem. Více v životopise výše. Pozn. aut.

## **Kus pro dva klavíry a orchestr, op. 33 (1982)**

Bohužel přes rozsáhlou rešerši není možné dohledat noty. Nenahráno.

## **Třetí klavírní koncert, op. 48 (1985)**

Koncert byl premiérován až 6. listopadu 2016 Masahirem Kawakamim v Tokiu. Existuje pouze poloprofesionální nahrávka, která je dočasně dostupná pro členy fanklubu Nikolaje Kapustina. Všechny klavírní koncerty autora jsou charakteristické délkou kolem 20 minut. Mimo tohoto, neboť zachovává klasické třívěté schéma a jeho durata je cca 35 minut. Tento koncert je zajímavý tím, že autor v něm používá nové možnosti orchestrace. Doprovodná kytara například používá wah-wah pedál atp. Obsazení je rozšířeno o perkuse<sup>262</sup>, jinak zachovává klasické Kapustinovo schéma: big band a smyčce. Tentokrát se ale již nejedná o komorní obsazení, ale o regulérní symfonický orchestr. Orchestrální part klade velké nároky na dechovou sekci, zejména čistota ladění je zde fundamentálním předpokladem úspěšného provedení. Již typickou se stává obtížnost v rytmickém aspektu interpretace. Koncert je podstatně formálně složitější než koncertantní skladby, které autor skládal do té doby. To samozřejmě souvisí s posunem k souvislému komponování hudby v autorově životě. Z pohledu klavíristy se jedná o obtížný kus, velmi energicky vyčerpávající; kladoucí navíc velké nároky na rozsah ruky.

## **Čtvrtý klavírní koncert, op. 56 (1989)**

Klavírní koncert, u kterého již můžeme vybírat ze dvou interpretací. První se ho ujal Ludmil Angelov se španělskými symfoniky z města Murcia. Bohužel dostupný je pouze živý záznam a výkon orchestru je diskutabilní. Doporučil bych opět interpretaci čínského pianisty A Bu. Je mnohem přesvědčivější a rytmicky přesvědčivější. Troufnu si říct, že i po pianistické stránce zdařilejší a barevnější. Typickým pro tento koncert jsou prudké změny charakteru hudby. Všechny tři části koncertu jsou též hrány attacca. Formálně koncert připomíná rondo-variace. Orchestrální obsazení je klasický symfonický orchestr a bicí. Z pohledu klavíristy je koncert polyfonně obtížný zejména v první části. Třetí část je extrémně obtížná na běhy pravé ruky, ale taktéž pro levou ruku je velmi náročná, neboť v levé ruce není téměř čas na odpočinek.

---

<sup>262</sup> Bonga, xylofon atp. Pozn. aut.

### **Pátý klavírní koncert, op. 72 (1993)**

Tento koncert premiéroval Nikolaj Petrov 27. května 1995 v Moskvě. Kapustin ho pokládá za jednu z nejzdařilejších kompozic. Dokonce uvažoval, že by se ho naučil a hrál by ho sám, ale k tomu nikdo nedošlo.<sup>263</sup> Z mého pohledu je koncert nejvhodněji instrumentován. Barvy v dechové sekci jsou tradičně bohaté, ale v tomto případě autor i více pracuje se smyčcovou sekcí. Ze všech autorových koncertů si myslím, že je zde nejvíce propojen interpret se symfonickým orchestrem. Jazzové idiomy jsou zde nejvíce prokomponovány a v mnohém se koncert nejlépe vyrovná kompozicím moderních skladatelů<sup>264</sup>. Není zde, až na pár výjimek, míst, kde by autor nechal hrát interpreta pudově a pracoval s jazzovým feelingem. Tento koncert je také nejvíce polyfonně prokomponován. Synonymem pro něj, v sólové literatuře autora, může být klavírní Sonáta č. 3. Formálně jde o tři části, avšak hrané bez pauzy, každá část tedy začíná attacca. Durata cca 20 minut, dle zvoleného tempa. Referenční nahrávkou je pro mě Masahiro Kawakami spolu s Japan Century Symphony Orchestra. Existuje i amatérská nahrávka na pásek Nikolaje Petrova<sup>265</sup>, ale kvalita je tak špatná, že poslech nemá téměř žádný efekt.

### **Šestý klavírní koncert, op. 74 (1993)**

V roce 1993 se Kapustin pustil hned do dvou klavírních koncertů. Tento druhý v pořadí je jakýmsi návratem ke kořenům. Kapustin se k němu naposled vrátil ke kompozici pro obsazení big bandů. Tedy stylu komponování a aranžování, ve kterém se v 60., 70. a 80. letech proslavil. Po této kompozici se navíc odklonil od komponování skladeb pro klavír a jakékoliv větší obsazení, které by šlo nad rámec komorní hudby. Jedná se tedy o poslední „velkou kompozici“ svým obsazením pro klavír. Z interpretačního hlediska je koncert obtížný svou rytmickou komplikovaností. Typicky pro Kapustina se jedná opět o třídílnou kompozici hranou attacca. První věta je v sonátové formě, druhá volná věta je formálně sevřenou vypsanou improvizací. Třetí věta je typické kapustinovské brio. Mimochodem toto rozdělení Kapustin zachovává ve všech svých koncertech. Durata je cca 18 minut.

---

<sup>263</sup> E-mailová konverzace s NK, 26. 5. 2016.

<sup>264</sup> Ligetti, Penderecki, Rautavaara, Fujikura. Pozn. aut.

<sup>265</sup> Z roku 1995 z premiéry díla v Moskvě. Poskytnuta kopie přes společného přítele N.K. a mého kamaráda a kolegy Philippa Subbotina.

## Koncert pro dva klavíry a perkuse, op. 104 (2002)

Veskrze perkusivní dílo, které klade velké nároky na přesnost obou interpretů. Respektive všech čtyř hráčů, neboť faktura je hustá také pro perkusionisty. Ti jsou pouze dva, přičemž jeden obsluhuje baterii a druhý má na starost osm ostatních nástrojů.<sup>266</sup> Netypicky čtyřdílná kompozice. Ve výjimečně barevné druhé větě Largo dokazuje Kapustin mimořádnou imaginaci a smysl pro zvukovou kooperaci dvou klavírů. Z interpretačního hlediska jsou party obou klavíristů zcela vyrovnané. Třetí část Presto používá autor zvukové homogenity klavírů tak, že v extrémně technicky náročných pasážových bězích je střídá. Ideálem je, pokud posluchač tuto změnu vůbec nepostřehne.<sup>267</sup> Je to doslova jediná možnost, jak zcela fyzicky nevyčerpat jednoho z hráčů. Allegro impetuoso, které je čtvrté v pořadí, je rychlá část, která dává větší prostor hráči na baterii, jehož rytmus je zde základním prvkem. Ostatní se ho musí držet, jinak dojde k naprostému rozsypání kompozice. Referenční nahrávkou je společná práce Ludmila Angelova a Daniela del Pina za klavíry a bicího dua Neopercusión. Durata cca 21 minut.

### 4.6. Interpretační poznámky ke koncertantní literatuře

Všiml jsem si několika nelogičností při poslechu výše zmíněných děl. První věc se vztahuje ke koncertnímu provádění těchto děl a rozestavení orchestru na pódiu. Kapustin je typický tím, že svá díla aranžuje big bandovým způsobem. Tedy dělí ve svých kompozicích hráče na dechovou, smyčcovou a rytmickou sekci. Nikoliv nástrojové skupiny tak, jako je dělen symfonický orchestr. Vzhledem k tomu, jak rytmicky jsou jeho kompozice komplikované, připadá mi velmi logické respektovat toto dělení též při rozestavění hudebníků při samotném výkonu. V principu by měl mít nejbližší kontakt pianista s basistou a hráčem na bicí. Vpravo od nich by měl být postavený big band a vlevo a za nimi smyčce. Dirigent by měl být u basisty blízko klavíru. Jedině tak je možné, dle mého názoru, dosáhnout rytmické semknutosti. Při klasickém rozestavění dochází ke zpožděním, která jsou v husté faktuře neřešitelná a jsou spouštěčem rytmických lapsů.

Druhá věc je přizvučení klavíru, pokud to akustika vyžaduje. Nevnímám to jako nějakou pochybnou věc. Může to dramaticky zlepšit zážitek z hudby u

---

<sup>266</sup> Tympány, vibrafon, xylofon, triangel, tam-tam, bonga, zvony a dřívka. Pozn. aut.

<sup>267</sup> Stejně tak si počíná i v *Parafrázi na téma Manteca* op. 129. Pozn. aut.

posluchačů. A při decentním přizvučení do odposlechů také zpřesnit a uklidnit hudebníky přímo na pódiu. Dalším řešením je používání zvučných klavírů. Ač se to může zdát nemožné, tak jsou mezi různými nástroji velké rozdíly. Není to jenom o nastavení, ale i o samotných parametrech určitých značek. Dnes je standardem na koncertních pódii Steinway. Ale například Fazioli dělá až o 30 cm delší křídla. U dalších výrobců si můžete o více zvučná křídla požádat. Spousta z nich již dělá zakázkovou výrobu na míru. A nejedná se o takové cenové rozdíly, jak by se mohlo zdát.<sup>268</sup>

Poslední poznámkou je otázka hraní z not. V případě komplikované literatury dvacátého a jednadvacátého století se toto u pianistů toleruje. Já to dokonce doporučuji. Více se budu tomuto tématu věnovat v samostatné podkapitole Interpretace díla Nikolaje Kapustina a její specifika níže.

---

<sup>268</sup> V případě cenové hladiny koncertních klavírů je půl milionu korun marginální záležitost. Průměrná cena koncertního křídla se pohybuje kolem čtyř milionů korun v roce 2019. Pozn. aut.

## 5. Fúze klasických forem s jazzem v díle Nikolaje Kapustina

Dne 6. prosince 2016 proběhla na HAMU, v rámci předmětu poetika interpretace věnovaného doktorandům, diskuse na téma, jak působí Kapustinovy kompozice na posluchače. V rámci mé přednášky se pouštělo několik ukázek. S laskavou pomocí katedry zvukové tvorby a oddělení hudebně-teoretických disciplín se mi podařilo do Galerie HAMU umístit i audiovizuální techniku a obohatit tak přednášku o podněty, které bych pouze mluveným slovem nedokázal na posluchače přenést. Přítomni byli posluchači magisterských studentských programů a další hosté, kteří se zajímají o hudbu Nikolaje Kapustina, včetně jeho fanoušků. Po krátkém úvodu, moderovaném vyučující MgA. Ivanou Bažantovou, jsem se zhostil slova a vedl přednášku. Po zhruba hodině a půl jsem nechal prostor k diskusi. Jejím nejzajímavějším výstupem pro mě bylo, že i velmi hudebně vzdělané publikum v některých kompozicích necítí klasickou formu, kterou autor často zmiňuje i v názvu díla. Toto zjištění jsem si ověřil znovu při další příležitosti. V předmětu Profesora PhDr. Jana Vičara CSc., na kterém jsem byl spolu s dalšími doktorandy, jsem záměrně zvolil jiné skladby a ukázky. Pustil jsem též autorovo Preludium a Fugu As dur. V následující diskusi s ostatními posluchači jsme došli k závěru, že jsme zřejmě natolik ovlivněni naší zažitou formou fugy, že v případě větší koncentrace jazzových témat a idiomů již nejsme schopni přesně rozeznat a určit formu. Ověřil jsem si tak od kolegů, že toto je potřeba prozkoumat více do hloubky. Objevuje se nám zde totiž zajímavá otázka. Vesměs většina světových muzikologů<sup>269</sup> se při hodnocení mnou zkoumaného autora zmiňuje hlavně o tom, že je jedním z autorů, u něhož je patrné to, že „*pracuje s jazzovými idiomy, ale ve starých formách.*“ Je pouhou náhodou, že vzdělaní hudebníci a hudební vědci, kteří znají mnohé a mají též naposlouchána mnohá díla, nejsou schopni rozlišit jednotlivé formy? Položil jsem si otázku, jak toto zjistit.

### 5.1. Poslechový test

Jednou metodou je forma hudebního testu, která bude zadána vícero aktivním hudebníkům a hudebním vědcům. Metodika tohoto testu je následující:

---

<sup>269</sup> Groove Music Dictionary, [www.oxfordmusicdictionary.com](http://www.oxfordmusicdictionary.com) Pozn. aut.

Oslovil jsem několik aktivně hrajících umělců a několik hudebních vědců a skladatelů skrze významná hudební pracoviště v ČR. Podařilo se mi do testu sehnat i aktivní jazzmany. Poměr mezi hudebními vědci, aktivními hráči a jazzmany je následující: 3/6/3.

Poslal jsem jim jednoduchý test skládající se z šesti ukázek Nikolaje Kapustina. Tyto ukázky budou k dispozici na přiloženém CD k disertaci.

Bude se jednat o:

- 1) Variace op. 41
- 2) Preludium a fuga, číslo 17, E dur, op. 82
- 3) Klavírní sonáta č. 3, první věta
- 4) Intermezzo op. 66/2 Allegro mecanamente
- 5) Bagatela z op. 59, č. 9
- 6) Daybreak op. 26.<sup>270</sup>

Označené budou jako hudba 1 až 6. Oslovení nebudou mít k dispozici jiné indicie než hudbu a otázky k ní vztažené.

Budou mě zajímat odpovědi na následující otázky:

- 1) Která ze skladeb je, dle Vašeho názoru, komponována v nejstarší hudební formě?
- 2) Která ze skladeb nese známky sonátové formy?
- 3) Jednou z ukázek jsou též variace. Jedná se o variace kontrapunktické, formální (ornamentální) či charakteristické?
- 4) V jaké skladbě autor cituje Igora Stravinského?<sup>271</sup>
- 5) Která skladba na Vás působí nejvíce klasicistním dojmem?
- 6) Jaká skladba Vám nejvíce připomíná kompoziční styl G. Gershwina?
- 7) Která skladba má nejsložitější polyfonii?
- 8) Cítíte v některé skladbě vliv S. S. Rachmaninova? Pokud ano, ve které?

---

<sup>270</sup> Všechny skladby jsou dohledatelné i online, tudíž si je čtenář může také poslechnout. Pozn. aut.

<sup>271</sup> Kapustin nicméně ve *Variacích* op. 41 Stravinského necituje. Znovu jsem se ho na to ptal v e-mailové korespondenci 17. 5. 2017. Přesto neznám žádného klasicky vzdělaného hudebníka, který by si to nemyslel po poslechu, jak se ukázalo i na mém koncertě 7. 2. 2020, kde jsem tuto skladbu zařadil do programu. Po skončení koncertu mi zejména akademičtí pracovníci gratulovali a zmiňovali velmi zdařilé variace na téma Igora Stravinského. Pozn. aut.

Záměrně jsem zvolil otázky, které nejsou ze stejné uměnovědné oblasti. Jedná se o otázky z hudebních forem, taktéž otázky s odkazem na dějiny hudby, či pouhé dojmy a přiřazení k určité zafixované představě o zvuku v dané době. Doufal jsem, že odpovědi budou natolik pestré, že se ukáže, jak je hudba Nikolaje Kapustina srozumitelná.

Abych se vyhnul statistické chybě, došel jsem k závěru, že je nutné oslovit vzorek nejméně o 12 členech.

## 5.2. Výsledky poslechového testu

V otázce číslo jedna byly výsledky následující: 74,7 % dotázaných označilo nahrávku č. 2 a 24,9 % nahrávku č. 5 (*správná odpověď je číslo 2*).

V otázce číslo dvě byly výsledky následující: 41,5 % označilo nahrávku číslo 3, 24,9 % nahrávku č. 5, 16,6 % nahrávku č. 6 a 16,6 % nahrávku č. 4 (*správná odpověď je číslo 3*).

V otázce číslo tři byly výsledky následující: 74,7 % označilo variace za charakteristické, 24,9 % označilo variace za kontrapunktické (*správná odpověď jsou charakteristické variace*).

V otázce číslo čtyři byly výsledky následující: 83 % označilo nahrávku číslo 1, dva posluchači nenapsali odpověď (*správná odpověď je číslo 1*).

V otázce číslo pět byly výsledky následující: 83 % označilo nahrávku číslo 5, 16,6 % nahrávku číslo 3 (*správná odpověď je číslo 5*).

V otázce číslo šest byly výsledky následující: 74,7 % označilo nahrávku číslo 6, 24,9 % označilo nahrávku číslo 4 (*správná odpověď je číslo 6*).

V otázce číslo sedm byly výsledky následující: 49,8 % označilo nahrávku 2 a 49,8 % nahrávku číslo 3 (*zde jsem připravil na posluchače chyták, mohlo by se zdát, že jasná polyfonie je pouze v Prelidiu a Fuze, op. 82, ale pokud pozorně posloucháte Sonátu č. 3, tak rozlišíte jasná polyfonní místa, přesné citace hlavního a vedlejšího tématu v různých hlasech, a navíc je ještě v sonátě schován motiv Dies Irae<sup>272</sup>, který se objevuje skrytý v doprovodných hlasech*).

---

<sup>272</sup> Dies Irae z gregoriánského chorálu. Pozn. aut.

V otázce číslo osm byly výsledky následující: 83 % označilo nahrávku číslo 4 a 16,6 % označilo nahrávku číslo 5 (*správná odpověď je číslo 4*).

### 5.3 Shrnutí poslechového testu

Pokud sledujeme odpovědi skryté mezi řádky exaktních odpovědí, pak se dobereme několika výsledků. Za prvé, pokud jde o správnost odpovědí, je patrná korelace mezi komplikovaností kompozice a počtem chybných odpovědí. Nicméně zlaté pravidlo, že korelace neimplikuje kauzalitu, zde platí o to víc. Z výsledků, které jsem obdržel, je patrné, že vzorek muzikologů se pletl minimálně. Tzn. čím hudebně vzdělanější publikum, tím méně špatných odpovědí. Pokud ale nerozlišíme vzorek, dle zkušenosti s odborným pohledem na kompozici, tak se tato korelace stírá. Když se podíváme na skladby pohledem toho, jaké nesou primární myšlenky a dojmy, pak vidíme, že se vzorek mýlí jen velmi málo. Pokud se ale zeptám na konkrétní otázku, která vyžaduje přesné znalosti v rozboru skladeb, dochází i u hudby znalého publika k omylům. Nejpatrnější je tento trend hned u otázky číslo dvě. Nečekal jsem, že si tolik hudebníků bude plést sonátovou formu s třídílnou písňovou formou, zakončenou codou. Pokud se podíváte na výsledky otázek č. 5, 6 a 8, pak je patrné, že většina ze vzorku odpověděla správně. Tyto otázky byly zařazeny schválně tak, abych dokázal rozpoznat, jestli se interpreti dovedou orientovat v jednotlivých stylech. Celkové resumé je takové, že majorita muzikantů poslouchá hudbu způsobem, kdy na sebe nechá působit primární složku hudby<sup>273</sup>, jen určité minoritní publikum se při poslechu koncentruje na architekturu, tektoniku a další aspekty hudebního poslechu. To je i důvod, proč jsou tolik populární Kapustinovy skladby, které jsou drobnější svým rozsahem. Větší formy jsou, i pro fundované publikum, poměrně komplikované.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> V přednáškách na HAMU a v mých osobních rozhovorech s MgA. Tomášem Krejčou PhD. padl termín „nositel primární hudební myšlenky“.

<sup>274</sup> Uvědomuji si samozřejmě, že toto zjištění není nic nového. Stejně, nebo podobně, dopadnou i další testy zaměřené na moderní vážnou hudbu. Co je pro mě překvapující, je procento posluchačů, kteří i vážnou, rozuměj komplikovanou a uměleckou hudbu poslouchají bez puzení poznat její strukturu do hloubky. Jedna z věcí, za kterou děkuji hudebním vědcům, které jsem během studií potkal, je záliba poslouchat hudbu fundovaně. Snažit se přijít na kloub jejím zákonitostem, finesám a zdokonalit svůj sluch a vnímání hudby nad úroveň, která je běžná v hudebně znalé populaci. Zde bych rád uvedl jména hudebních teoretiků a vědců, kteří mi v tomto rozšířili obzory, uvádím dotyčné bez titulů. Je to jakési poděkování za jejich práci při konzultacích. Božena Slancová, Milan Křížek, Jiří Churáček, Vladimír Tichý, Miroslav Pudlák, Lukáš Matoušek., Jaromír Havlík. Pozn. aut.

## 5.4 Crossover, třetí proud, fúze?

Nicméně zpět k meritu věci. Kapustinův skladatelský jazyk je označován za fúzi hlavně prolnutím zdánlivě neslučitelných hudebních stylů, klasiky a jazzu. V hudbě je toto pojmenováno několika slovy. Dnes nejpopulárnější slovo je crossover. Označuje zejména spojení klasické hudby s populární melodií, která již vešla ve všeobecnou známost. Velmi často jde jen o zaranžování motivu či tématu do klasického kabátu.<sup>275</sup>

Dalším pojmem je takzvaný Třetí proud. Nicméně pro ten je zásadní fenomén improvizace, který je záměrně v díle Nikolaje Kapustina vypuštěn. On sám k tomu říká toto: „*Mám jen velmi málo kompozic, které jsou skutečně jazzové. Zde není potřeba improvizovat a co je jazz bez improvizace? K improvizaci stačí jen určitá kreativita, ale ta Vám neumožní zkomponovat celou sonátu.*”<sup>276</sup> *Nezajímá mě improvizace, je určitě zajímavá a osvěžující, ale nikdy není perfektní.*”

Třetím pojmem používaným pro označení skladatelského jazyka Nikolaje Kapustina je fúze. Nicméně původní hudební význam tohoto slova je pevně zakotven v jazzové hudbě šedesátých a sedmdesátých let. Jeho hlavními stvořiteli byli Miles Davis a Chick Corea. Miles Davis ve svých kompozicích slučoval jazz s tehdejší rockem a Chick Corea k tomu přidal prvek tzv. latinskoamerické hudby.<sup>277</sup>

Nicméně pro mě ani jeden z těchto tří pojmů není dostatečně určující a obsažný. I díky tomu, jak paušalizujícím se stal pojem jazz ve 20. století.

Pro mě osobně se jedná o vážnou hudbu. A to z několika následujících důvodů. Skladby neobsahují žádnou improvizaci. Jsou pevně zakotveny ve formách vážné hudby. Jsou pevně spjaty s notovým zápisem, rozhodně více než s momentální inspirací interpreta. Jsou komponovány pro širokou paletu různých nástrojů a jejich obsazení.<sup>278</sup> Jsou též pevně zakotveny v metro-rytmickém systému, ačkoliv velmi obohaceném a složitým. A na závěr jsou

---

<sup>275</sup> Ryzím příkladem je třeba koncertní činnost v ČR dobře známé FILMharmonie. [www.filmharmonie.cz](http://www.filmharmonie.cz)

<sup>276</sup> Emailová korespondence s N. K. v rámci našeho týmu Kapustinologů. Pozn. aut.

<sup>277</sup> Miles Davis, Album *Bitches Brew, Decoy, Aura, Tutu* atp. Chick Corea Electric Band: *Eye Of the Beholder*, významná alba této éry fusion. Pozn. aut.

<sup>278</sup> Nicméně stále největší procentuální zastoupení má klavír. Nástroj, který skladatel mistrovsky ovládá. Pozn. aut.

prokomponovány v širokých formách s jasně daným tonálním i modulačním plánem.

Oproti tomu v jazzu je improvizace v podstatě nejdůležitějším prvkem. Formálně je jazz omezen a jeho formy slouží k podpoře imaginace provádějícího interpreta. Většina jazzových kompozic se drží obsazení big bandu nebo malého comba. A není určující, zda elektrifikovaného či nikoliv. V podstatě jde stále o rozdělení na rytmiku a sólové instrumenty. Jazz též není zakotven v přísném rytmickém systému. Důraz je kladený na swing a synkopu. A některé rytmické finesy se nedají v klasické notaci zapsat a jsou takzvaně cítěné. Tedy mají jen určitou životnost danou momentální zkušeností interpreta<sup>279</sup>. Pro potřeby improvizace je též omezená délka tématu. Většinou se hraje ve dvanácti a šestnácti taktových periodách. Improvizace se potom cyklí dle připraveného schématu, kdy si interpreti zvolí, kolikrát tuto periodu budou ve svých sólech opakovat, zdali do ní vloží mezivětu atp.

Kapustin neignoruje vývoj v jazzové hudbě posledních čtyřiceti let. Ale je pevně zakotven v tradici jazzu doby Arta Tatum a Oscara Petersona. Jeho nejčastější a nejoblíbenější citaci jazzových stylů nejsou boogie-woogie, ragtime atp., jak se můžeme dočíst v některých špatných článcích o něm. Přesnější by bylo uvést, že se nechal inspirovat při kompozicích svých skladeb stylem Billa Evanse a výše zmíněných velikánů jazzu. Tyto styly jsou postaveny zjednodušeně na hraní harmonických základů v levé ruce a tzv. trumpet stylu<sup>280</sup> v pravé. Dnes se již takto nehraje. Přednost dostávají modernější styly využívající jinou techniku. Jedná se o modální hraní s vnitřním vedením harmonie. Používají se alterované akordy, průchozí disonantní pásma, kvartové harmonické okruhy atp.<sup>281</sup> Kapustin je zpracovává hlavně ve svých kompozičně komplikovanějších skladbách z devadesátých let a kolem změny milénia. Co lze ale konstatovat přesně, je to, že svět jazzrocku, ve kterém se pohyboval například Miles Davis, George Duke, Mezzoforte, Pat Metheny a další, nikdy nebyl světem, který by Kapustin otevřel ve svých kompozicích. V tomto zůstává konzervativní a hudebně konzistentní.

---

<sup>279</sup> Tzv. feeling = nevysvětlitelná a nepředatelná schopnost osobité hry na nástroj, o které každý mluví, ale málokdo jí skutečně má a ovládá. Pozn. aut.

<sup>280</sup> Jednohlasá melodie hraná ve vysokých tempech. Je většinou prostá velkými skoky, ale zato velmi komplikovaná v rozsahu jedné až dvou oktáv. Volně variuje motiv či hlavní téma. Pozn. aut.

<sup>281</sup> Joe Mulholland - Tom Hojnacki. *The Berklee Book of Jazz Harmony*. Hal-Leonard, 2013.

## 6. Interpretace díla Nikolaje Kapustina a její specifika

Jsou různá úskalí, která čekají na interpreta při provozování hudby Nikolaje Kapustina. Rád bych zde uvedl ty, kterými jsem se musel prokousat osobně. Za dobu mých doktorských studií jsem připravil dva plnohodnotné recitály<sup>282</sup> z díla mistra Kapustina. Leckdo může namítnout, že to při množství kompozic Nikolaje Kapustina není dostatečné. Rád bych ale podotknul, že jsem si vybíral skladby skrz veškerá skladatelská a životní období autora a záměrně selektoval skladby, které jsou kontrastní a symbolizují, či dokonce charakterizují, určité posuny v autorově díle. Neohlížel jsem se na náročnost kompozice, technickou ani interpretační, ale nejdůležitějším atributem zůstala kvalita a výjimečnost skladby v porovnání s ostatními v dané etapě autorova života i v celkovém pohledu na celé klavírní dílo<sup>283</sup>. Některé své postřehy jsem si ověřil i při své pedagogické kariéře. Snažím se o to, aby se Kapustin víc hrál. Proto ukládám vybraná díla svým studentům na konzervatořích. Takto mohu pozorovat, jaké problémy se objevují při nácviu a interpretaci vícekrát a doporučit nejsnazší cestu při cvičení jednotlivých skladeb.

### 6.1. Rytmus

Rád bych začal tím, co pokládám za nejsložitější. U Kapustina se my klasici setkáme s jiným vnímáním metrrytmické složky hudby, než na jaké nás připravuje klasická klavírní metodika a než je obecný zvyk. Nejdůležitějším atributem se stává vnitřní puls a rytmus v pozadí.

Už v raných kompozicích, např. *Daybreak* op. 26 se setkáváme s tím, že některá místa nejdou spočítat klasickým způsobem, kdy si dělíme větší hodnoty na drobnější a z pomalého tempa postupně zrychlujeme do finálního výsledku. *Daybreak* op. 26, má označení 4/4. Ale klidně v jednom taktu počítáme na 12/8,

---

<sup>282</sup> V délce 75 minut. Pozn. aut.

<sup>283</sup> Rád bych zde uvedl, že při nácviu skladeb jsem se mnohokrát přistihl při myšlence, kolik materiálu jiných autorů bych byl schopen nacvičit. Kapustin je enormně obtížný už při prvním čtení. Troufám si tvrdit, že při vynechání nejtěžších kompozic klasické klavírní literatury do roku 1950, se pohybuji zhruba v měřítku 1:3. Tzn., že bych za jeden recitál z díla N.K. dokázal nacvičit přibližně tři recitály „běžného“ repertoáru. Pozn. aut.

abychom na třetí době už museli počítat na čtvrtky bez triol. Viz obrázek:



Jsou zde místa, která se naopak nepočítají vůbec, to jsou třeba vyhrávky na prodlevě, plnící funkci jakéhosi mostu (bridge) k další části skladby. Viz obrázek:



Při nácviu této skladby a také potom, neboť jsem tuto skladbu již nastudoval i se svými studenty, jsem si všiml jedné věci. Klavíristé si až do doby impresionismu vystačí při problematickém rytmickém místě se způsobem práce, kdy zpomalením tempa fragmentujeme jednotlivé doby na drobnější hodnoty a dopočítáme se k přesnému výsledku. To neplatí zde u *Daybreaku*, stejně jako to neplatí u dalších kompozic Nikolaje Kapustina. Pokud zpomalíte pod určitou úroveň, ztratíte pojem o návaznosti na další dobu, kde už se může počítat odlišným způsobem. Rozpadne se vám vnitřní tep. Tedy, i když budete například počítat půlku taktu zcela přesně, nedokážete takto zahrát celý takt nebo dvojtaktí. Jazz není v klasické notaci možné zapsat zcela přesně, pokud se o to budete pokoušet, dojdete k rytmickému koma. Nebo se Vám překrucování rytmu nasčítá během pár taktů, kdy neznalý interpret zpravidla tuto nesystematičnost rytmu začne řešit zrychlováním, či naopak protahováním hodnot. Častým nešvarem bývá také synkopování triol atp. Pokud tedy se svými žáky řeším tento problém, nutím je naopak vnitřní počítání prodlužovat.

Pamatuji si, když na masterclass v Oslo v roce 2011 nutil Eythor Gunnarsson<sup>284</sup> klavíristy z jazzového oddělení Musikkhoegskole hrát specifická místa alla breve. Toto počítání na dvě dává dostatek prostoru a svobody. Ukazoval na svých vlastních skladbách, jak se mění feeling, i v rytmicky obtížných místech, ve prospěch plynulosti a lehkosti. Ale není to samozřejmě samospasitelné. Na následujícím obrázku:



můžete vidět jedno z velmi rytmických míst v třetí sonátě Nikolaje Kapustina. V tomto místě je třeba nejdříve vše spočítat v pomalém tempu a poté rozdělit na hlasy. Teprve až po pochopení, který hlas je takzvaný „leading voice“<sup>285</sup> dojde ke spojování taktu dohromady. Je dobré zmínit, že druhá a třetí sonáta mají určité výsostné postavení, neboť autor se v nich nejvíce přiblížil principům moderní kompozice a jazzové idiomy v nich nemají podstatnou roli, ale pouze podpůrnou.<sup>286</sup>

Kapustin také samozřejmě rozbíjí konzistentnost navazujících taktů akcentováním lehkých dob, což je v jazzu zcela běžné, ale pro klasika to může být novum viz obrázek z koncertní etudy číslo 8.

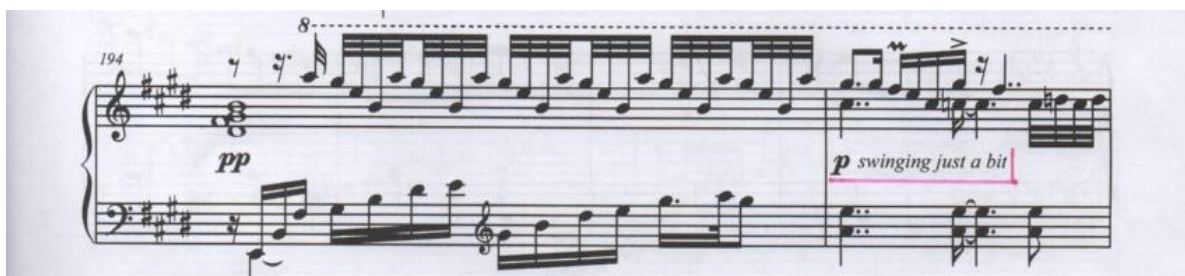
<sup>284</sup> Klavírista a aranžér kapely Mezzoforte z Islandu, jeden z nejlepších hráčů Jazzrocku na světě. Pozn. aut.

<sup>285</sup> Hlavní hlas, v podstatě hlas, který má největší důležitost. Nemusí být nutně nositelem melodie, ale musí splňovat parametry nepostradatelnosti pro ostatní hlasy či pro strukturu, logiku.

<sup>286</sup> V klavírních sonátách najdeme nejvíc těchto exkurzů mimo zaběhlý kompoziční způsob práce Nikolaje Kapustina. V kontrastu vůči ostatním opusům na mě působí sonáty jako určitý katalyzátor hudebních, melodických a rytmických nápadů. Pozn. aut.



Pro rytmickou přesnost je také podstatné hrát obtížné takty dohromady, neboť zvláště nemusí vždy dávat hudební a rytmický smysl. V některých taktech si

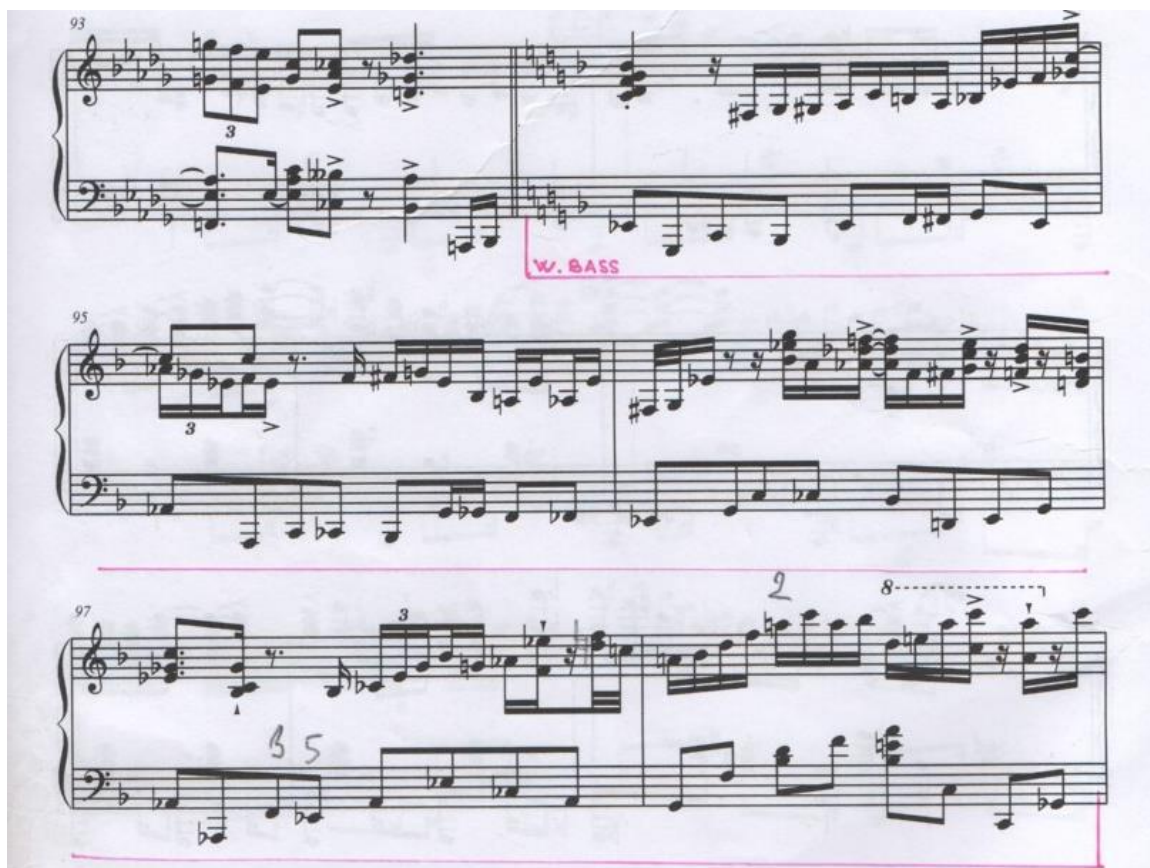


také autor vyžádá swingování. Zpravidla o tom udělá záznam přímo do notové faktury, viz obrázky nahoře:

To je věc, která se zapsat nedá. Hraje se tzv. na ucho. Kdy o správném způsobu interpretace rozhoduje zkušenost interpreta. Tato zkušenost je získána poslechem jazzu, na koncertech, a je nepřenositelná.<sup>287</sup> Nemůžu opomenout

<sup>287</sup> Pamatuji si, jak mě, v rámci hraní s big bandem Felixe Slováčka, školila tamní saxofonová sekce. Nebyl jsem schopný frázovat na zkoušce některá místa tak, jak bylo zvykem. Nakonec se nade mnou smíloval Robert Mitrega (hráč na baryton saxofon) a poslal mi nahrávky několika big bandů. Srovnal jsem si ta místa s nimi sám. Na další zkoušce mi začal radit zase jeden z trombonistů. Byl jsem, a dodneška jsem, v jazzu elév, takže jsem nechápal, co dělám špatně. Zachránil mě jeden z dalších klavíristů. Myslím, že to byl Jiří Levíček nebo Stanislav Mácha. Ale nejsem si už jistý. On si to místo poslechl a poté lakonicky sdělil trombonistovi, ať se stará o svůj nátisk, saxofonistům sdělil, že jediný problém v daném místě je, že jsou pozdě a falešně. Basista Josef Fečo mi po letech povídal, že do rytmiky mluví jedině šéf orchestru a smál se mi, že jsem se nebyl schopný patřičně obhájit. Pozn. aut.

„walking bass“, který se objevuje velmi často. Viz obrázek:



Jeho frázování je opět jen na cítění pianisty. Je dobré poslouchat basisty, protože některé rytmické finesy mají přímou souvislost s fyzickými možnostmi hry na kontrabas, či basovou kytaru. Jsem si naprosto jistý, že Kapustin někdy cítuje kontrabas a někdy basovou kytaru. Lze to vypožorovat z celkového vyznění kompozice či místa. Rytmus je zde opět nezapsatelný do klasické notace.

Poslední doporučení pro správnou rytmickou interpretaci Nikolaje Kapustina se může zdát být poněkud direktivním. Ale apeloval bych na všechny interprety a pedagogy. Nepouštějte se do studia Kapustinovo kompozic, pokud si nejste jisti svou rytmickou erudicí. Může se stát, že utopíte velké množství času ve věci, která Vám nakonec nevrátí snahu, kterou jste do ní vložili. Už jsem viděl a slyšel hrát Kapustina v tak mizerném provedení, že jsem nechápal, proč si interpret toto sám vybral. Nebezpečí se skrývá také v tom, že nahrávky na Youtube.com jsou hrány excelentními pianisty a též notová faktura vypadá velmi přehledně.<sup>288</sup>

<sup>288</sup> Prof. Jaromír Havlík mi při sledování not Nikolaje Kapustina s nahrávkou řekl: „Jakube, to snad není možné, vždyť to vypadá tak prostě. To by mě nenapadlo, když na to koukám, že by tam mohlo být tolik muziky“. Pozn. aut.

## 6.2. Prstoklady

Klasická klavírní metodika bohužel opomíjí jednu ze základních věcí: hraní církevních stupnic a jejich aplikace na všechny tóny. Proto se klasičtí pianisté setkají ve svém životě pouze s mollovými stupnicemi v pořadí harmonická, melodická, aiolská. Což je žalostně málo. Už léta si marně přeji systematickou učebnici těchto stupnic, která nebude určena pro jazzmany, ale pro doplnění běžných klavírních škol a stane se pevnou součástí klavírní metodiky. Jedním z pohrobků této praxe je třeba zažítý model, kdy se vyhýbáme palci při hraní černých kláves. Věc, která měla svoji platnost ve výuce pianistů za dob Carla Czerného. Archaismus, kterých je klavírní metodika pouze pomalu zbavována. S výše zmíněným souvisí to, že klasičtí klavíristé mají problémy při hraní jiných stupnic. Respektive s hraním jiných technických modelů, které vyžadují odlišný prstoklad. Můžete velmi často slyšet, jak si klavíristé slangově vypravují, zdali to jde do prstů, či nikoliv. Je s podivem, že málokdo si klade otázku, proč některé věci do rukou padnou a jiné ne.

Pokud tedy pianista spíše inklinuje k baroku a klasicismu, pak bude mít při volbě správného prstokladu v případě Kapustinových skladeb problém, neboť na hmaty a posuny prstů nebude zvyklý.<sup>289</sup>

V klavírním díle Nikolaje Kapustina je správný prstoklad často hraničním kamenem, za kterým číhá neúspěch. Pojdme se společně zamyslet nad základními atributy, kterými zvolíme prstoklad správný.

Prvně bych doporučil zhlédnout videa na internetu, kde hraje Kapustin svá vlastní díla. Pozorujte jeho ruce, jsou velmi klidné. Prstová technika je excelentní, bez velké námahy v dlaňových kloubech. Lokty jsou přitažené k trupu a volně zavěšené do ramen. Levá ruka má velké rozpětí. Kapustin zcela bez problémů vezme decimu, i pokud je přes černou klávesu. Pravá ruka je flexibilní a v běžích vedená loktem ve směru pasáže. Prsty jsou vesměs natažené, i v běžích je Kapustin nepřitahuje k dlani a hraje běhy nonlegátovým způsobem. Tzn. ze třetího kloubu každého metacarpu. Doporučuji se tímto inspirovat.

---

<sup>289</sup> Velmi mi v tomto pomohla moje erudice při hraní moderních kompozic. Už díky mé kantorce na konzervatoři MgA. Magdě Štajnochrové jsem se v mládí setkával s moderní klavírní literaturou. Hrál jsem například díla M. C. Tedesca, Petra Ebena, G. Ligetiho, E. Rautavaaryho. Během studií na HAMU jsem jako člen ansámblu Prague Modern Young a Prague Modern okusil interpretaci zcela soudobých autorů. Později jsme s hornistkou Kateřinou Javůrkovou připravovali moderní repertoár na soutěž ARD v Mnichově a s trombonistou Lukášem Moťkou jeho doktorský koncert, zcela zaměřený na soudobé autory. Rád bych zmínil i spolupráci s flétnistkou Lenkou Kozderkovou, která je ve flétnové soudobé hudbě v ČR přední hráčkou.

Díky tomu, že má Kapustin velký rozsah levé ruky, volí ve svých úpravách často nehratelné hmaty pro klavíristu, který takovýmto rozpětím nedisponuje. Neexistuje skladba, ve které bych prstoklady nepředělával. Přesto, že jsou velmi spoře vypsány. Pokud se jedná o běhy v pravé ruce, doporučil bych interpretovi vyzkoušet běh ve výsledném tempu. Neboť zde platí, že co se hraje dobře v pomalém tempu, nemusí fungovat ve výsledném. Mnohokrát jsem musel předělávat prstoklad již ve fázi, kdy jsem skladbu již dobře ovládal. Každý klavírista dobře ví, jak je to nepříjemné a jak těžko se navyklé prstoklady odstraňují a předělávají.

Podstatné je přerozdělování hlasů do rukou. Už v hlavním tématu *Daybreaku* op. 26 můžeme spodní nevyužité prsty pravé ruky zaměstnat hraním vrchních hlasů levé ruky a tím jí tak podstatně odlehčit. Viz obrázek:



Prof. Ivan Klánský nám vždy v hodinách kladl na srdce, abychom při velmi komplikovaném místě pozorně nahlédli do faktury a pokusili se upravit obtížná místa tím, že některé noty přehodíme do druhé ruky. Pokud to je fyzicky možné samozřejmě. Nebojte se toto používat hodně. V globálu jsou totiž Kapustinovy skladby napsané pro klavíristy, kteří velkým rozpětím disponují, ale zjistil jsem, že i pro méně disponované klavíristy jsou jeho skladby dostupné. Chce to jen trochu více snahy a předvídavosti.

Kapustin velmi často používá též přehazování rukou přes sebe. Kdy nechá hrát pravou ruku významnější part v basu. Viz obrázek:



Většinou to je zapsané v notách klasickým způsobem<sup>290</sup>, občas ale bývá pouze nápis „sopra“, který znamená, že tento hlas bude hrát pravá ruka. Rád bych zde interpretovi napověděl, že pokud přehazuje ruce, nestačí jenom hrát danou pasáž. Ale musí též přenést váhu svého těla tak, aby sonorita či espressivo bylo jasně patrné. Kapustin totiž nepřehazuje ruce v jiných případech, než jsou ty, kdy vyžaduje zvýšit význam onoho přehozeného hlasu. Tzn. nepomáhá si tímto v technicky obtížných místech. To ale neznamena, že to nemůžete udělat vy. Pouze dejte pozor, aby to nebylo slyšet.

Posledním interpretačním postřehem jsou prstoklady, které jsou obsaženy ve vydání Phrythm edition. Tyto prstoklady jsou dílem Masahira Kawakamiho. I při velké úctě, kterou k němu, jakožto k jednomu z prvních interpretů a popularizátorů klavírního díla Nikolaje Kapustina, chovám, musím konstatovat, že pro interprety, kteří mají evropské klavírní základy, se tyto prstoklady nehodí. Předpokládám, že následující informace je klavíristům známa. Fyziognomie ruky je u Asiatů jiná než u Evropanů. Asiaté mají volnější kloubová pouzdra a flexibilnější šlachové úpony. Evropané mají mohutnější svalstvo v meziprstních prostorech a procentuálně větší rozsah. Tam, kde Kawakami volí překlad prstů, či podklady palce, dokáže Evropan hrát jiným, pro něj pohodlnějším, prstokladem. Naopak hbitost a mrštnost prstů, zejména v toccatové technice, je pro evropské ruce velkým technickým oříškem. V popisku těchto edic je poznámka, že jsou pod supervizí Nikolaje Kapustina, ale nejsem si tím zcela jistý. A přiznám se, že bych uvítal edici, kterou by korigoval někdo jiný než Kawakami.

### 6.3. Formy

Formy jsou v díle Nikolaje Kapustina pevně spjaty s klasickou tradicí. Tedy s tím, že mají vztah k používaným formám v klasické klavírní literatuře. Kapustin zde nezapře roky svých studií, kdy se chtěl stát klavírním virtuózem. Už z toho, jakým způsobem volí názvy je jasné, že mnohdy odkazuje na významná díla klavírní interpretace. Mnohdy i na díla, která byla v daných stylových obdobích určující a charakterizující určitou etapu v dějinách evropské hudby. Je zde jasná konotace mezi Preludií a fugami J. S. Bacha, Preludií a etudami F. Chopina a F. Liszta. Pro Interpreta je klíčové formu v nánosech jazzových idiomů některých kompozic přesně rozpoznat.

---

<sup>290</sup> Mano Destra, Mano Sinistra. Pozn. aut.

Fundamentálním prvkem je, při nácviu skladeb si připravit formální a architektonický plán. Architekturu<sup>291</sup> hudby míním to, co mi vštěpovali do hlavy prof. Klánský, Gimse, Andsnes a další velcí pianisté, tedy porozumět hierarchii jednotlivých hudebních myšlenek a vnímat jejich systém. Pro klasické pianisty je výhodou, že u Kapustina je tato složka dominantní téměř u každé skladby. Je jen málo skladeb, které by byly jen pouhým zapsáním improvizace. Pokud Vám zrovna ta Vaše skladba od Nikolaje Kapustina tak připadá, prozkoumejte, prosím, znovu a poctivě notovou fakturu. Neboť se na 95 procent mýlíte. Zcela jistě tam bude systém velmi umně skrytý.

Složitější formy najdeme u Kapustina vždy u rozsahově delších kompozic. Nejpozornější je třeba být od opusu 40 do opusu 144. Samozřejmě tato zhruba stovka opusů obsahuje taktéž mnoho souborů menších forem, kde tato architektura není tak komplikovaná. Soubor etud op. 40, op. 68, *Bagately* op. 59, *Sonatina* op. 100 apod. Nicméně jedná se o všechny sonáty, koncerty, tria atd. Doporučil bych interpretovi, či jeho mentorovi, aby se nestyděli v tomto případě značit si témata přímo do not, jako to můžeme vidět u některých úprav J. S. Bacha. Neboť u N. Kapustina hrozí, že pozornost hráče se přesune na technické, barevné a dynamické problémy a nezbude čas respektovat formu.

#### 6.4. Tempo

Zvolit správné tempo je, nejenom u děl Kapustina, často největším problémem. Pokud se klavírista dopracuje na určitou úroveň skladby, tzn. ovládne všechna rytmická, dynamická, tektonická a teoretická úskalí interpretovaného kusu, pak stačí jen malá změna tempa, aby mnoho míst vyznělo jinak. Zkušený a pódium ostřílený interpret si dokáže poradit, neboť má svůj ideál zafixovaný a ověřený praxí včetně ideálního tempa. Jak ale postupovat, pokud hrají poprvé? Selský rozum velí zvolit pomalejší tempo. Bohužel u Kapustina toto nefunguje. Výrazně pomalejší tempa vedou k rozpadání mikrofrází. Talentovaný muzikant pak vytváří hudební obsah na místech, kde být nemá a naopak. Doporučil bych udělat jednu věc. Většina nahráných kompozic je hrána samotným Kapustinem. Je to studnice poznání, jak si asi tempo v dané skladbě Kapustin představoval. Při mojí praxi jsem si ověřil, že vypsána tempa jsou často nadsazená, až přehnaná. Okolo

---

<sup>291</sup> Tektonika je výraz, který se též používá. Někomu přijde lepší architektura, neboť interpreta směřuje přímo k stavebnímu pochopení základů kompozice. Používám oba výrazy. Pozn. aut.

opusu 40 do opusu 60 jsou tempa značně přestřelená. Domnívám se, že je to tím, že Kapustin konečně mohl psát přesně tak, jak chtěl<sup>292</sup> a v tvůrčím zápalu nemyslel na ostatní interprety, ale psal si věci tzv. do ruky. Tempa, která v té době Kapustin nadepisuje nad své skladby, bohužel vedou k tomu, že interpret, který se je snaží dodržet, musí nutně hrát suše. Pokud chcete hrát zřetelně, musíte omezit pedalizaci. Při úhozu už není čas řešit barvu. Samozřejmě jsou skladby, kde je to správně,<sup>293</sup> ale u většiny to není na místě. Po stovkách hodin poslechu autorových kompozic a při aplikaci mé vlastní pódiové zkušenosti se nebojím posunout metronom klidně o osm bodů níž. Tím samozřejmě nechci udělit generální pardon těm interpretům, kteří ještě technicky nestačí. Ale chci jen poukázat na to, že určité skladby jsou hratelné a fungují i při uživatelsky přístupnějším tempu.

Velice často se v autorových skladbách setkáme se zdvojením tempa. Tento překlad do češtiny z anglického „double time“ anebo „half time“ není zcela přesný. Jde v podstatě o to, že Kapustin v přechodu do určitých částí chce ponechat původní tempo, ale začne ho počítat třeba na půlky, nebo naopak ze čtvrtky udělá osminky. Jde o to respektovat to, že puls se nemění. Naopak tempo se musí přesně zrychlit či naopak. Viz obrázek:



Může se to zdát jako poměrně jasná věc, ale i při poslechu vyzrálých interpretů můžete pozorovat pulsní zakolísání, či přímo vypadnutí z původního tempa. Nejčastější příčinou bývá to, že interpret správně neodhadne tempo primo a při zrychlení se dostane do nehratelných temp. Na to je třeba myslet už při nácviku a držet tempo primo pevně ve svých rukou.

<sup>292</sup> Jedná se o období, když se zcela začal věnovat komponování. Po letech, kdy kvůli obživě aranžoval a často i interpretoval věci, které nechtěl. Pozn. aut.

<sup>293</sup> Například z koncertních etud op. 40 Toccatina, Finále. Pozn. aut.

## 6.5. Dynamika

Na mistrovských kurzech v roce 2011 v norském Oslo jsem udělal konkurz, abych mohl zahrát Larsovi Vogtovi, což je jeden z nejlepších současných klavíristů z Německa. Hrál jsem mu Bachovu druhou a šestou *Partitu*.<sup>294</sup> Upozorňoval mě na to, že při dobře vedených hlasech v polyfonii vzniká dojem dynamického bobtnání<sup>295</sup> fráze. Bach to řeší schodovou dynamikou, kdy v určitých místech podsekne zvukově celou frázi a umožní jí tak znovu vyrůst pod prsty. Většinou toto místo podpoří i harmonicky. Respektive tuto dynamickou změnu dělá v místech, kde je harmonická změna. A často si vypomáhá i významným výrazovým prvkem. Například ozdobou, fermatou atp. U Nikolaje Kapustina je to podobné. Jeho skladby jsou většinou velmi virtuózní. Vysoká virtuosita má vždy své hranice a vždy je jí nutno něco obětovat. Nejčastěji je to dynamika, která se zploští a přestane být nosným prvkem. Jedno z prvních pravidel, které by měl každý mladý klavírista slyšet je: Není umění hrát rychle a silně, ale rychle a potichu!

Pojďme se společně podívat na základní dynamické nastavení jazzu. Je přeci jen trochu odlišné od klasiky. Zaprvé základní dynamická hladina je u jazzu výš než u klasiky. Je to dáno tím, že jazz se zpravidla hraje s jiným obsazením než klasika. Vyjmeme-li hraní pouze na klavír sólově, pak nejčastějším obsazením komorní hudby je v klasice klavírní trio a v jazzu trio jazzové. Obsazení je u klasiky housle, violoncello, klavír a v jazzu klavír, basa, bicí. Podíváme-li se na křivku akustického tlaku v decibelech při hře v klasickém obsazení, pak můžeme slyšet, že nástroje se střídají v silnější dynamice na menších plochách. Doplnují se a střídají, případně zdvojují v krátkých časových intervalech. U jazzu je naopak tato křivka méně rozkolísaná a hraje se na větší plochy. Princip sóla je u mainstreamového jazzu jasně patrný i na větších, dynamicky vyrovnanějších plochách. To neznamená, že se v jazzu nepracuje s dynamikou, právě naopak. Nicméně pro jazz nejsou typické velké dynamické změny na malých plochách.<sup>296</sup>

Zkrátka dynamika je pro oba výrazové světy odlišná. Kapustin samozřejmě bere z obou světů to, co uzná za vhodné pro svou hudbu. Jsem přesvědčen, že v autorově díle koexistují oba. Jenom je třeba rozpoznat, který je zrovna aktuální. Střídání těchto ploch je totiž velmi časté. Typicky začne Kapustin nanášet na

---

<sup>294</sup> C moll BWV 826, e moll BWV 830.

<sup>295</sup> Anschwellen, z němčiny, též může znamenat stoupat, vzrůstat, zduřet atd. Pozn. aut.

<sup>296</sup> Čtenář ať prosím pochopí, že jde o srovnání základních typů hry. V žádném případě se nejedná o dynamické a interpretační dogma. Pozn. aut.

začátku skladby témata, která by měla být hrána klasickým způsobem. Jsou to místa s komplikovanou polyfonií, nebo místa s jasnou konotací či citací některého motivu z klasické hudby. Velmi častým jevem je, že v kontrastu s prvním tématem následuje jazzová plocha s jasně přiznaným sólem v některém z hlasů. Pro méně zdatné klavíristy není ostudou, pokud si tyto dva dynamické parametry budou zaznamenávat přímo do not. Jde jen o to v hlavě rozlišit dva způsoby tvoření dynamiky a jejího nastavení a přepínat mezi nimi.

Jak už jsem výše zmíněným příkladem ukázal, Kapustinova díla mají tendenci neustále růst a zesilovat. Dobrý hudební pedagog by měl hledat se svým studentem místa, kde se může tento jev přerušit a posluchač si může odpočinout. Na mnohých nahrávkách, které jsou jinak velmi dobré, můžeme vidět, že absence těchto klidových míst působí negativně. Negativně v tom smyslu, že dochází k zahlcení a únavě posluchače, který se přílišným setrváním ve forte, spojeném většinou s vysokým tempem, přestane orientovat. Interpreti, hledejte místa, kde můžete dynamicky ubrat. Není jich mnoho, a protože jsou vzácné, dovedou vdechnout život i do komplikovaných a vypjatých částí skladby. Nebojte se extrémních dynamických propadů, neboť tato hudba je psána tak, že se dokážete na vrchol vždy bezpečně vrátit.

## **6.6. Úhoz a postavení ruky**

Zásadním způsobem úhozu, který bude interpret potřebovat velmi zhusta, je nonlegato. Termín, který někteří klavírní pedagogové i na vyšších stupních našeho vzdělávání nejsou schopni dostatečně vysvětlit a objasnit. V české klavírní metodice je velmi dobře vysvětlen způsob, jakým se dopracovat ke kvalitnímu staccatu a legatu. Důraz je kladen často na zastaralý způsob postavení ruky, kdy za ideální je stále pokládán vzor, kdy jsou prsty zahnuté, dlaň má tvar menší klenby, zápěstí je lehce vyvýšené a lokty jsou lehce odtažené od trupu. Tento vzor je platný a funkční zhruba v období baroka, klasicismu a v některých technických modelech romantismu a impresionismu. Poslední dvě období už jsou s velkým ale. Velcí virtuosové romantismu již v mnohých skladbách tento způsob postavení ruky porušují, nebo zcela negují. Lisztovské, Chopinovské, Brahmsovy sonáty se takto hrát opravdu nedají. Čím dál více se tedy prosazuje hrát s nataženými prsty. Jednoduchý příklad, zahněte své prsty do klubička a zahýbejte s nimi, jako byste se snažili hrát nějaký rychlý běh. Pozorujte a snažte se vycítit, které svaly a klouby

používáte nejvíce. Poté prsty natáhněte, nikoliv do křeče, ale volně. Zkuste opět zahrát stejný běh. V prvním příkladě aktivizujeme mnohem více první a druhý kloub prstu. V druhém mnohem více namáháme třetí kloub a další kryté klouby svalstvem v dlani. Druhý způsob je v základu princip hraní nonlegáta. Stupnice, které budete používat při interpretaci Kapustina, totiž nebudou ty klasické, na které jsme zvyklí. Mají jiné rozpětí v jiných intervalech a potřebují tedy jiné nastavení ruky.

Tímto nonlegátem se též mění úhoz. Ideálem je, pokud dosáhnete krátkého, zvukově odděleného tónu, který má střední sonoritu a malý atak na počátku úhozu. Zpěvný tón tvořte klasickým způsobem používaným při interpretaci romantické klavírní literatury. Tzn. váhou celé horní poloviny těla přenesenou skrz celý zvukový aparát do konečku prstu a do hloubky kláves. S intenzitou a tlakem směrem kolmo dolů. Důležité je si hlídat pocity v ruce. Samozřejmě je jasné, že Kapustin je technicky extrémní. Je dobré si i během pasáže najít nějaký technický model, na kterém se dá odpočinout. Může to být i jen několik not, které jsou hrány v modelu, který znáte z jiných skladeb apod.

Pokud se znovu podíváte na dostupná videa s Nikolajem Kapustinem u klavíru, všimněte si, že sedí velmi klidně. Lokty má volně spuštěné podél těla a zavěšené do ramen. Klid v pohybech ho neopouští ani ve vrcholech a technicky extrémně obtížných částech. Nicméně pozorujte též, že horní polovinou těla pracuje ve prospěch aktuálně hrané hudby. Přesouvá své těžiště zleva doprava na hýžděových svalech, jak si to vyžaduje situace. Zápěstí je volné a stabilizované v jedné poloze.

Každý z nás má specifickou stavbu těla a ruky. Neexistuje žádný univerzální postup nebo návod, jakým Kapustina správně hrát. Ale nebojte se zkoušet jiné věci, než na které jste za léta cvičení zvyklí. Například můj školitel nebyl spokojený se zvukem mých basů před závěrečným koncertem. Zjistil jsem, že mám pevně zafixovaný způsob úhozu v malíčku levé ruky. Kdy se snažím nejnižší tón posazovat a defacto změkčit. Je to typické pro klasickou interpretaci, kdy bas musí zabalit témbor tenorových hlasů a zvukově přes něj nečnít. V jazzu to naprosto nemá opodstatnění.

## 6.7. Hra z not

U klavíristů se donekonečna vedou debaty, zda hrát z not moderní klavírní literaturu či nikoliv. U Kapustina to platí hned dvakrát. Jazz se z not až na výjimky<sup>297</sup> nehraje. Někdy má klavírista na notovém pultu před sebou vypsanou formu, ale pokud se jedná o vlastní kompozice, hraje klavírista zpravidla z paměti. Nikolaj Kapustin hraje ze zásady všechny svoje věci z paměti. Ale je třeba říct, že se jedná o jeho kompozice a rozdíl v koncertní praxi například z osmdesátých let dvacátého století a současností je propastný. Tím myslím to, že dnes je naprosto běžné, že dramaturg koncertu po Vás vyžaduje komplikované dílo klidně pouhý měsíc před jeho koncertním provedením. Hudebníci dle mého názoru příliš přistupují na diktát promotérů a organizátorů některých festivalů. Na mých koncertech, kde jsem uváděl pouze díle Nikolaje Kapustina, jsem jako nejčastější zpětnou vazbu od klavíristů slyšel větu: „Jak si to můžeš všechno pamatovat?“ Odpověď na to je jednoduchá. Nejde to.

Vždy jsem své kapustinovské recitály poskládal tak, aby obsahovaly aspoň jedno komorní dílo. Abych si mohl odpočinout a nehrát všechno z hlavy. V praxi jsem přišel na následující pravidlo, kterým se řídím. Všechny skladby v rozpětí do osmi minut do roku 2000 tvorby autora, hrají z paměti. Většinou se jedná o efektní a technicky náročné kompozice, kde hra z listu ani není dost dobře možná. Často jde i o cykly, kde jsou skladby děleny po kratších celcích. Nikdy jsem nehrál z paměti jeho sonátu. Sonáty jsou tak komplikované, že vynaložené úsilí a čas na cvičení neodpovídá výsledku. Navíc publikum, až na vzdělané výjimky, tuto olbřímí práci stejně dostatečně neocení.

Po roce 2000 se z autorova díla vytrácí jazzové idiomy a Kapustin si vytvořil svůj vlastní, velmi komplikovaný svět. Přestože se v kompozicích pro sólový klavír drží obvykle stopáže kolem čtyř minut, musím konstatovat, že kompozice jsou natolik rytmicky a tektonicky složité, že doporučuji je koncertně hrát z not. Obzvlášť pokud jich klavírista bude hrát větší soubor.

Beethoven kdysi řekl, že noty jsou od toho, aby se z nich hrálo. Proto si myslím, že přežitek z období největší slávy romantických virtuózů, kdy se hrálo vše z paměti, by už měl mizet z koncertních pódíí. Zamyslel jsem se několikrát i nad tím, kolik jsem mohl udělat repertoáru, který by mi zajisté rozšířil obzory, kdyby nebylo nutné hrát většinu věcí z paměti. Všichni ostatní hráči z odlišných

---

<sup>297</sup> Například klavírista v big bandu zpravidla má Songbook a vypsanou formu.

nástrojových skupin hrají z not a nikomu to zvláštní nepřijde. Jenom my klavíristé se stále držíme nějaké pseudohrdinské pózy a hrajeme z paměti. Tím hru z paměti vůbec neztracuji. Je pro klavíristy nutná a zdravá, ale ne v míře, která se stále vyžaduje.

## 7. Komplexní analýza vybraných děl

### 7.1. Sonatina op. 100

**Hudební teorie:** Vzhledem k tomu, že se jedná o kompozici pro klavír, využívá skladatel téměř celou klaviaturu. Od kontra D až po G3. Způsob notace je klasický. Dynamický plán: Takty (1-3 f), (4-13 p-crescendo), (14-18 f), (19-26 p-mezzoforte), (27-32 mezzoforte), (33-34 f), (35-36 p-crescendo), (37-44 f), (45 – Generální Pauza), (46-53 p), (54-60 f-ritardando, diminuendo), (61 fermata), (62 andante), (63 subito forte-a tempo), (64-65 f decrescendo), (66-67 p – subito forte), (68-73 f), (74-81 p-rinforzando f), (82-83 f), (84-87 p), (88-98 f), (99-102 p – subito forte, (103 subito forte), (104-106 subito piano), (107 ff). Materiál, ze kterého je čerpáno, je originál. Dílo je tonální= tónina G dur. Tonalita je klasická. Dá se říct, že již tradiční. Příbuznost tónin je blízká. Úvodní téma v Provedení je polyfonní, komponované instrumentální imitační technikou.

**Kinetická složka:** Tempo rychlé; Allegro non troppo. M= 92-96 Alla breve. Takty jsou jednoduché, složené pravidelně. Rytmus je plynulý. V průběhu skladby dochází k častým agogickým odchylkám. Ve skladbě se vyskytuje mnoho synkop, které výrazně ovlivňují hybnost a metrorytmus. Úvodní téma Provedení je variantou části prvního tématu Expozice, liší se rozsahem a jinou kompoziční technikou (je zpracováno polyfonní technikou, instrumentální imitace). Takty 29 a 84 jsou polyrytmické, dvě proti třem. Kinetické složky významně ovlivňují výrazovou stránku skladby. Durata celé skladby je cca 4:30, dle zvoleného tempa.

**Melodika:** Melodika je instrumentálního typu. Často napodobuje tzv. „trumpet styl“, používaný klavíristy, kteří hrají jazzovou hudbu (jedná se o jednohlasé vedení melodické linky). Melodika skladby je svébytná, vyvážená, vlnitá. Melodie se pohybuje v rozsahu malého A do G3.

**Faktura:** Skladba je převážně homofonní, pouze v začátku Provedení je osm taktů polyfonie. Jedná se rovněž o aktuální fakturu. Náhlé změny ploch s průzračnou a hustou fakturou. V Expozici se tři po sobě následující témata vyznačují právě těmito aspekty. Vedení basové linky je místy melodické nebo figurativní. Objevují

se též místa s ostinátním basem. Např. takty 8–14 melodické vedení. V taktech 41–43 ostinátní figura. V průběhu skladby se opakuje.

**Harmonie:** Harmonie je velmi bohatá a často vybočuje z hlavní tóniny. Jde o časté substituce harmonických funkcí a sledy mimotonálních dominant. Harmonizovány jsou též i některé průchodné tóny. Struktura harmonických dob je místy velmi hustá.

Častá je rovněž amplifikace nebo redukce hlasů v akordech. Opakují se různé sekvence akordů např. akordy typu Xmi7/5be (zmenšeně měkce malý) XD7 (tvrdě velký). Jako je tomu na začátku provedení; takty 1-8. Dále takty 35-36 zde jde o sled mimotonálních dominant: D6/7 - C7 - H7 - E7 - A7. V Repríze je obdobná sekvence dva takty před kadencí: G7 - F7 - E7 - A7/9 - Es7 - D9 - D7. Na posledním akordu této kadence autor prezentuje také tritonovou příbuznost (D7 - As7) v basové lince. Dále poslední čtyři takty provedení; sekvence akordů: (H7 - Emi - Dmi7 - G7), po níž následuje Repríza začínající na subdominantě hlavní tóniny. V kadenci je rovněž tritónová příbuznost (D – As) do tóniky G. Harmonická složka hraje ve skladbě významnou roli. Určuje nepochybně styl, ve kterém je komponována. Časté disonance navozují potřebu neustálého progresivního pohybu. Harmonie je tudíž hlavní příčinou velké hybnosti. Již první takty Expozice evokují představu klasického blues, jak melodikou, ale hlavně sledem harmonických funkcí T-T7-S7.

**Barva:** Vzhledem k tomu, že se jedná o klavírní dílo, je nutné předpokládat, že interpretem budou při interpretaci v maximální možné míře využity zvukové možnosti nástroje. Barva do jisté míry záleží právě na erudici a způsobu podání skladby.

**Forma:** Sonatina je drobná skladba komponovaná v klasické sonátové formě. (Expozice – Provedení – Repríza – Kadence - Coda). Expozice obsahuje tři témata. První téma v taktech 1–18, druhé téma v taktech 19–32, třetí téma v taktech 33–44 (následuje repetice). Prima volta má jeden takt s předtaktím. Sekunda volta první takt G. P. ve druhém taktu začíná provedení. Provedení takty 46–63. První téma provedení napodobuje první téma Expozice a variačně zpracovává také téma druhé. Na konci je již dříve zmíněná kadence. Repríza cituje všechna tři témata: první je krácené, druhé začíná tónikou a je variováno, třetí téma je opět zkrácené. První téma rozpětí taktů 64–73, druhé téma v taktech 74–87, třetí téma v taktech

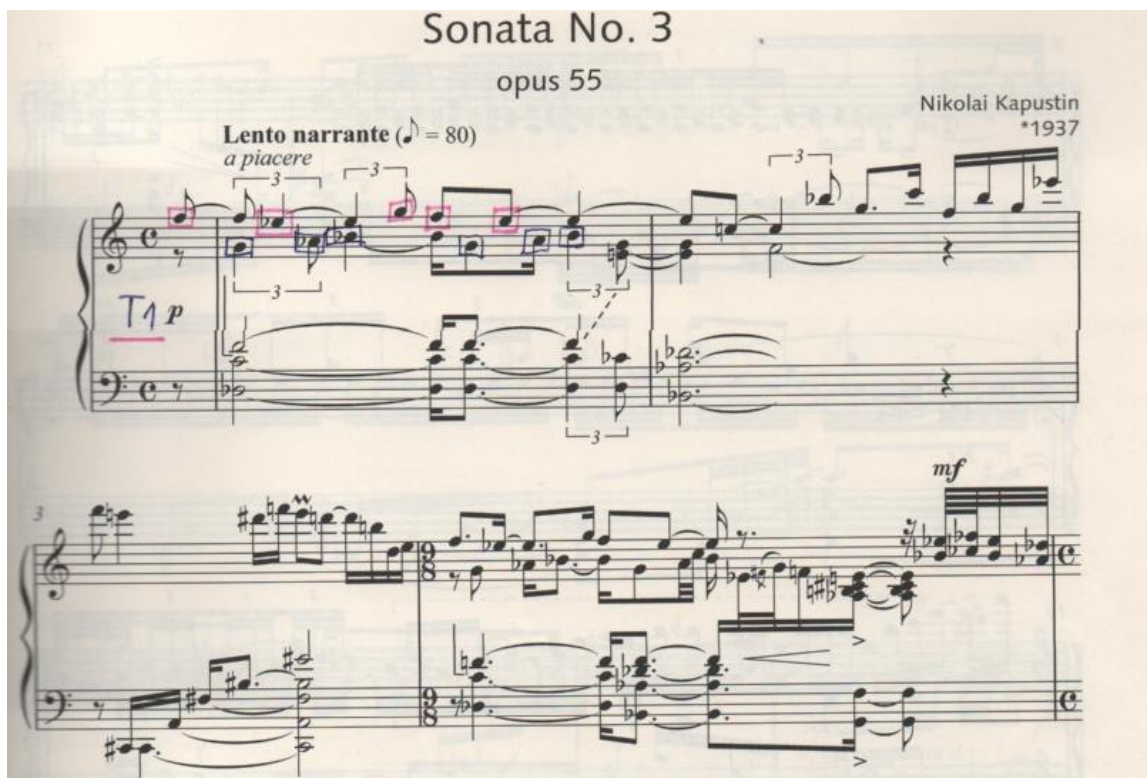
88–93. Takty 94–95 vymezují kadenci. V rozsahu taktů 96–107 nalezneme codu. Coda je variací na první téma Expozice. Dále cituje závěr Expozice, ale zde na tónice. V Expozici je závěr na dominantě. Tato drobná skladba obsahuje celou řadu nosných nápadů, které jsou kvalitně zpracovány harmonicky i formálně. Myšlenkově je skladba rozvíjena evolučně. Jako celek je kompozice kvalitní a splňuje základní kompoziční zákony a principy.

## **7.2. Interpretační rozbor sonáty pro klavír č. 3, op. 55**

Dle skladatele reprezentuje sonáta č. 3 v jeho díle krátkou epizodu, ve které se nejvíce nechal inspirovat moderní hudbou. Je zajímavá také tím, že v ní autor cituje téma *Dies Irae* z *gregoriánského chorálu*. V Kapustinovských sonátách můžeme najít mnoho lehkých náznaků citací klasických autorů. Avšak jedná se vždy o náznak, nikdy ne o doslovnou citaci. Výjimkou je tato třetí sonáta a pak ještě sonáta č. 9, ve které Kapustin cituje *Patetickou sonátu* od Beethovena. Jedná se o jednovětou skladbu, která je dělená do tří kontrastních částí. Dala by se hrát rozděleně, ale autor doporučuje jí hrát attacca. Hlavně z důvodu, že je myšlenkově sevřenou kompozicí a věty na sebe logicky navazují. Durata je cca 15–17 minut. Rozpětí je tak velké, protože je sonáta extrémně technicky a interpretačně náročná a někteří pianisté volí nižší tempa.

První část v rozpětí taktů 1–158 je středobodem celého díla. Její minutáž je zhruba 7:30 a jedná se o polovinu celého díla. Druhá část, jejíž rozpětí je 38 taktů, je jakousi meditační vložkou, reprezentující druhou větu v klasickém sonátovém schématu. Její časový rozsah je cca 3:30 min. Třetí část je brilantní a má rozpětí 191 taktů. Její časová rozpětí je nejvíce flexibilní, dle zvoleného tempa. Ale v průměru odezní za 5 minut.

První část obsahuje celý kaleidoskop témat. Dohromady je jich pět. První z nich je nádechem impresionistické a improvizáčnické. Druhé téma je chromatické a rytmicky extrémně obtížné. Třetí téma je swingové. Čtvrté téma je lyrické a závěrečné téma je motorické a prstově běhavé. V taktu 60–61 se objevuje citace *Dies Irae*. Kapustin navíc zařazuje evoluční krátké motivy, se kterými pracuje například v inverzi. Závěrečná krátká coda je jenom můstkem do druhé věty.



Na tomto obrázku vidíte hlavní téma (T1) celé sonáty, včetně kontrapunktického vedení hlasů v melodii, což je pro Kapustina typické. Dále můžeme pozorovat rytmus, který prochází skrz polyfonní hlasy.

Druhé téma obsahuje velmi obtížnou rytmicko-skokovou techniku. Pokud chce interpret dosáhnout potřebné zřetelnosti, je nutné redukovat pedál na minimum a perfektně připravit prstoklady. Ty ve většině not Nikolaje Kapustina absentují. Vždy jsem si myslel, že hrát například z urtextu bez prstokladu je pro interpreta lepší, neboť si najde svou vlastní cestu. Zde si nejsem tak jistý, mnoho míst se dá řešit více způsoby nejen v prstokladu, ale též v přebírání hlasů do obou rukou.



*Druhé téma s obtížným rytmem.*

Třetí téma (T3) nás navrácí pomocí jazzového idiomu k podstatě skladatelovo hudebního vyjadřování.



*Třetí téma a swingový charakter.*

Toto třetí téma je obohaceno o krásné hard-bopové téma. Pokud se bavíme o tonalitě, tak se v celé sonátě nedá mluvit o příslušnosti k nějakému tonálnímu centru. Těch je totiž několik a určit to hlavní není možné. Autor píše samozřejmě tonálně, ale svou tonalitu vztahuje vždy k určitému rozpětí své skladby. Pracovně jsem si to nazval „plovoucí tonalita”.<sup>298</sup> Na dalším obrázku můžeme vidět, jak Kapustin určí tonalitu v Es, ale pouze na pár taktů.

<sup>298</sup> Doufám, že mě za to teoretická obec nestrhá. Pozn. aut.



*Téma v Es, které má bopový charakter. Kvintovým přechodem ho autor opouští.*

Následující čtvrté téma (T4) je pro mě nejsilnějším tématem z celé sonáty a jedním z impulzů, proč jsem se rozhodl svou disertaci zaměřit na dílo Nikolaje Kapustina. Domnívám se, že je mixem lyriky bratrů Gershwinových, Samuela Barbera<sup>299</sup>, dále v něm slyším Chicka Coreu, Keitha Jarreta a Herbieho Hancocka. Kapustin s ním de facto končí expozici. Provedení začíná opět jiným rytmickým prvkem.

*Provedení a rytmický prvek přecházející z levé do pravé ruky.*

<sup>299</sup> Mám na mysli jeho houslový koncert. Pozn. aut.

*Povšimněte si jakým způsobem Kapustinem pracuje s rytmem například v taktu č. 50. Kvartola v 12/8 taktu je ještě milosrdným prvkem. Dále bych rád upozornil také na akordové (sekční) vedení melodie například v taktu č. 51. Zkušenost s aranžováním pro dechové sekce big bandů zkrátka autor nezapře.*

54

57

60

61

63

56 196

Zde bych rád poukázal na typickou věc pro Kapustina, tedy přehazování rukou v taktu 55. V taktu 60 začíná citace tématu *Dies Irae* z gregoriánského chorálu. Kapustin tuto citaci opět nemůže nechat jen tak a oplétá jí prstokladově nepříjemnou levou rukou. Všimněte si také trojice velkých duol v taktu 62.

Kapustin nepřestává být invenční ani v balastních částech sonáty. Kdy si vypomáhá barokními způsoby zpracování tématických vsuvek.



*Evoluční téma vložené jako vsuvka mezi hlavní témata.*



*To samé téma v zrcadlové obměně.*

Poslední téma je evolucí a augmentací tématu Dies Irae.



*Návrat k tématu Dies Irae a jeho rozšíření.*

Poslední tématickou částí je bridge (most) do druhé věty.



*Pouze velmi krátká coda je jen jakýsi převodník do druhé věty.*

Druhá věta je uvedena mezivětou v tempu Andante zakončeným výtryskem a poté definitivním zklidněním v Largu. Hlavní téma druhé věty a vůbec všechna témata jsou již použita ve větě první. Pokud se sonáta hraje attacca, jak hrána být má, pak celá druhá věta působí jako falešné provedení. Je to právě použitím citací témat z první věty a jejich zpracováním v inverzi, či v zrcadlovém postupu. Při intenzitě rytmických a agogických prvků v obou krajnách větách také tato věta musí splnit roli určitého zklidnění. Autor používá chorálový tónbr a zhuštěné akordy, aby toho dosáhl.

*Všimněte si na následujícím obrázku postupného polyfonického přebírání tématu skrz jednotlivé hlasy v taktu 161, 163, 165. Dále stojí za povšimnutí swinging v taktu 156. Kapustin toto označení vypisuje tam, kde už si klasickou notací nelze vypomoci. Largo na MM50 je opravdovým propadem a je těžké, z interpretačního hlediska, toto tempo správně trefit. Měl jsem vyzkoušené, že když jsem zpomaloval do druhé věty, musel jsem mít vnitřní pocit, že již hraji nesnesitelně pomalu, abych toto tempo vystihl správně.*

Andante (♩ = 63)

155

swinging

MEZIVĚTA PŘEPRAVOVÁNÍ HL. TÉMA

157

6

Largo (♩ = 50)

158

8

8

160

HL. TÉMA DIES IRAE INVERZE

163

Kapustin v této pomalé větě pracuje kontrapunkticky s hlasy. Používá i strettu v několika místech, ale dlouho si s tímto nevystačí. Už v taktu 173, což je čtrnáctý tak po začátku druhé větě v Largo, zařazuje evolučně pozměněné téma T2 z první větě. Je zajímavé, že ačkoliv se nehraje v druhé větě toto téma v tempu v jakém bylo ve větě první, tak to nevadí a toto téma působí stejně kompaktně jako poprvé. Viz obrázek:



*Evoluce T2 v jiné tónině ve druhé větě.*

*Evoluce T4 v jiné tónině ve druhé větě:*



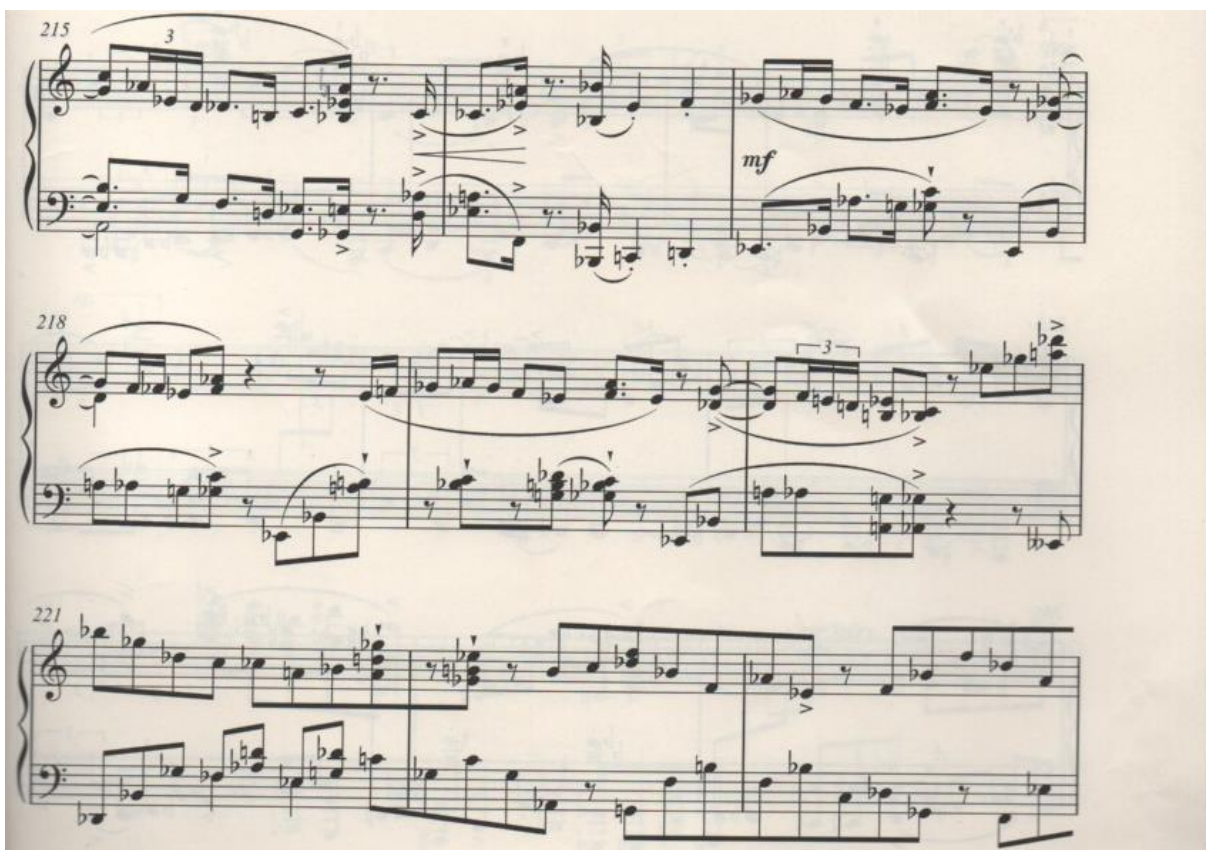
*Na tomto obrázku „rachmaninovské“ procházení melodie ve středních hlasech.*



Třetí věta Vivace je uvedena čtyřtaktovou Introdukcí a pak následuje hlavní téma, které je v tečkovaném rytmu a má klasicistní charakter. Tonální centrum je na funkci E7. Podobně jako Dux je následováno Comesem. Charakterově odlišným vedlejším tématem, které je postaveno na silném jazzovém základu. De facto se jedná o bluesovou dvanáctku v es moll. Celá věta je typické kapustinovské brio-vivace. Kapustin se často ve třetích větách svých sonát pouští do extrémně rychlých temp. Často přesahujících i 180 bpm. Základem je cítit je na dvě a nebát se vysokých čísel u označení metronomu. Formálně jde opět o sonátovou formu s codou.

The image shows a page from a musical score for a piano sonata. The title 'Vivace' is at the top left. Below it, the measure number '197' and the tempo marking '(♩ = 168)' are present. The music is in E major (one sharp) and 4/4 time. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'p' (piano). The music is characterized by a dotted rhythm and a strong jazz influence, with many triplets and accents. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'p' (piano). The music is characterized by a dotted rhythm and a strong jazz influence, with many triplets and accents.

*Čtyřtaktová introdukce startuje v taktu 197. Hlavní téma třetí věty pak v taktu 201. Všimněte si akcentů na lehkých dobách. Zároveň jsou akcenty naznačeny všude tam, kde mají plnit roli jazzového frázování. Samozřejmě je to jen nápodoba, je nutné to správně cítit, nebo mít alespoň naposlouchané. Navíc v tempu nejdou akcenty nijak zvlášť vyrazet, je to jen lehké poklepnutí prstu.*



*V polovině taktu 216 přichází vedlejší téma. Zde není vypsáno, že by se mělo swingovat, ale je to naprosto nutné. Ostatně i Kapustin to ve své nahrávce dělá.*

V této větě se Kapustin pouští i do velmi složité kontrapunktické faktury zde třeba kánon:



*V kánonu též začíná provedení, které je tematické a variuje již použitá témata.*

V taktu 228 přichází reminiscence na styl Counta Basieho, Olega Lundstrema či další lídry big bandů, neboť Kapustin zde pracuje s tématem právě tímto způsobem. Výrazná basová linka, krátké vstupy melodie a výrazné akordické

ataky ve výškách. Zajímavost, která nemá vztah s formálním rozbořem. Viz obrázek:



Dále se v této větě objevuje věc, dosud u Kapustina nevídaná: dodekafonická seriální řada, prokomponovaná spolu s jazovým idiomem. Je třeba říci, že jde o pouhý experiment a Kapustin mu nijak zvlášť v pozdějších kompozicích nepřišel na chuť, ale je zde a je to novum v autorově díle. Viz obrázek:



*V tomto místě se jedná o extrémní technickou zátěž, navíc ve vysokém tempu. Zde na obrázku je jen jeden řádek, ale jedná se o celou stranu těchto běhů.*

V taktu 307 přichází stretta a zlatý řez třetí věty a vyvrcholení celé sonáty. Viz obrázek:



Rachmaninovsko-prokofjevovské místo. Téma v levé ruce ve skocích a pravá ruka v terciových převratech. Na pomyslném klavírním stole jsem měl v životě mnoho, zabýval jsem se ke konci magisterského studia interpretací Balakirevovi Islamey, Schumannovy Toccaty, Prokofjevovým sonátám č. 2, 7, 8. Toto je ale opravdová lahůdka.

Dalším zajímavým prvkem je dramatická část na prodlevě. Viz obrázek:



Po vyvrcholení v předchozím zlatém řezu přichází „stoptime“ a krátké epizodní rozjíždění zpět do tempa prima ala „Kalinka“ Viz obrázek:

Repríza je tématická a opět se vrací do tonálního základu na E7. Ve zkrácené podobě zazní hlavní i vedlejší téma a přichází coda. Ta je řešena způsobem, kdy Kapustin vypouští části tématu. Extrahuje motiv a nakonec zbývá jenom hlavní téma a posléze jen zárodek. Můj výraz pro to je „ředění“. Kapustin tento závěr používá poměrně rád. Je ve více jeho skladbách.<sup>300</sup> Nakonec nám zbývají jen zárodky tématu Dies Irae a sonáta končí v pianissimu. Jsem přesvědčen, že po zážitcích z předchozích vět, zejména z první a třetí až po její vrchol, působí tento konec mnohem silněji, než zakončit tuto skladbu nějakým impozantním fortissimem. Tento způsob naopak drží všechny posluchače do poslední chvíle v napětí. Tato sonáta je z interpretačního hlediska natolik obtížná, že se do jejího studia prozatím nepustil nikdo jiný, než její autor. Můj velký sen je tuto sonátu nahrát, nebo jí uvést v koncertní život na některém z významných českých festivalů.

<sup>300</sup>Three Impromptus op. 66, Allegro meccanimente apod. Pozn. aut.

Handwritten musical score for a piano sonata, measures 372-384. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex texture with triplets, octaves, and dynamic markings like 'perdendosi' and 'ppp'. A handwritten note 'CODA ŘEŠENÍ TÉMATU' is written in pink above measure 375.

*Ideální je, pokud interpret vydrží v původním tempu až opravdu do posledního řádku. Jinak hrozí ztráta rytmických vztahů mezi notami a rozpad do pouhých fragmentů.*

Nahrávka této sonáty bude na CD přiloženém k této disertaci.

## 8. Závěr

Na závěr se hodí zrekapitulovat, co mi psaní této práce dalo a vzalo. Když jsem začínal psát tuto práci a rozkrývat bohatství materiálu, který se mi dostal pod ruku, netušil jsem, že se při bádání o Kapustinovi dotknu mnoha oblastí umělé hudby. Každý další rozhovor, každý další e-mail či kontakt přinesl něco nového i do toho, co jsem součástí mé práce nepovažoval. Abych nebyl tak abstraktní, tak pochopení stadií jazzových harmonií mi umožnilo lépe chápat a slyšet moderní hudbu. Knihy a články, které jsem přečetl proto, abych rozuměl nehudbním aspektům života Nikolaje Kapustina, mi ukázaly historii SSSR a současné Ruské Federace v novém světle, a hlavně mi zprostředkovaly pohled zevnitř. Rád bych též zmínil stovky hodin, které jsem strávil při poslechu nahrávek díla Nikolaje Kapustina a nejenom jeho. Objevil jsem kvůli němu Rodiona Ščedrina a mnoho dalších autorů, kteří v klasickém repertoáru klavíristů nejsou příliš zastoupeni. Dále mi psaní této práce přineslo novou vlnu pokory před obtížemi klavírního repertoáru a znovu mi ukázalo, kolik se toho ještě musím naučit.

Na otázku, co mi tato práce vzala, se nehledá odpověď lehce. Vzala mi samozřejmě množství času, které bych jako interpret zřejmě strávil u klavíru. Ale v porovnání toho, kolik mi toho dala, je to zcela marginální. V začátcích doktorského studia jsem měl největší obavy právě z toho, jak tuto práci napsat. Teď ke konci se tato obava změnila v radost a pocit zodpovědnosti vůči autorovi, jehož dílo a život jsem se snažil zmapovat.

Tato práce je zacílena poměrně široce, ale myslím, že bude plnit svůj účel: propagovat a přiblížit klavírní dílo Nikolaje Kapustina hudební veřejnosti. Jsem si zcela jistý, že kvalitu, kterou jeho dílo přináší, ocení široké kruhy klavíristů a hudebníků. Představil jsem zde Nikolaje Kapustina po lidské stránce, zejména v kapitolách o jeho životě a komplikované historii jazzu v SSSR. Zároveň jsem se snažil dostat odborné erudici. Nemohu říct ani zdaleka, že jsem toto téma vyčerpал. Klavírní dílo Nikolaje Kapustina je natolik obrovské a kontrastní, že si zaslouží zpracování v dalších disertacích po menších fragmentech.

Mojí ambicí bylo pionýrsky prorazit cestu dalším badatelům a dát další analýze a rozkrývání fines interpretace a teorie v autorově práci určitý základní rámec. Zároveň jsem se po celou dobu studií snažil uvést v koncertní život mnoho děl z pera Nikolaje Kapustina. Ověřil jsem si během svých koncertů na HAMU

v Praze v roce 2016 a 2020, že publikum tyto skladby přijímá s nadšením. Nehrál jsem Kapustina pouze v ČR, ale též na koncertech v Evropě i Asii. Jsem nesmírně rád, že Nikolaj Kapustin se začíná ve světě hrát v měřítku, které si jeho dílo zaslouží. Tomuto trendu jsme zatím v České republice poměrně dost dlužni. Ale nebojím se, že by nenastal. Myslím, že náš národ je tradičně konzervativní, ale pozitivní přístup pedagogů katedry klávesových nástrojů HAMU a JAMU mě ubezpečuje v tom, že kvalita si svou cestu vždy najde.

Výsledkem mého bádání je, krom výše zmíněného, že Kapustin zůstává ve své tvorbě v podstatě konzervativní. Píše atricifiální hudbu, drží se zavedených hudebních forem, vystačí si s klasickou notací, neusiluje o novátorství ve způsobu kompozice. Poslechovým testem bylo ověřeno, že hudebně vzdělané publikum je schopno se v jeho tvorbě orientovat bez předchozí zkušenosti. A také bez přípravy de facto na první poslech. Jeho přínos je ve způsobu, jakým dokáže spojovat již objevené. To pouze potvrzuje jeho velikost. Neboť se o to bezúspěšně snažilo mnoho hudebních velikánů. Jsem přesvědčen, že v tvorbě Nikolaje Kapustina posluchač konečně našel autora, u kterého to vše hladce funguje.

To nejzásadnější jsem ale po dopsání této práce nenašel v hudební oblasti. Ale v poznání, že obrovský talent může vyrůst i v té nejzapadlejší vesničce na Ukrajině. Dále že neexistuje dělící čára mezi jazzem a vážnou hudbou. Jsou to jen dva jazyky popisující totéž, ale jiným způsobem. Našel jsem ryzí příklad toho, že skromnost a píle se musí pěstovat po celý život. A také to, že člověk musí následovat a věřit svému poslání a cestě, kterou si v životě vybral. I přes to, že proti němu stojí celý systém a žije v době, která není zdaleka lehká. To je étos, který se jako červená nit táhne životem velkých skladatelů své doby. Beethovena, Dvořáka, Šostakoviče, Kapustina a dalších. Rozhodně je to věc, nad kterou je dobré se zamyslet.

## 9. Soupis citací použitých pramenů a literatury

1. Michel Abesser. *Den Jazz sowetisch machen*. Edition Boehlau. ISBN E-Book: 9783412501198, 526 s.
2. Zdeňka Böhmová-Zahradníčková. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. 182 s.
3. Miles Davis-Quincy Troupe. *Miles, the autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1990. ISBN 9780671725822.
4. Lubomír Dorůžka - Ivan Poledňák. *Československý jazz: minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967.
5. Jonathan Edward Mann. *Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin*. University of Cincinnati: 2007.
6. Priscilla Johnson and Leopold Labedz, eds., *Khrushev and the Arts*. Cambridge: MIT, 1965, str. 264, překlad autor práce.
7. Mao 'c 'Tong: *Relationship between PRC and SSSR*, ALA, 2006, článek vydán Asociací amerických knihoven. str. 152. SVK Praha, odd. sinologických studií. Překlad autora práce.
8. Joe Mulholland - Tom Hojnacki. *The Berklee Book of Jazz Harmony*. Hal-Leonard, 2013, ISBN 978-0-087639-142-6.
9. Pravda, sovětský deník, 1929, SVK Praha, odd. žurnalistiky, sovětská žurnalistika 20.-40. léta. Článek: *Dehonestace kultury moderního člověka*. Překlad autor práce.
10. Pravda, sovětský deník, 28.1.1936, SVK Praha, odd. žurnalistiky, sovětská žurnalistika 20.-40. léta. Článek: *Rezyme vmeste muzyki*. Překlad autora práce.
11. Robert Rawlins, Nor Eddine BahhA - Barrett Tagliarino. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2013, ISBN 978-0-634-08678-6.
12. Eugen Suchoň a kolektiv. *Akordika v hudbě 20. století*. Editio Supraphon, 1977.
13. S. Frederick Starr. *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. New York: Oxford University Press, 1983. ISBN 13: 9780195031638.

14. Milan Svoboda. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Netolice: Jiří Churáček Jc-Audio, 2014. ISBN 978-80-87132-26-5.
15. Yana Tjulkova. *Conversations with Nikolai Kapustin*. Schott Music, 2019, ISBN 978-3-95983-592-3.
16. Brian Waite. *Modern Jazz Piano -A Study In Harmony And Improvisation*. London: Hal Leonard, 2013, ISBN 978-0-7119-0841-3.

### **Online zdroje:**

<https://dumfinanci.cz/clanky/267-vyznamne-financni-krize-90-let-rusko/>

<https://www.filmharmonie.cz>

<http://jazz.ru> -podstatná stránka mapující ruskou jazzovou scénu.

<http://moderni-dejiny.cz>

<http://nikolai-kapustin.info> -podstatná stránka, podávající základní informace o autorovi.

<http://oxfordmusiconline.com/groovemusic> - jeden z hudebních slovníků.

[https://en.wikipedia.org/wiki/24\\_Preludes\\_and\\_Fugues\\_\(Shostakovich\)](https://en.wikipedia.org/wiki/24_Preludes_and_Fugues_(Shostakovich)), Ursova, Tanya (January 2005). "Shostakovich's 24 Preludes and Fugues, Op. 87: Subtexts in Context". *DSCH Journal*

## **10. Přílohy**

### **1. Kapustin Nikolaj – Sonatina, Opus 100**

СОНАТИНА  
SONATINA

Николай КАПУСТИН  
Nikolai KAPUSTIN  
Op. 100

3

Allegro non troppo (♩ = 92-96)

*f*

*p*

*mf*

*cresc.*

*f*

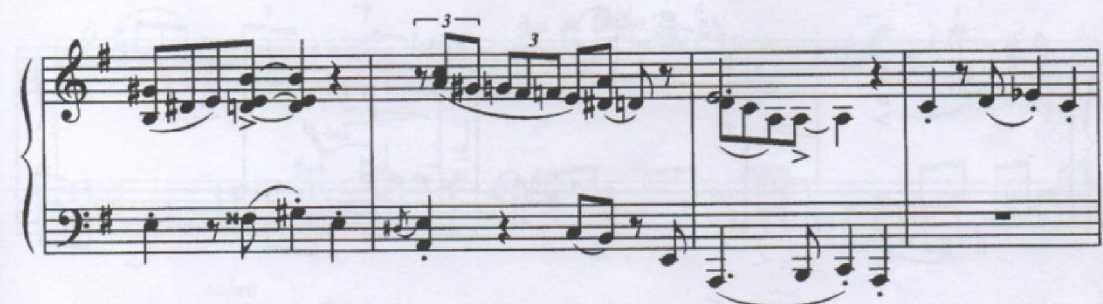
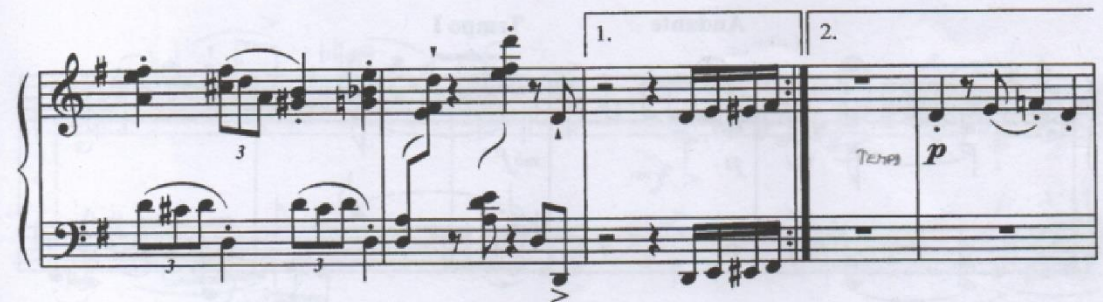
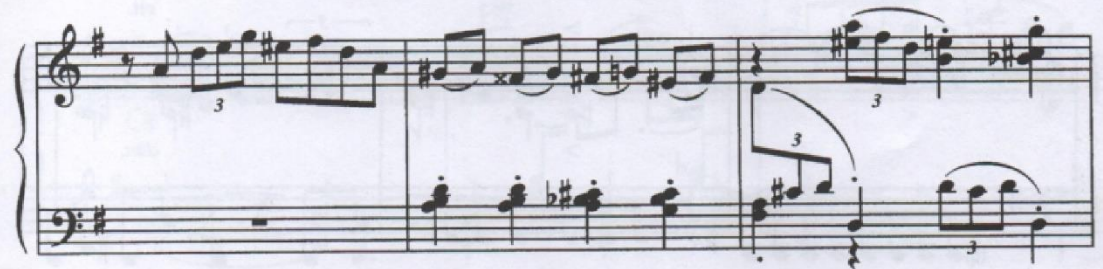
*p*

© Copyright 2004 by A-RAM, Moscow  
ISMN M-708036-197

Handwritten musical score for piano and soprano, page 4. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of music.

The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The second system introduces the soprano part. The third system continues the piano accompaniment with a *mf* dynamic and triplet markings. The fourth system features the piano accompaniment with triplet markings. The fifth system shows the soprano part with a *ff* dynamic. The sixth system continues the piano accompaniment with a triplet marking.

Handwritten annotations include "sopra" in the second system, "mf" in the third system, and "ff" in the fifth system. There are also some handwritten notes at the bottom right of the page, including "L'Ev" and "3".



The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system includes a 3/4 time signature. The second system features a 'rit.' (ritardando) marking and a 'dim.' (diminuendo) marking. The third system is divided into 'Andante' and 'Tempo I' sections, with dynamic markings 'p' (piano) and 'sub f' (sub-fortissimo). The fourth system includes a 'p' marking and a 'sub f' marking. The fifth system continues the musical notation. Various musical notations such as notes, rests, and fingerings are present throughout the score.

GERSHWIN

7

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of staves. The piano part is written in treble and bass staves, and the vocal part is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System 1: Piano part starts with a treble staff and a bass staff. The vocal part is written in a single staff. The piano part has a dynamic marking *p* and an *Acc.* marking. The vocal part has a dynamic marking *p*.

System 2: Piano part continues with treble and bass staves. The vocal part continues with a single staff. The piano part has a dynamic marking *ff* and a *Ch* marking. The vocal part has a dynamic marking *ff*.

System 3: Piano part continues with treble and bass staves. The vocal part continues with a single staff. The piano part has a dynamic marking *rin f* and a *2* marking. The vocal part has a dynamic marking *rin f* and a *2* marking.

System 4: Piano part continues with treble and bass staves. The vocal part continues with a single staff. The piano part has a dynamic marking *p* and a *3* marking. The vocal part has a dynamic marking *p* and a *3* marking.

System 5: Piano part continues with treble and bass staves. The vocal part continues with a single staff. The piano part has a dynamic marking *ff* and a *sopra* marking. The vocal part has a dynamic marking *ff* and a *sopra* marking.

Handwritten musical score system 1. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many accidentals and slurs. There are handwritten numbers and markings above the staves, including "2 3 1 2 5" and "3 1 3 2 3". A bracket labeled "Pia" is under the lower staff.

Handwritten musical score system 2. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many accidentals and slurs. There are handwritten numbers and markings above the staves, including "3" and "p".

Handwritten musical score system 3. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many accidentals and slurs. There are handwritten numbers and markings above the staves, including "3", "sub f", and "sub p".

Handwritten musical score system 4. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many accidentals and slurs. There are handwritten numbers and markings above the staves, including "3" and "ff".