

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra klávesových nástrojů

Hra na klavír

**Rozprávky starej babičky op. 31 v kontexte
Prokofjevovho klavírneho diela**

Diplomová práce

Autor práce: Ľuboš Šelepák

Vedoucí práce: Doc. MgA. Jan Jiraský, Ph.D.

Oponent práce: Doc. MgA. Ivan Gajan

Brno 2013

Bibliografický záznam

ŠELEPÁK, Ľuboš. *Rozprávky starej babičky op. 31 v kontexte Prokofjevovho klavírneho diela [Old Grandmother's Tales op. 31 in the context of Prokofiev's piano works]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra klávesových nástrojů, rok. 2013 s. 68. Vedoucí diplomové práce Doc. MgA. Jan Jiraský, Ph.D.

Anotace

Diplomová práca „*Rozprávky starej babičky op. 31 v kontexte Prokofjevovho klavírneho diela*“ pojednáva o živote a klavírnych skladbách Sergeja Prokofjeva. Práca poukazuje na spojitosť skladateľovho ťažkého života a vzniku jeho kľúčových skladieb. V práci sú rozoberané a analyzované predovšetkým sólové klavírne skladby z hľadiska interpreta a z hľadiska pedagóga. Práca poukazuje na možnosti pedagogického využitia rozoberaných skladieb, na dôležité harmonické spoje, charakteristické znaky a skryté symboly v týchto dielach, ktoré sú typické pre Prokofjevov kompozičný štýl a ktoré sú potrebné k správne mu naštudovaniu skladieb. Načrtnuté sú tu tiež okolnosti vzniku vybraných klavírnych skladieb a ich súvis s inými Prokofjevovými dielami, prípadne inšpirácia skladbami iných skladateľov. Práca tiež vysvetľuje technické prvky, ktoré Prokofjev vo svojich klavírnych skladbách využíval a ktoré sa často líšia od tých „klasických“ a tradičných. Práca popisuje jednoduché a logické postupy, ktoré hudobnou cestou pomáhajú prekonávať technické a interpretačné problémy.

Annotation

Diploma thesis „*Old Grandmother Tales op. 31 in the context of Prokofiev's piano work*“ deals with the life and piano works by Sergei Prokofiev. The diploma thesis points to the continuity of composer's life circumstances and formation of his key works. In this thesis are discussed and analyzed mainly solo piano compositions in terms of perspective both the interpreter and the teacher. The work points to the possibility of pedagogical using of these analyzed works, on important harmonic connections, characteristics and symbols hidden in these works, which are typical of Prokofiev's compositional style, which is necessary for proper interpretation of the works. Outlined, there are also circumstances of composition the selected piano works and their correlation with other Prokofiev's works or with works of the other composers. The diploma thesis also explains the technical elements, which are used in Prokofiev's piano works and which are different from those „classical“ and traditional. This work describes the simple and logical musical ways, which can help overcome technical and interpretation problems.

Klíčová slova

Prokofjev, avantgarda, biografia, klavírne sonáty, „Rozprávky starej babičky op. 31“, klavírne koncerty, balety, „stalinská diktatúra“, dve svetové vojny, klavírna technika, melodika, pedagogické využitie.

Keywords

Prokofiev, avant - garde, biography, piano sonatas, „Old Grandmother Tales op. 31“, piano concertos, ballets, „Stalinist dictatorship“, two world wars, piano technique, melodies, pedagogical use.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 10. dubna 2013

Luboš Šelepák

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval zejména panu Doc. MgA. Janu Jiraskému, Ph.D., svému pedagogovi klavírní hry a konzultantovi, s jehož pomocí jsem na své diplomové práci pracoval a se kterým jsem studoval šestou sonátu S. Prokofjeva a další skladby a který mi poskytl cenné interpretační, případně pedagogické postřehy, rady a zkušenosti. Dál bych chtěl poděkovat panu MgA. Igoru Ardaševovi, se kterým jsem taky pracoval jak na Prokofjevově, tak na Chopinově sonátě. Dále bych chtěl poděkovat pani Prof. Aleně Vlasákové za cenné interpretační a pedagogické poznatky, které jsem měl možnost získat na hodinách metodiky a didaktiky klavírního umění a v pedagogickém semináři. Také chci poděkovat pani Mgr. Josefe Hlouškové, která mně vedla na hodinách instruktivní klavírní literatury. Rád bych ještě poděkoval pani Prof. PhDr. Jindřišce Bártové za cenné rady při sestavování práce. Na závěr chci poděkovat také svým rodičům, kteří mně počas studia podporovali.

Obsah

Úvod.....	1
1. Život a skladateľská osobnosť S. Prokofjeva.....	3
2. Rozbor vybraných klavírných skladieb S. Prokofjeva.....	25
Záver.....	67
Použité informační zdroje.....	68

Úvod

Ako tému svojej práce som si vybral skladbu Sergeja Prokofjeva „Rozprávky starej babičky op. 31“ v kontexte jeho klavírneho diela. Jeho hudba mi je blízka a očarila ma, pretože je originálna, vtipná, farebná, presvedčivá a obsahuje veľké množstvo rôznych nálad. Prokofjev bol označovaný ako skladateľ „železa a ocele“, ako kubista a antiromantik v hudbe spätý s revolúciou v Rusku, v Amerike o ňom hovorili ako o „boľševickom skladateľovi, či ľavičiarovi“¹, aj keď on to tak jednoznačne nevyjadroval. Mnohé jeho skladby majú rozprávkovú tematiku, rozprávkový charakter a je možné použiť ich aj do filmu. Prokofjev dokonca zámerne skomponoval hudbu k historickým filmom Sergeja Ejzenštejna *Alexander Nevský (1939)* a *Ivan Hrozný (1942 - 45)*. Rozprávky starej babičky op. 31 pre klavír sú tiež názorným príkladom toho, ako jeho hudba dokáže evokovať pomyselný rozprávkový dej, ktorý nebol skladateľom v tomto prípade presne určený. Išlo skôr o akési reminiscencie. Na rozdiel od klavírnych sonát, z ktorých viaceré sú závažné, Rozprávky starej babičky, ako už z názvu vyplýva, majú oproti sonátam odľahčený, fantazijný charakter. Sú to štyri skladby menšej technickej obtiažnosti, ktoré podobne ako Debussyho *Detský kútik*, či Schumannove *Detské scény* nie sú určené na interpretáciu deťmi, ale sú určené deťom (a aj dospelým) na počúvanie. Ide o interpretačne mimoriadne náročné dielo s využitím pestrej palety možností nástroja, kde je potrebný skúsený interpret. Skladba reprezentuje Prokofjevovu lyrickú líniu, či štýl. Každá zo štyroch skladieb predstavuje vlastne jednu rozprávku, prípadne nejakú časť príbehu, či postavu. Prokofjev dielo skomponoval ako spomienku na rodné Rusko počas zahraničného turné v Amerike v roku 1918. Ďalšími dielami, ktoré vo svojej práci rozoberiem, sú už spomínané klavírne sonáty. Tieto vynikajú vyššou technickou náročnosťou a sú aj nezrovnateľne dlhšie. Kým v prvej sonáte sa mladý skladateľ akoby hľadá a čerpá inšpiráciu z diel Rachmaninova či Čajkovského, v druhej už vystupuje s vlastným skladateľským avantgardným štýlom, ktorý je preňho taký typický. Šiesta, siedma a ôsma sonáta sa

¹ H. C. Schonberg, strana 562, BB/art 2006.

zvyknú nazývať ako „Vojnová trilógia“ a sú silne expresionisticky ladené, aj keď tonalita stále nevymizla a každá z nich má presne určenú tóninu. Po ždanovovskej kritike a obvineniach z formalizmu, spiatočnícva atď., zmenil Prokofjev svoj štýl a rozhodol sa vytvoriť novú hudbu v deviatej klavírnej sonáte², ktorá je meditatívna a filozoficky ladená. Bicí prístup ku klavíru mizne a záver sonáty je v pianissime. Prokofjevova hudba dokáže presvedčiť originalitou, poctivou tematickou prácou a neobsahuje sentimentalitu, čo je veľmi cenné z hľadiska historického vývoja hudby a hľadania nových smerov. Skladateľ si obľúbil klasické formy a časť skladieb komponoval v štýle neoklasicizmu, čo neznamená, že by kopíroval to, čo už raz bolo vytvorené, ale využíva určité prvky, princípy, formy, rovnováhu a poriadok, ktoré dokázal obohatiť o nové prvky. Rozprávky starej babičky a klavírne sonáty sám s obľubou hrám a vo svojej práci sa budem snažiť rozobrať tieto skladby a pridať niekoľko vlastných interpretačných postrehov a rád, ako skladby študovať, prípadne na čo žiaka upozorniť. Musím podotknúť, že jeho klavírne diela sú vhodné predovšetkým pre vyšší stupeň štúdia a až na výnimky ich nie je možné použiť v základnom umeleckom školstve. Z pedagogického hľadiska je pozoruhodná Prokofjevova kompozícia symfonickej rozprávky Peter a vlk op. 67 (1936), kde každá postavička má pridelený svoj príznačný motív a nástroj (podobne ako u Wagnera „Leitmotiv“). Kačicu zastupuje napríklad hoboje, dedka fagot atď. Pred začiatkom predstavenia sa deťom predviedol každý nástroj s vlastnou témou a deti potom rozpoznávali počas skladby jednotlivé témy a farby nástrojov³.

² Deviatá sonáta bola skladateľom začatá v roku 1947 ešte pred definitívnym Ždanovovým obvinením skladateľov (1948), avšak nádych problémov doby je v nej cítiť rovnako, ako predtuchu tých nastávajúcich. Určité postoje nesúhlasu a obvinenia z formalizmu v miernejšej podobe sa na Prokofjeva sypali už od druhej polovice tridsiatych rokov. Pokus o zrozumiteľnú hudobnú reč možno badať aj v oratóriu „Na stráži mieru“.

³ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 63, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

1. Život a skladateľská osobnosť Sergeja Prokofjeva

Sergej Sergejevič Prokofjev sa narodil 23. apríla 1891⁴ v Soncovke (podľa nového Gregoriánskeho kalendára), ktorá patrila do Jekaterinoslavskej gubernie v cárskom Rusku (v súčasnosti Krasne v Dnepropetrovskej oblasti) a zomrel 5. marca 1953 v Moskve.⁵ Jeho otec pochádzal z Moskvy, bol poľnohospodárskym inžinierom, absolventom Petrovsko - Razumovskej poľnohospodárskej akadémie. Matka bola umelecky ladená žena, ktorú popísal Rejngold Glier ako „...vysokú ženu s čarovnými, inteligentnými očami, ktorá vedela okolo seba vytvoriť teplú, prirodzenú atmosféru“. Po strate dvoch milovaných dcér sa rozhodla zasvätiť svoj život hudbe a strávila vždy dva mesiace z roka v Moskve alebo Petrohrade a navštevovala hodiny klavíra. Mladého Prokofjeva očarilo ako hrávala po večeroch - väčšinou skladby Chopina a Beethovena, a tak vo veku piatich rokov skomponoval svoju prvú klavírnú skladbu – „Indický galop“, ktorý mu pomohla zapísať do nôt. Skladbička je napísaná v lydickom móde, Prokofjev cítil odpor k používaniu čiernych kláves, no mama ho presvedčila, že s „B“ namiesto „H“ to bude lepšie. Vo veku siedmich rokov sa geniálny Sergej naučil hrať šach, ku ktorému začal prejavovať väčšiu náklonnosť než k hudbe. Podarilo sa zorganizovať jeho stretnutie so svetovým veľmajstrom v šachu José Raúl Capablancom, ktorého Prokofjev porazil v exhibičnej hre v roku 1914. Neskôr sa nad šachovnicou stretol aj s ďalším šachovým veľmajstrom Michailom Botvinnikom. Prokofjev už vo veku šiestich rokov bol vynikajúci klavirista a v ôsmich sa rozhodol skomponovať svoju prvú operu. Mama ho od toho chcela odradiť ako od nesplniteľnej úlohy, no večne tvrdohlavý Sergej sa nedal. Námet si vymyslel, pravdepodobne inšpirovaný niektorou z amatérskych divadelných hier, ktoré organizoval s dedinskými kamarátmi. Ako spomína vo svojej biografii, pri zapisovaní sa ešte mýlil v rytme a v takte a vokálnu zložku nezapisoval do zvláštneho riadku, ale ju vtesnal do klavírneho zápisu, a tak vznikla opera v podobe klavírneho výťahu bez spevu. Ako ďalej spomína, v júni 1901 bola opera

⁴ Podľa Juliánskeho kalendára by išlo o 11. apríla 1891. Niektoré zdroje udávajú 27. apríla podľa nového kalendára. Nie je mi jasné, ktorý údaj je správny a keďže Prokofjev sám v spomienkach udáva 23. apríla, držím sa tohoto dátumu.

⁵ Pozoruhodné je, že Prokofjev zomrel v rovnaký deň ako J. V. Stalin. O nejakej súvislosti, prípadne citovej väzbe by sa dalo len špekulovať..

„Velikán“ („Obor“) hotová a mala veľký úspech u príbuzných, kde mladý skladateľ naliehal, aby z nej ihneď časť naštudovali a predviedli. Bolo to dielo o troch dejstvách a šiestich obrazoch, až príliš dobré na desaťročného chlapca⁶.

Radosť z úspechu prvej opery u príbuzných ho podnietila k zloženiu ďalšej opery „Na pustých ostrovoch“, pre ktorú si tiež vymyslel detský rozprávkový námet. Sujet spočíval v tom, že v búrke na mori stroskotal koráb a hlavní hrdinovia sa ocitli na pustom ostrove. Podľa Prokofjeva sa síce námet úplne nevydaril, ale snažil sa hudobne stvárniť búrku a dážď na mori. Nakoniec stihol zložiť len overtúru a prvé dejstvo o troch obrazoch.

V roku 1902 sa Prokofjevova matka prostredníctvom priateľov Pomerancevových stretla s riaditeľom moskovského konzervatória Sergejom Tanejevom, ktorému Prokofjev zahral predohru k Pustým ostrovom. Nebola to šťastná voľba, pretože predohra navyše nebola príliš vydarená a Tanejev sa pousmial. Snažil sa matku presvedčiť, aby sa mladý Prokofjev začal učiť hrať na klavíri a kompozíciu u Alexandra Goldenvejzera. Podarilo sa zorganizovať, aby mladý Sergej dočasne chodil na hodiny k Juročkovi Pomerancevovi, ktorých význam Sergej vôbec nechápal. Podľa jeho slov „*chcel skladať opery, v ktorých by boli pochody, búrky, zložité scény a tu sa mu zväzovali ruky akousi úmornou nudou*“.⁷ Vyučovanie u Goldenvejzera sa nepodarilo uskutočniť, avšak Tanejev zorganizoval hodiny s Rejngoldom Glierom, ktorý strávil v Soncovke u Prokofjevovcov celé leto 1902. Nadšený Glier vyučoval 11 - ročného Prokofjeva „všetko potrebné“ (harmóniu, voľnú kompozíciu, znalosť foriem a inštrumentáciu). Hrával mu príklady z Beethovenových klavírných sonát a uvádzal príklady, ako by sa dalo to ktoré miesto inštrumentovať, aby znelo čo najlepšie, kde by bolo lepšie použiť flautu, kde husle, lesný roh, fanfáru..⁸ Pri návšteve orchestrálneho koncertu v meste si potom

⁶ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 12, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

⁷ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 13, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

⁸ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 13, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

Sergej rýchlo osvojil jednotlivé tóny, a tak znenie a využitie jednotlivých nástrojov nebolo preňho ničím novým. Prokofjev neskôr napísal o vzájomnom vzťahu žiaka a učiteľa, že si síce veľmi cení „Glierove nesporné kvality“, avšak učil ho veľmi konzervatívneho „zaškatulkovanému“ frázovaniu a konvenčným harmonickým moduláciám, ktoré sa musel ihneď odučiť.⁹ Prokofjev vybavený všetkými potrebnými vedomosťami začal experimentovať s disonantnými harmóniami a nezvyčajnými rytmi v niekoľkých ranných skladbičkách, ktoré mu slúžili ako základ ďalšieho rozvoja. V spolupráci s Glierom sa mu podarilo zložiť svoju prvú (detskú) symfóniu G dur, ktorú zahrál neskôr Tanejevovi (štvorročne spolu s Tanejevom), ktorý zhodnotil harmóniu diela ako dosť strohú (využitý väčšinou 1., 4. a 5. stupeň), ale zato pochválil kontrapunky, s ktorými mu Glier pomáhal¹⁰. Ten navštívil Soncovku aj nasledujúce leto a podľa Prokofjevových spomienok napísal pod Glierovým vedením operu na Puškinov námet „Tance nad hrobom“ a tentokrát to bola skutočná opera s vokálnymi zložkami, orchestrálnou partitúrou a overtúrou v sonátovej forme.¹¹

Prokofjevova matka cítila, že izolácia na statku v Soncovke bráni rozvoju synovho veľkého talentu a hoci s otcom váhali s rozvojom profesionálnej hudobnej kariéry svojho syna už v takom mladom veku, navštívili v roku 1904 Petrohrad za účelom preskúmania možností ďalšieho synovho vzdelania, prípadne presťahovania sa. Dostali sa do kontaktu s Alexandrom Glazunovom, profesorom petrohradského konzervatória, ktorý mal záujem počuť chlapcovu hru a pozrieť si skice jeho skladieb. Glazunov bol tak očarený talentom mladého Sergeja, že naliehal na rodičov, aby ho prihlásili na prijímacie skúšky. Rodičia váhali, pretože už predtým

⁹ URL <[http://http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev](http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev)> Poslední úpravy: 7. 4. 2013.

¹⁰ Prokofjev spomínal, že o niekoľko rokov neskôr, keď zahrál Tanejevovi svoje Etüdy op. 2, ten nespokojne poznamenal, že“...je tam až príliš veľa falošných nôt“ a vtedy mu Prokofjev pripomenul niekdajšiu historku s prvou symfóniou, Tanejev sa chytil za hlavu a zvolal: “To nie je možné. Že by som vás ja priviedol na takú nebezpečnú cestu...” (strana 13).

¹¹ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 14, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

zaoštarávali synovu prípravu na gymnázium a vznikol tu ten starý známy rozkol ako v mnohých rodinách hudobne nadaných detí a síce tento: Umožniť synovi hudobné vzdelanie, po ktorom toľko túži alebo stavať všetko na strohé všeobecno - praktické vzdelanie, ktoré je poistkou do reálneho života? Glazunov sa snažil všemožne presvedčiť Prokofjevovu matku, aby neváhala a zvolila synovo hudobné vzdelávanie a argumentoval tiež tým, že na petrohradskom konzervatóriu sa vyučujú aj všeobecno - vzdelávacie predmety¹². Nakoniec bolo šťastne rozhodnuté v prospech konzervatória a do termínu skúšok stihol Sergej zložiť dve ďalšie opery a jednu rozpracovať. Skúšky následne veľmi úspešne zložil, ohromil komisiu zhruba stovkou vlastných skladieb i skúsenosťami a nastúpil na štúdium.

Prokofjev bol počas štúdia o niekoľko rokov mladší od svojich rovesníkov a vďaka svojej zvláštnej povahe nebol vždy prijímaný kladne. Viacerým pripadal ako obhrublý, arogantný a priťahoval pozornosť aj svojím nevšedným vzhľadom.¹³ Jeho učiteľmi boli Nikolaj Rimskij - Korsakov, Nikolaj Čerepnin, Anatol Ljadov a klavír neskôr študoval u Anny Jesipovovej. Keďže išlo o mimoriadneho študenta – rebela, aj vzťahy s pedagógmi boli často problematické, čo vystihuje veta: „...neukážem svoje skladby Ljadovovi, pretože by ma vyhodil“.¹⁴ U Ljadova študoval Prokofjev harmóniu, neskôr kontrapunkt. Jeho vyučovanie Sergej pociťoval ako veľmi suché a mrzuté. Študenti boli nabádaní k písaniu ľahších skladieb, no keď skúsili niečo nové, Ljadov to komentoval suchými poznámkami. Niektoré zo skladieb z tohto obdobia začlenil neskôr Prokofjev do svojich opusov. Taký pôvod má napríklad gavotta z op. 12 alebo scherzo z druhej sonáty. Mnohé skladby z tohto obdobia (napríklad sonáty) boli začlenené do neskorších opusov a prečíslované. Tak napríklad z druhej klavírnej sonáty f moll sa stala prvá op. 1, tretia sonáta ostala treťou, štvrtá a šiesta sa stratili a piata prešla do štvrtej op. 29. Prepracované Tance nad hrobom nemali veľa spoločného s tými z Glierovho obdobia. Schonberg tiež

¹² Podľa Prokofjevových spomienok, všeobecno - vzdelávacie predmety mali veľmi slabú úroveň a rovnako bol rozčarovaný aj vyučovaním hudby (strana 15).

¹³ H. C. Schonberg píše: „...hlava mu sedela na tlstom, krátkom krku, mal ružovú kožu, ktorá sčervenala keď sa rozčúlil (a to bolo často), prenikavo modré oči a veľké výrazné pery, pre ktoré ho prezývali aj biely černo“ H. C. Schonberg, strana 561, BB/art 2006.

¹⁴ H. C. Schonberg, strana 560, BB/art 2006.

píše, že Prokofjev pravdepodobne vzdoroval takmer každému, s kým sa dostal do kontaktu, vždy mal po ruke nejakú drtivú odpoveď, či provokujúci úsmev a bol to muž, ktorý rozhodne neplával s prúdom, hlupákom ich hlúposť nikdy neodpúšťal a vždy povedal presne to, čo si myslel.¹⁵ Medzi jeho spolužiakov patrili okrem iných aj Boris Asafjev a Nikolaj Mjaskovskij¹⁶, s ktorými ostal v úzkom kontakte po celý život.

Na hodiny inštrumentácie s Rimským - Korsakovom spomínal ako na inštrumentáciu, ktorá už vyšla z módy, no súčasne poznamenával, že sa mu Korsakov, ktorého trieda bola preplnená, nemohol dostatočne venovať a vyučovanie vždy prebiehalo v „štvorhodinokách“ a stávalo sa vyčerpávajúcim. Rimskij - Korsakov sedel za klavírom, hral hudobné ukážky a obklopoval ho zhluk študentov, cez ktorý nebolo vidieť. Prokofjeva vyučovanie príliš nebavilo a Schubertove štvorročné pochody, ktoré dostával na úlohu z inštrumentácie, považoval za nudné. Ako samostatný skladateľ nemal priestor prezentovať svoje skladby a to mu vadilo¹⁷. V roku 1909 ukončil Prokofjev štúdium kompozície s nie príliš lichotivými výsledkami a pokračoval ďalej štúdiom klavíra u Anny Jesipovovej, ktorá bola šokovaná z jeho často nesprávnych prstokladov a nečistej hry hlavne v Mozartových skladbách a snažila sa jeho hru usmerniť a kultivovať. Jesipovová sa snažila „zrovnať“ všetkých študentov a naučiť ich „správnej a ukáznenej“ hre a Prokofjev v tom období práve hľadal nový harmonický jazyk a nerozumel, prečo musí všetko stavať na dielach Mozarta, Schuberta a Chopina, ktorých Jesipovová obľubovala.

V tom istom období začal navštevovať hodiny dirigovania v triede Čerepnina, ktorý bol podľa Prokofjeva „znamenity muzikant, ktorý dokázal s láskou hovoriť ako

¹⁵ Schonberg spomína jeden rozhovor s obdivovateľom, ktorý ho zasypal chválou: „Pre mňa je veľké potešenie sa s vami stretnúť“, na čo mu Prokofjev odpovedal „Pre mňa nie“. H. C. Schonberg, strana 561, BB/art 2006.

¹⁶ S Mjaskovským sa Prokofjev zoznámil práve na hodinách kontrapunktu u Ljadova.

¹⁷ Keď si raz podľa Prokofjevových spomienok Rimskij - Korsakov prezeral niektoré z jeho skladieb, u jednej sa zastavil a spýtal sa: „Prečo tu hrá melódiu len jedno violončelo?“ – „Pretože nemám rád, keď hrajú spoločne“. - „Akože nemáte rád? Počul ste vôbec niekedy ako to znie?“ - „Áno, počul som ich včera v Sibéliovej symfónii a zneli zle“. – „Prosím vás, prečo počúvate Sibélia? A čo Ruslan? Vedľajšia téma v overtúre k Ruslanovi?“.... Asi v takomto duchu sa nieslo vyučovanie, v duchu zápolenia a nedostatku kreativity a Sergej sa neskôr vyjadril, že za dva roky takýchto lekcií si neodniesol vôbec nič. (strany 16 - 17)

o starej, tak aj o najnovšej hudbe“. Čerepnin vnímal Prokofjeva ako nie príliš nadaného dirigenta, avšak rozhodol sa ho učiť. Prokofjev sám pociťoval, že sa cítil za dirigentským pultom ako doma, až keď už necítil za chrbtom Čerepnina a bol slobodným umelcom. Prokofjev zložil symfoniету (1909) a symfonické básne Sny a Jeseň (1910), štyri etüdy pre klavír op. 2 (1909), prvú sonátu op. 1 (1909), štyri klavírne skladby op. 4 (1908), z ktorých pochádza aj známe „Suggestion diabolique“.

V roku 1910 zomrel Prokofjevovi otec a nastali preňho časy finančnej neistoty. Našťastie sa mu začalo dariť propagovať svoje skladby a rozvíjať kariéru ako skladateľ, aj napriek značnej disonantnosti a modernizmu jeho hudby. Do tohto obdobia spadajú jeho klavírne Sarkazmy (1912), ktoré majú päť častí, využívajú polytonalitu, experimentujú so zvukom a farbami, ďalej prvý klavírny koncert Des dur (1912), druhý klavírny koncert g moll (1913), druhá klavírna sonáta d moll op. 14 (1912). K Sarkazmom si Prokofjev uchoval krátky program, ktorý si napísal k piatej časti: „Niekedy sa niekomu alebo niečomu vysmievame; keď sa však pozrieme pozornejšie, tak vidíme ako to, čomu sa vysmievame je úbohé a nešťastné. Cítíme sa potom trápne, smiech nám ešte znie v ušiach, teraz sa ale vysmieva nám samotným.“¹⁸

V roku 1914 sa Prokofjev prihlásil na klavírnu súťaž nazvanú „Bitka klavírov“ (nie veľmi lákavý a umelecký názov), kde si presadil možnosť odohrať svoj prvý klavírny koncert namiesto romantického resp. klasického koncertu. Súťaž s koncertom vyhral. Ten istý prvý koncert použil pri absolvovaní konzervatória. Táto skladba spolu s Prokofjevovou osobnosťou a absolútne čudáckym výzorom zanechávala na poslucháčoch pekelný a ohromujúci dojem, ako nejaký živel v oblasti hudby. Prokofjevovi bolo vytýkané, že v prvom koncerte stavil všetko na „športový výkon“, a tak sa rozhodol ísť v druhom koncerte do väčšej výrazovej hĺbky. Výnimočne prepracovaný je najmä sólový part. Kým prvý koncert charakterizuje Prokofjev dobrou rovnováhou a spoluprácou klavíru s orchestrom a prirovnáva ho

¹⁸ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 30, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

z tohto hľadiska ku koncertu Korsakovovmu, druhý koncert z dôvodu vysokej sólovej vycizelovanosti prirovnáva ku koncertom Chopinovým.¹⁹

Do obdobia po roku 1914 spadá aj kompozícia prvých Prokofjevových baletov v spolupráci so Sergejom Ďagilevom, s ktorým sa navzájom zoznámili v Londýne. Sú to „Ala a Lollij“ a najmä veľmi úspešný balet „Šut“ (Vtipálek, Šašek, Blázon), ktorý skomponoval Prokofjev na doporučenie Stravinského na ľudový námet zo zbierky rozprávok zozbieranej etnografom Alexandrom Afanasjevom. Našli tam spolu s Ďagilevom niekoľko vtipných príbehov o Šutovi a Ďagilev nabádal Prokofjeva k napísaniu niečoho čisto ruského. Balet bol prepracovávaný v priebehu viacerých rokov, až sa dočkal veľmi úspešného uvedenia v roku 1921 v Paríži, kde nechýbali ani také osobnosti ako Maurice Ravel, Jean Cocteau a Igor Stravinskij. Ala a Lollij taký úspech nezaznamenala, Ďagilev dielo zavrhol. Spolu s peterburgským spisovateľom Gorodeckým sa na odporúčanie Ďagileva snažil Prokofjev zlepíť „nejaký“ sujet na rozprávkové alebo prehistorické témy. Po mnohých sedeniach dali dohromady dej a Prokofjev ovplyvnený aj Stravinského Svätením jari napísal rýchlo hudbu „skýtskeho“ charakteru, ktorú negatívne zhodnotili Nurok a Nuvel²⁰, ktorí si vypočuli skomponovanú hudbu, pomlčali a napísali Ďagilevovi, že Prokofjev „patlá niečo nestvorné na nestvorný námet“. Ďagilev balet definitívne zavrhol a požadoval skomponovanie Šuta, ktorý bol veľmi úspešný a podpísal s Prokofjevom zmluvu na 3000 rubľov. V tom čase dochádzal Prokofjev za Ďagilevom do Ríma, kde v tom čase žil a cestoval cez časť balkánu, ktorá ešte nevstúpila do vojny (Rumunsko, Bulharsko a Grécko) a predviedol tam 7. marca 1915 svoj druhý klavírny koncert. Neskôr sa balkánska cesta pre Prokofjeva uzavrela a ďalej komunikoval s Ďagilevom prostredníctvom baletného majstra Grigorijeva.

Prokofjevovi ako jedinému synovi vdovy našťastie nehrozil odvod do prvej svetovej vojny a mohol ďalej pracovať na svojich dielach. V lete roku 1917 skomponoval „Klasickú“ symfóniu, ktorú komentoval takýmto výrokom: „...symfónia je napísaná v štýle, akým by skladal Joseph Haydn, keby žil v dnešných

¹⁹ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 21, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

²⁰ Nurok, Nuvel a Karatygin boli organizátori koncertov súčasnej hudby, s ktorými Prokofjeva zoznámil jeho doučovateľ harmónie a kontrapunktu Michail Michailovič Černov.

časoch“. Skladba je mimoriadne nápaditá a vtipná a okrem klasických šablón sa v nej vyskytuje množstvo inovatívnych prvkov, hlavne v harmónii.²¹

Po prehliadnutí skice z baletu Ala a Lollij Prokofjev uznal, že hudba sa dá využiť a časť z nej zužitkoval do novo vytvorenej Skýtskej suity op. 20 (1914). V roku 1915 sa zoznámil cez Silotiho s dirigentom Marinského divadla Albertom Coatesom, ktorý nahradil starnúceho Eduarda Nápravníka, ktorý prestal dirigovať. Coates sa nebál hrať novinky a ako Prokofjev spomínal, nabádal ho k napísaniu opery Hráč podľa Dostojevského rovnomenného románu.

V roku 1915 sa Prokofjev zoznámil tiež s Rachmaninovom, ktorého popisoval ako milého a dobrosrdečného muža, ktorý k nemu natiahol svoju veľkú „tlapu“. Spomína pamätnú historku, ako Rachmaninov hral na počesť Skrjabinu výber z jeho diela, okrem iného piatu sonátu. Keď hral Skrjabin, všetko letelo niekam vysoko, kým Rachmaninov bol pevne nohami na zemi. Časť obecnstva jeho interpretácia pobúrila, no Prokofjev mu priznával jeho právo na vlastný pohľad. Keď mu v zákulisí gratuloval a povedal mu, že „predsa len hral veľmi dobre“, namrzený Rachmaninov sa spýtal, či snáď očakával, že bude hrať zle.²² Tým sa vzťahy medzi nimi zhoršili. Potom, ako Prokofjev pri inej príležitosti zhodnotil jednu z jeho pohľadu menej hodnotných Medtnerových sonát, ako sonátu „pre domáce použitie“, Rachmaninov vyhlásil, že Prokofjev delí zrejme sonáty na sonáty a „sonáty pre domáce použitie“. Rachmaninov tiež nemal veľké porozumenie pre Prokofjevovu hudbu.

V januári 1916 Prokofjev dirigoval svoju Skýtsku suitu a v sále nastalo pohoršenie podobne ako pri predvedení druhého klavírneho koncertu v roku 1915 v Pavlovsku. Glazunov, ktorého Prokofjev srdečne pozval, opustil zúrivo sálu tesne pred koncom a ako Prokofjev poznamenal, „nezniesol východ slnka“. Tympanista prerazil tympany a violončelista si sťažoval na neznesiteľný hluk od trombónov, ktoré mu duli za chrbtom strašidelné akordy.

²¹ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 32 - 33, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

²² S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 28, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

Podľa Prokofjeva isté „zjemnenie mravov“ je možné postrehnúť v Prchavých vidinách op. 22 (Visions fugitives), ktoré písal počas rokov 1915 - 1917. Ako prvé bolo skomponované číslo 5 a ako posledné číslo 19. Zoradenie súboru nie je dané chronologickými dôvodmi, ale umeleckými. Názov vznikol z Balmontových veršov: „*V prchavých vidinách vidam svety plné, menivé, iskriace hry.*“ K ešte prenikavejšiemu zjemneniu došlo v piesňach op. 27, ktoré boli oproti piesňam op. 23 lyrickejšie. V Jurgensonovom vydavateľstve sa Prokofjevovi nie veľmi darilo, tak prešiel ku Kusevickému, ktorý práve odkúpil vydavateľstvo Gutheil, pretože vzhľadom na vojnový stav Habsburskou monarchiou nemohol vlastniť vydavateľstvo rakúsky štátny príslušník. V Ruskom hudobnom vydavateľstve Kusevickij nesúhlasil s názormi „jury“, ktorá rozhodovala o vydávaní skladieb, preto využil možnosť prevziať zanikajúceho Gutheila a rozhodoval o vydávaní sám. Tak Prokofjev vydal u Gutheila (názov ostal) svoje Piesne op. 23 a op. 27 a Prchavé vidiny op. 22.

Februárová revolúcia²³ (1917) zastihla Prokofjeva v Petrohrade a spomína, že ju s priateľmi uvítali. Keď však bola streľba hustejšia, musel sa skrývať za výstupky múrov a stien. V tom čas bola skomponovaná devätnásta z Prchavých vidín a odráža skladateľove dojmy - podľa jeho slov „skôr vzrušenie davu, než vnútornú podstatu revolúcie“. V lete 1917 (teda v medzirevolučnom období) žil skladateľ na vidieku v okolí Petrohradu a snažil sa komponovať prvý raz bez klavíra. Práve takýmto spôsobom vznikla už spomínaná „Klasická symfónia“. Ako prvú časť skomponoval Prokofjev gavottu ešte dávnejšie v roku 1915 a v lete 1917 celé finále a zvyšok symfónie. Skladateľ si predsavzal, že vo finále neumiestni ani jeden mollový akord.

V súvislosti s revolúciou pociťoval Prokofjev potrebu skomponovať silnú hudbu odrážajúcu dobu, a tak vytvoril kantátu „Sedem je ich“, kde sa rozhodol použiť staroveký námiet. Fascinovala ho skutočnosť, že tie isté idey prežili celé tisícročia. Zhudobnil tak staroveké chaldejské zaklínania vyryté klinovým písmom do steny akkadského chrámu, ktoré rozlúštil Winkler a Balmont ich preložil do ruštiny.

²³ Podľa starého Juliánskeho kalendára, ktorý Pravoslávna cirkev používa dodnes bola „Februárová“ a ďalšia „Veľká októbrová socialistická revolúcia“ (skr. VOSR). Podľa moderného Gregoriánskeho kalendára, ktorý sa používa od 16. storočia a používame ho aj my, vypukla Februárová revolúcia v marci a Októbrová v novembri.

V období, keď bol ruský západný front v rozklade a hovorilo sa, že nemci môžu dobyť Petrohrad, odišiel Prokofjev na Kaukaz do Kislovodsku za matkou, ktorá sa tam liečila. Tu pracoval ešte na kantáte Sedem je ich a prepracovával sonátu z konzervatórnych čias na svoju štvrtú sonátu op. 29, ktorá vďaka tomu dostala názov „Zo starých zošitov“. Tretiu sonátu prepracoval ešte predtým, no jej číslo ostalo nezmenené. Z Petrohradu prichádzali rôzne správy o Októbrovej (Novembrovej) revolúcii a vzniku „Leninovej vlády“, ako ju hanobili „bieli“, ktorých bola v Kislovodsku prevaha. Prokofjevova snaha vrátiť sa do Petrohradu stroskotala, keď uvidel prichádzať odtiaľ vlak s vybitými oknami a ľuďmi, ktorí ho od cesty odhovárali. Pochopil, že aj keby sa dostal do Petrohradu, rozhodne by sa neporiadali koncerty. Také vážne to boli okolnosti. Po dopísaní kantáty Sedem je ich ostal Prokofjev nedobrovoľne uväznený v Kislovodsku a hľadal riešenie. Významné z tohto hľadiska bolo stretnutie s americkým poľnohospodárskym inžinierom Mac Cormickom, milovníkom hudby, ktorý kúpil od Prokofjeva jednu kópiu Skýtskej suity a pozýval ho do Ameriky.

V roku 1918 sa Prokofjev odhodlal vydať sa na cestu do USA. Musel najprv cestovať osem dní do Moskvy a Petrohradu, kde si vybavoval povolenie na cestu. Podľa spomienok „tu a tam sa strieľalo, ale inak ubehla cesta hladko. Vo vaku som mal pre každý prípad sprievodný list od Kislovodského sovietskeho robotníckeho zástupcov“. V Moskve vyplatil Kusevickij Prokofjevovi 6000 rubľov za Šuta, Hráča a Skýtsku suitu. V tom čase sa skladateľ zoznámil s Majakovským²⁴, ktorý už rok predtým urobil na Prokofjeva veľký dojem. Skladateľ hral a básnik recitoval svoju poéziu. Na rozlúčku mu venoval svoju „Vojnu a svet“²⁵ s vtipným venovaním: „Predsedovi hudobnej sekcie zemegule – predsedovi básnickej sekcie“.

Známy je tiež rozhovor Prokofjeva s Anatolijom Lunačarským, ľudovým komisárom pre vzdelávanie, ktorý mal pracovňu v bývalom cárskom zimnom paláci. Prokofjev potreboval od neho povolenie na vycestovanie a Lunačarský mu

²⁴Majakovskij - slávny ruský básnik, ktorý spáchal sebevraždu.

²⁵ Pôvodne som si myslel, že ide o prekladový omyl, pretože svet sa povie po rusky „mir“. Používalo sa aj heslo „Svetu mier! - orig. Miru mir! - МИРУ МИР! Myslel som si, že sa prekladateľ zmýlil a správny názov mal byť „Vojna a mier“. Ako som zistil, nie je tomu tak, pretože Majakovskij využil túto slovnú hračku a skutočne mal na mysli „Vojna a svet“ oproti Tolstého „Vojna a mier“. Zostáva mi akurát záhadou, ako básnik vyjadril, že má ísť o svet a nie mier. Snáď len kontextom v básňach.

odpovedal: „Vy ste revolucionárom v hudbe, my v živote. Mali by sme spolupracovať ruka v ruke.²⁶ Avšak ak chcete vycestovať, nebudem vám stáť v ceste“. Prokofjev sa odvolával aj na zlý zdravotný stav a potrebu zmeny prostredia a morského vzduchu. 7. mája 1918 vyrazil na cestu, ktorá vlakom trvala 18 dní a počas ktorej prekonali niekoľko nástrah. Štefánikove Česko - Slovenské légie im zatarasili cestu a až po nejakom čase pustili ich vlak ďalej. Za nimi sa vytvorila česko - slovenská fronta a pošta prestala prichádzať. 1. júna dorazil Prokofjev do Tokia, kde čakal na vhodnú loď do USA. Počas tejto doby stihol uskutočniť dva koncerty v Tokiu a jeden v Jokohame, keďže bol už aj v Japonsku známy. Popisuje Japoncov ako poslušné a tiché obecnstvo, ktoré však pravdepodobne nie veľmi rozumie jeho hudbe a európskej hudbe vôbec a ktoré tleskalo technike.

Koncom augusta sa Prokofjev preplavil do USA s krátkou a krásnou zastávkou v Honolulu. Do USA ho hneď nepustili, zadržali ho ako nebezpečný „sovietsky živel“ na ostrove Angel Island a vypočúvali ho. Keď sa ho vyšetrovateľ spýtal, či už sedel vo väzení, odpovedal že áno, u nich na ostrove. Nakoniec povolenie na vstup na pevninu získal a začiatkom septembra 1918 pricestoval do New Yorku. Prokofjev, ktorému príliš nevoňalo hrať na koncertoch klasický program, nedosiahol až taký úspech, ako by si želal, omnoho menší v porovnaní s úspechom Rachmaninovovým, ktorý pricestoval do USA približne v rovnakej dobe a predstrel publiku väčšinou klasický program s jemnou prímесou vlastných skladieb. Prokofjev hral hlavne svoje diela a kritika, hoci nebola príliš ostrá, neoplývala až takým našením a porozumením a jeho skladby si odniesli rôzne prirovnania. Napríklad koniec druhej sonáty im pripomínal „hordu mamutov ženúcich sa cez ázijskú step...“ Rovnako boli popisované rôzne časti jeho tela ako oceľové, a tak mu vraj jeden lift boy skúšal v hoteli bicepsy. Americké obecnstvo popísal Prokofjev ako odlišné od európskeho. Kým európske o hudbe viac uvažuje a prie sa s myšlienkami skladateľov, americké kládlo dôraz na umenie výkonné - interpretačné, keďže Amerika vlastných (slávnych) skladateľov nemala. Prokofjev tiež charakterizoval americké publikum ako ľudí so slabým umeleckým vkusom vyžadujúcich jednoduchšiu hudobnú reč a bol rozhorčený nad tým, že v USA radšej stokrát omieľajú staré obohraté skladby,

²⁶ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 35, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

než aby dali priestor niečomu novému a nekonvenčnému. Spomína, ako sa v USA zoznámil s celým systémom kontraktov, podmienok a zmluv.²⁷ V roku 1918 komponuje skladateľ svoje Rozprávky starej babičky op. 31 a Tance op. 32 pre klavír, ktoré sa mu však nepodarilo hneď vydať kvôli nezhode s nakladateľom.

Dirigenti, s ktorými Prokofjev spolupracoval boli Walter Damrosch, Modest Altschuller, Friedrich August Stock, Cleofonte Campanini. Damroscha popisuje Prokofjev ako dobrého dirigenta, ktorý však niekedy nestačil sledovať jeho zložité partitúry, spoluprácu s Altschullerom a jeho Ruským symfonickým orchestrom označuje ako pomerne neúspešnú. Lepšie ako v New Yorku sa darilo Prokofjevovi v Chicagu. So Stockom, ktorý bol dirigentom Chicagskeho orchestra uviedol Prokofjev Skýtsku suitu, ktorú kritika označila ako „bolševickú“ hudbu. S dirigentom Chicagskej opery Campaninim uvažoval skladateľ nad uvedením Hráča, z ktorého však nemal partitúru (tá bola v Petrohrade) a ako náhradné a osviežujúce riešenie vymysleli skomponovanie novej opery „Láska k trom pomarančom“. Tento názov vznikol podľa divadelného časopisu rovnakého názvu a ten bol zase pomenovaný podľa komickej hry Carla Gozziho, ktorá vyšla v jeho prvom vydaní. Prokofjev venoval väčšinu času tvorbe tejto opery namiesto koncertovania, pretože na štúdium zmesky klasického repertoáru nemal chuť.

Skladateľ ďalej spomína ako ochorel na spálu, záškrt a zápal v krku a jeho život bol na čas v ohrození. Po uzdravení operu dopísal, no zomrel dirigent Campanini a premiéra sa musela o rok odložiť.²⁸ Prokofjev sa ocitol vo finančných ťažkostiach. Tento prázdny čas vyplňoval aj komponovaním novej opery Ohnivý anjel, do ktorej vložil podľa vlastných slov v priebehu siedmich rokov oveľa viac hudby, ako do Lásky k trom pomarančom, no úspech sa nedostavil. Skladateľ ďalej spomína ako nacvičoval a upravoval pre klavír Buxtehudeho organovú fugu, Schubertove ländlerly a valčíky, aby ich mohol použiť na svojich občasných recitáloch. Za spomenutie stojí spor s novým riaditeľom Chicagskej opery, ktorý odmietol Prokofjeva odškodniť za uplynulú stratenú sezónu, keď nebola odohratá jeho opera Láska k trom pomarančom

²⁷ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 38, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

²⁸ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 39, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

a ako hrozil, že uvedie operu bez skladateľovho súhlasu. Situácia sa však vyjasnila, keď sa stala novou riaditeľkou šarmantná vynikajúca speváčka Mary Gardenová, ktorá uzavrela s Prokofjevom zmluvu o uvedení opery. V roku 1920 Prokofjev odcestoval na čas do Paríža a Londýna, kde spolu s Ďagilevom, ktorý po vojne obnovil činnosť, opäť uviedli balet Šut. V tom istom čase počas krátkych prestávok medzi baletnými predstaveniami komponoval Prokofjev vo francúzskej Bretagni na pobreží Atlantiku svoj tretí klavírny koncert, ktorého tématický materiál skladateľ tvoril už od roku 1916. Z pôvodných skíc sú známe napríklad paralelné trojzvuky bežiacie nahor a tiež téma variácií, ktoré tvoria druhú časť koncertu. V tomto období zložil Prokofjev tiež zbierku piesní op. 36 na texty Balmonta, ktorý žil neďaleko.

V roku 1921 sa Prokofjev vrátil do USA s istou premiérou opery (Láska k trom pomarančom) a s novým klavírnym koncertom. Sezóna vyzerala veľmi sľubne a po malých patáliách s režisérom chicagská premiéra opery úspešne prebehla 30. decembra 1921 a následne new yorská 14. februára 1922. Vzniklo súperenie medzi mestami a kritika v Chicagu bola priaznivejšia ako v New Yorku a podobne obstál tretí klavírny koncert (Chicago - 26. januára a New York - 27. januára 1922 so Stockom a Coatesom). Prokofjevovi neostalo veľa peňazí, dohromady asi 1000 dolárov.

V roku 1922 sa skladateľ usadil v južnom Nemecku v Ettale, kde dokončoval operu Ohnivý anjel, klavírne výťahy z baletov Šut a Láska k trom pomarančom a tiež symfonickú suitu zo Šuta. Všetky tieto skladby následne vyšli v obnovenom nakladateľstve Gutheil. V tomto období Prokofjev tiež koncertoval po európskych metropolách (Francúzsko, Taliansko, Belgicko, Španielsko, Anglicko). Zaujímavým faktom ostáva, že skladateľ nebol schopný nadviazať styky s nemeckým kultúrnym prostredím a predviesť v Berlíne svoju operu Láska k trom pomarančom.²⁹ Overtúra na hebrejskú tému (vytvorená v USA), pochod a scherzo z „Pomarančov“ a výber z klavírneho diela nestačili podľa Prokofjevových slov na vytvorenie „atmosféry“. Centrom skladateľovho umeleckého pôsobenia tak ostal Paríž.

Rok 1923 priniesol kompozíciu piatej klavírnej sonáty a prevedenie Skýtskej suity 15. januára v Bruseli, ktoré bolo podľa skladateľových vlastných slov „buričskou

²⁹ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 45, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

udalosťou“. „Obecenstvo sa rozľútosťilo a div, že sa nepobilo navzájom“. V tom istom roku skladateľ prepracoval svoj druhý klavírny koncert. V októbri 1923 sa Prokofjev presťahoval do Paríža, kde sa konala neúspešná premiéra jeho husľového koncertu. Niektorí huslisti odmietli „túto hudbu“ študovať. Rovnako prijatie piatej klavírnej sonáty bolo podľa skladateľa zdržanlivé. Prokofjev sa sťažuje na trochu neopodstatnené (možno nezaslúžené) vyzdvihovanie skladateľov „Parížskej šestky“. V tomto období sa Prokofjev na protest proti osudu a všeobecným výčitkám vrhol na komponovanie svojej druhej symfónie, ktorá ako sám poznamenáva, mala byť veľká a ktorá spolu s piatou klavírnou sonátou, kvintetom op. 39, Skýtskou suitou a Sarkazmami predstavujú časť diela s najväčším množstvom chromatismov a disonancií. Určitý vplyv na to pripisuje aj francúzskemu publiku schopnému prijať komplikovanú hudbu.

5. decembra 1924 usporadúva Prokofjev v Paríži svoj sonátový večer, kde hrá druhú, tretiu, štvrtú a piatu sonátu. 24. januára v hrá Berlíne zase prvý klavírny koncert. 14. marca sa v Kolíne nad Rýnom koná veľmi úspešná európska premiéra Lásky k trom pomarančom pod taktovkou Szenkara a 6. júna 1925 parížska premiéra druhej symfónie, ktorá bola pre svoju zložitosť mierne nepochopená a Prokofjev zvažuje zníženie svojej úrovne k „druhoradosti“, aby mu obecenstvo mohlo porozumieť.

V roku 1925 navrhol tiež Ďagilev Prokofjevovi, aby napísal nový balet v „sovietskom“ štýle. Skladateľ namietal, že nemôže písať v Ďagilevom požadovanom štýle (štýl Milhauda alebo Aurica) a ten ho posmelil, aby písal svojím vlastným štýlom, čo prinieslo Prokofjevovi ten dlho očakávaný čerstvý vzduch, o ktorom hovoril kedysi Lunačarskij. Nemalo to už byť „milé“ dielo na námiet Afanasjevových ruských rozprávok, ale niečo revolučné, čo vystihuje aktuálnu dobu, čo by vystihlo schátranie starých hodnôt z cárskeho režimu a „nadšenie revolucionárov na pozadí rozkladajúcej sa minulosti a pátos navonok i vnútorne organizovanej práce“. Takto na to spomína Prokofjev a otázkou zostáva, nakoľko tendenčné sú podobné skladateľove výroky v jeho pamätiach, do akej miery bol o myšlienke takéhoto budovania presvedčený, či skutočne tak opovrhoval zaniknutým cárskym systémom a či nebol aspoň čiastočne donútený vyjadrovať sa v tomto štýle. Avšak nech už je skutočnosť akákoľvek, za spolupráce s „sovietskym“ výtvarníkom Jakulevom

vznikli základy baletu Ocel'ový skok, ktorého názov vymyslel zase sám Ďagilev. Z hľadiska hudobnej reči využíval Prokofjev menej chromatismov a prevahu diatoniky a klavírny výťah bol možné z veľkej časti zahrať na bielych klávesách. V roku 1925 uskutočnil Prokofjev sériu koncertov v USA, kde zahral svoj tretí klavírny koncert s Kusevickým a Bostonským orchestrom, ďalej so svojou manželkou Linou Lluberou (skutočné meno Carolina Codina), španielskou speváčkou, predviedli piesne Prokofjeva, Mjaskovského a Tanejeva. 18. februára sa konala úspešná premiéra „Troch pomarančov“ v Moskve, v októbri v Berlíne a dirigent Blech bol podľa Prokofjeva taký vynikajúci, že zobral partitúre život. V januári 1927 usporiadal Prokofjev niekoľko koncertov v Moskve, kde predviedol suitu z baletu Šut, suitu z „Troch pomarančov“, tretí klavírny koncert, Mjaskovského Rozmary a „Americkú“ overtúru op. 42. Overtúra sa stretla s menším porozumením, pretože v nej Prokofjev skúšal novú hudobnú reč, novú melodiku, ktorá bola neznáma. Ostatné skladby zaznamenali veľký úspech a nasledovali koncerty v Leningrade, kde skladateľ slávil ešte väčší úspech, koncerty v Charkove, Kijeve a v Odese. Následne Prokofjev odcestoval do Paríža, kde sa 7. júna 1927 konala premiéra Ocel'ového skoku a získala si veľký ohlas. Nasledovala premiéra v Londýne. Podľa skladateľových spomienok dielo prijali hlavne mladí, zástupcovia „bielych“ emigrantov a buržoázie už tak nadšení neboli. Na predstaveniach to bol podľa skladateľa „v lôžach samý briliant“³⁰. Hodnotenia boli v zmysle „proletárska hudba“, „apoštol boľševizmu“, „putuje po našich krajinách, ale odmieta myslieť po našom“...

V roku 1929 skomponoval Prokofjev svoju tretiu symfóniu s využitím tématického materiálu z baletu Ohnivý anjel, ktorá mala premiéru 17. mája 1929 v Paríži. V tomto roku zomrel Sergej Ďagilev, čím bola ukončená úspešná spolupráca. V tom istom roku začal Prokofjev prácu na svojej štvrtej symfónii s využitím hudby z baletu Mánotratný syn (na biblický námiet). Mánotratný syn bol posledný balet vytvorený v spolupráci s Ďagilevom, v ktorom účinkoval spevák Sergej Lifar.

V roku 1930 uskutočnil Prokofjev so svojou ženou veľmi úspešnú koncertnú cestu po USA a napísal balet „Na Dnepri“, ktorý už vznikol bez Ďagileva (Sur le

³⁰ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 48, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

Borysthène - starobylý názov Dnepru), avšak dielo zaznamenalo menší úspech ako balet Stratený syn.

V roku 1931 skomponoval Prokofjev štvrtý klavírny koncert pre ľavú ruku pre rakúskeho klaviristu Paula Wittgensteina, ktorý v prišiel vo vojne o pravú ruku. Wittgenstein Prokofjevovi slušne poďakoval, avšak vyjadril sa, že v ňom nerozumie ani jedinej note a nebude ho hrať. Pre Wittgensteina skomponoval koncert pre ľavú ruku tiež Ravel.

V roku 1932 zložil Prokofjev svoj piaty klavírny koncert (premiéra v Berlíne 31. októbra 1932 s Furtwänglerom), v ktorom vyskúšal nové typy techniky, ako napríklad pasáže ženúce sa cez celú klaviatúru alebo zmes zápasiacich akordov v klavíri i v orchestri. Skladateľ spomína, že uvažoval dielo nazvať „Hudba pre klavír a orchester“, aby podtrhol zamýšľanú jednoduchosť, o ktorú sa usiloval. Chcel vytvoriť jednoduchý a prehľadný koncert, avšak aby táto jednoduchosť bola aj nová a originálna. Koncert sa nakoniec vydaril veľmi zložitý a Prokofjev analyzoval príčiny tohto javu. Koncert skladateľ predviedol následne v novembri toho roku v Moskve a Leningrade.

V tridsiatych rokoch začal Prokofjev stále častejšie cestovať do rodného Ruska. Ešte v roku 1929 spomína, ako sa s rodinou prevrátil v aute a musel si dať dvojmesačnú prestávku od hrania na klavíri. V tom čase navštívil Moskvu a zúčastnil sa koncertov, kde bola pod taktovkou Saradževa predvedená symfonieta a vo veľkom divadle Láska k trom pomarančom. Veľké moskovské divadlo objednalo u skladateľa balet Oceľový skok, no na jednej zo skúšok vystúpili proti jeho hudbe zástupcovia Asociácie proletárskych hudobníkov (neskôr Zväz sovietskych skladateľov) a predstavenie bolo zrušené. Táto udalosť z môjho hľadiska bola prvou predzvesťou strašných stalinských represíí, ktoré ešte len mali prísť. V roku 1932 zložil tiež Prokofjev hudbu k filmu Poručík Kiže. V decembri toho roku uskutočnil tiež koncertné turné v USA, kde hral svoj tretí a piaty klavírny koncert.

V roku 1933 skomponoval Prokofjev Symfonickú pieseň op. 57 v troch častiach, ktorých náladu komentoval skladateľ ako „temnota – boj - víťazstvo“. V tomto období vznikol tiež cyklus klavírnych skladieb Myšlienky op. 62, charakterom podľa Prokofjeva blízky Symfonickej piesni. Ďalej vznikol cyklus klavírnych skladieb op. 59 s názvami „Prechádzka“, „Krajina“ a „Pastorálna sonatina“.

V roku 1935 skomponoval Prokofjev svoj druhý husľový koncert pre francúzskeho huslistu Soëtensa. V tomto roku skomponoval skladateľ tiež balet Romeo a Júlia na Shakespearov námet, v ktorom však vytvoril „happy – ending“. Z baletu tiež vytvoril dve sedem - časťové symfonické suity a súbor desiatich klavírných skladieb. V roku 1937 podpísalo zmluvu na balet Leningradské choreografické učilište, ktoré ju následne zrušilo, a tak sa dočkal svetovej premiéry až v roku 1938 v Brne. V Kirovovom divadle v Leningrade sa konalo predvedenie až v roku 1940 v trochu prepracovanej podobe. Prokofjev tiež spomína, ako v roku 1935 komponoval ľahké skladbičky pre deti pod názvom Detská hudba op. 65 a symfonickú rozprávku pre deti Peter a vlk op. 67, ktoré som už spomínal.

V polovici tridsiatych rokov začal byť Prokofjev seriózne kritizovaný zo straníckych pozícií a bol nútený komponovať masové piesne op. 66, 79 a 89 (1936) a s blížiacimi sa oslavami dvadsiateho výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie skomponoval „Kantátu k dvadsiatemu výročiu VOSR“, ktorú ale stranícke orgány neakceptovali a bola povolená a predvedená až v roku 1966. V roku 1936 skladateľ tiež komponuje hudbu k dramatickým inscenáciám Eugen Onegin, Boris Godunov a k filmu Piková dáma (k stému výročiu smrti Puškina). Z pochopiteľných dôvodov Prokofjevove spomienky nepojednávajú o ďalšom období.³¹

V roku 1936 sa Prokofjev definitívne presťahoval do Sovietskeho zväzu a skomponoval hudbu k filmu Sergeja Ejzenštejna Alexander Nevský. Pre filmové účely stvárnil hudbu ako rozsiahlu kantátu pre mezzo - soprán, zbor a orchester. V roku 1936 sa kultúrna politika sovietskej vlády definitívne zmenila. Sovietska polícia spolu so Zväzom sovietskych skladateľov prevzali kontrolu nad umením a umelcami, snažili sa riadiť všetky ich myšlienky, určovať skladby, ktoré smú (a tiež nesmú) byť komponované, filmy, ktoré môžu byť premietané, obrazy, ktoré môžu byť vystavené a knihy, ktoré môžu byť napísané. Vláda sa snažila úplne zamedziť styk umelcov a občanov s okolitým svetom. Všetko kontroloval vodca Josif Vissarionovič Stalin a jeho prisluhovači. Prokofjev aj Šostakovič boli dlhodobo

³¹ Dôvody boli tieto dva: totalitná atmosféra „zmrazujúca“ možnosť vyjadriť sa k aktuálnemu daniu a svojmu skutočnému životu a nemecká invázia do SSSR, ktorá Prokofjevom a jeho životom tak otriasla, že vo svojej autobiografii nemohol definitívne pokračovať. Invázia priamo ohrozila životy občanov a aj skladateľov, ktorí sa museli stiahnuť z Moskvy a Petrohradu na smerom na východ.

obviňovaní z formalistických tendencií. Že boli hrozby naozaj vážne, sa ukázalo až na udalostiach, ktoré mali nasledovať. V roku 1938 skomponoval Prokofjev s nadšením svoju prvú sovietsku operu Semjon Kotko, ktorú plánoval predviesť s producentom Moskovského umeleckého divadla Vsevolodom Mejercholdom. Premiéra sa ale nekonala, pretože Mejerchold bol v roku 1939 zatknutý NKVD (Stalinovou tajnou políciou) a po strašnom mučení bol zastrelený popravčou čatou. Mejercholdova manželka, herečka Zinaida Reich bola v čase jeho zatknutia zavraždená vo svojom byte (pravdepodobne tiež tajnou políciou). Dá sa predpokladať, že táto udalosť spôsobila hlbokú skepsu u Prokofjeva, Šostakoviča a ďalších skladateľov a umelcov.

Pod bremenom tohto hrozného ovzdušia Prokofjev skomponoval svoje tri klavírne sonáty - šiestu, siedmu a ôsmu, ktoré sú známe ako „Vojnová trilógia“ v jeho tvorbe. Všeobecne sa predpokladá, že Prokofjev komponoval tieto vojnové sonáty nie kvôli vojnovým hrôzám, ale ako vyjadrenie hrôz vo svojej vlasti. Dokladom toho je, že v roku 1939 začala vojna v Európe, invázia do Ruska prišla až v roku 1941. Mesiac po Mejercholdovom zatknutí bol Prokofjev požiadaný, aby napísal oslavný hymnus „Zdravica“ k 60. Stalinovým narodeninám (do angličtiny prekladaný aj ako „Hail to Stalin“). Podľa životopisca Daniela Jaffého Prokofjev, ktorý bol v ťažkom duševnom rozpoložení a bol nútený písať radostný hymnus na Stalina, následne „odventiloval“ všetku horkosť a hnev zo sovietskeho režimu práve v zmienených troch sonátach.³² V druhej časti siedmej sonáty je citovaná pieseň Roberta Schumanna - Wehmut (Smútok) z Liederkreis op. 39. Tento detail si sovietske vedenie „nevšimlo“ a sonáta obdržala Stalinovu cenu druhého stupňa a následne ôsma sonáta obdržala Stalinovu cenu prvého stupňa. Dá sa povedať, že od tejto doby až do smrti sa zmenil Prokofjevov život na „peklo plné strachu“.

Do obdobia rokov Druhej svetovej vojny spadá Prokofjevova kompozícia opery Vojna a mier podľa rovnomenného románu Leva Nikolajeviča Tolstého. V čase, keď Prokofjev komponoval dielo, prišli správy o nemeckej invázii do SSSR (22. júna 1941). Táto opera pôsobila veľmi aktuálne. V čase nemeckej invázie dokončoval Prokofjev balet Popoluška objednaný leningradským Kirovovým divadlom a začal

³² URL <http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev > Poslední úpravy: 7. 4. 2013.

písať symfonickú suitu „Rok 1941“ op. 90. Prokofjev a množstvo ďalších umelcov bolo z bezpečnostných dôvodov evakuovaných na Kaukaz, kde Prokofjev zložil tiež svoje druhé sláčikové kvarteto. V tom čase skladateľ rozvíjal vzťah s dvadsaťpäťročnou spisovateľkou Mirou Mendelson, s ktorou sa neskôr zosobášil. S bývalou manželkou sa však nikdy oficiálne nerozvedol. Vo svojom prechodnom azyle skomponoval Prokofjev tiež prvú husľovú sonátu op. 80, ktorá podobne ako klavírne „vojnové“ sonáty pojednáva viac o stalinskom režime, než o vojne. Takáto sonáta mohla byť skomponovaná pravdepodobne vďaka zmenšeniu tlaku „Strany“ na umelcov počas vojnového stavu.

V roku 1943 prišiel Prokofjev do Alma - Aty v Kazachstane, kde v spolupráci so Sergejom Ejzenštejnom skladal hudbu k jeho filmu Ivan Hrozný. Popritom vznikol jeden z najhranejších baletov Cinderella op. 87.

V roku 1944 sa Prokofjev presunul do okolia Moskvy, kde zložil piatu symfóniu, ktorá sa stala jednou z najúspešnejších doma i v zahraničí. Krátko nato utrpel skladateľ otras mozgu po páde, ktorý mu spôsobil vysoký krvný tlak. Od tejto doby až do smrti sa jeho zdravotný stav stále zhoršoval a nikdy sa úplne nezotavil.

V povojnovom období nastali ťažké časy pre umelcov, na ktorých sa teraz strana zamerala a zasypávala ich neustálou kritikou. Kríza vyvrcholila tzv. „ždanovovskou kritikou“ resp. „Ždanovovou doktrínou“ („Ždanovčina“), ktorá bola vytvorená Andrejom Ždanovom. Ždanov bol člen Najvyššieho soviету, straník, ktorého Stalin poveril kontrolou kultúry. Nebol taký významný ako Vjačeslav Molotov, Lazar Kaganovič a Kliment Vorošilov, no predsa sa stal vedúcou osobnosťou teroru v SSSR. Ždanov vydal v roku 1946 svoju doktrínu a krátko nato napadol literárne časopisy Zvezda a Leningrad, ktoré vraj publikovali „imperialistické buržoázne“ diela autorov Michail Zoščenko a Anna Achmatovová. Inšpirácia literatúry francúzskymi klasikmi ako boli Jean Jacques Rousseau a Molière bola prísne zakazovaná a podľa Ždanova „jediný konflikt, ktorý môže v sovietskej literatúre dominovať je konflikt medzi dobrom a zlom“³³.

³³ URL <[http://http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev](http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev) > Poslední úpravy: 7. 4. 2013.

Ďalší útok v rámci Ždanovovej doktríny bol namierený na skladateľov a hudobníkov a odohral sa 10. februára 1948.³⁴ Útok obviňoval viacerých skladateľov a ich diela z „formalizmu, imperializmu a anti - demokratickosti a anti - ľudovosti“. V apríli toho roku sa na celosovietskom zasadaní skladateľov museli viacerí skladatelia ponížujúco ospravedlniť sovietskemu ľudu a priznať si svoju vinu a prisľúbiť nápravu atď...(termín „samokritika“). Boli to najmä Dmitrij Šostakovič, Sergej Prokofjev a Aram Chačaturjan, Nikolaj Mjaskovskij, prípadne Dmitrij Kabalevskij. Všetci uznali s veľkou ľútosťou, na aké sčestie sa dostali. Prokofjev prisľúbil použitie maximálne jednoduchého hudobného jazyka v opere Príbeh skutočného človeka op. 117, ktorú mal rozpracovanú. Samotný Ždanov, podľa Chruščova ťažký alkoholik, Stalinom napomínaný, zomrel v roku 1948 na zlyhanie srdca a jeho úlohy prevzali Lavrentij Berija a Grigorij Malenkov, Stalinovi pobočníci. Obzvlášť brutálny bol gruzínek Berija, ktorého po Stalinovej smrti odstránil zo scény Chruščov. Andrej Ždanov bol po smrti obžalovaný spolu s ďalšími americkou Kerstenovou komisiou v roku 1953, ktorá vyšetrovala komunistickú agresiu a násilné začlenenie pobaltských štátov do SSSR.³⁵ Po Stalinovej smrti v roku 1953 boli umelci zasiahnutí Ždanovovou doktrínou formálne rehabilitovaní. Ako jedna z udalostí z Prokofjevovho života stojí za zmienku zatknutie jeho manželky v štyridsiatych rokoch, teda približne v čase nástupu účinku Ždanovčiny na skladateľov. Potom ako poslala peniaze svojej rodine do Španielska, bola obvinená zo špionáže a odsúdená na 20 rokov väzenia. Po Stalinovej smrti bola podmienene prepustená. Tieto udalosti mali nesmierne zlé následky na Prokofjeva. Viaceré jeho diela boli zakázané a vedenia divadiel stiahli zo strachu mnohé jeho diela z repertoáru. Prokofjev sa dostal do finančných ťažkostí, jeho zdravotný stav sa zhoršoval a stiahol sa z verejného života. Skladby, ktoré po Ždanovčine Prokofjev vytvoril, niesli nádych určitej zmeny, melanchólie, snahy o ústupky, niektoré naopak „vzdorovali“ ďalej. Vznikla violončelová sonáta op. 119 venovaná Mstislavovi

³⁴ Ako spúšťač prvok bola pomerne bezvýznamná opera Veľké priateľstvo Vana Muradeliho, na ktorú sa zniesla vlna „Ždanovčiny“ ako prvá a hneď nato nasledovala kritika ostatných skladateľov. - B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 19, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

³⁵ URL http://en.wikipedia.org/wiki/Kersten_Committee. Poslední úpravy: 8. 3. 2013, 1: 12

Rostropovičovi, ktorú predviedol spolu so Svjatoslavom Richterom v roku 1950. Ďalej nasledovalo prepracovanie violončelového koncertu na koncertnú symfóniu pre violončelo a orchester. Ďalej vznikla šiesta a siedma symfónia a depresívna deviata klavírna sonáta op. 103, venovaná Svjatoslavovi Richterovi. Deviatu sonátu začal Prokofjev komponovať ešte pred osudnou Ždanovovou kritikou, avšak je v nej cítiť nádyh doby a očakávanie problémov, ktoré nasledovali. Sonáta je úplne odlišná od ostatných, filozoficky ladená, postráda výbušnosť a brilantnosť a je následkom skladateľovej skepsy z režimu. Prokofjevovi priatelia hovorili o tom, že sa v sonáte prejavuje výrazná zmena Prokofjevovho vystupovania voči ľuďom, že sa stal jedoduchým a milým ku každému.³⁶ V roku 1950 vytvoril Prokofjev oratórium Na stráži mieru a operu Príbeh skutočného človeka. Mala to byť hudba zrozumiteľná aj robotníckej triede.

5. marca 1953 Prokofjev zomrel vo veku 61 rokov, pravdepodobne po mozgovej príhode. Posledné roky života bol neustále chorý a pred smrťou trpel chrípkou³⁷. Presné diagnózy vyúsťujúce do úmrtia však nie sú jasné, pravdepodobne ich bolo viac. Vo svojich posledných mesiacoch sa Prokofjev snažil zapísať všetky zamýšľané skladby. Ako spomína jeho druhá manželka Mira Mendelsonová - Prokofjeva, Sergej pracoval na siedmych dielach súčasne a diktoval jej ich zoznamy (concertino pre violončelo a orchester, nová redakcia druhej symfónie, prepracovaná piata klavírna sonáta, desiata, prípadne jedenásta klavírna sonáta, ktoré mali vzniknúť prepracovaním sonátin op. 54, koncert pre dva klavíry a sláčikový orchester, sonáta pre violončelo, sólo).³⁸ Jedine piatu sonátu stihol celú prepracovať, ostatné skladby nedokončil. Okolo Prokofjevovho úmrtia vznikli neprijemné okolnosti v súvislosti so smrťou Stalina (zomrel v ten istý deň), keď sa zástupy

³⁶ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 19, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

³⁷ S. Prokofjev : Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 190, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

³⁸ S. Prokofjev: Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života), strana 190, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

„smútiacich“ ľudí tlačili k Červenému námestiu a Prokofjeva nebolo možné pochovať. Dokonca v novinách bolo venovaných prvých 115 strán úmrtiu veľkého vodcu a až na 116. strane bol malý, nevýrazný oznam o Prokofjevovom úmrtí. Jeho prvá manželka Carolina Codina ho výrazne prežila a zomrela v roku 1989. Jeho synovia Oleg (1928 - 1998), básnik a maliar a Svjatoslav (1924 - 2010) sa snažili celý život šíriť otcovo dielo a hájiť ho.³⁹

³⁹ URL <[http:// http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev](http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev) > Poslední úpravy: 7. 4. 2013.

2.Rozbor vybraných klavírných skladieb Sergeja Prokofjeva

Prokofjev sám v mladosti definoval akési základné trendy alebo línie vo svojej tvorbe. Vymedzil tak štyri základné línie a piatu z nich odvodenú.⁴⁰

Klasická línia, ktorá začala už v skladateľovom ranom detstve, keď počul svoju matku hrať na klavíri Beethovenove sonáty. Niekedy sa prejavuje ako neoklasická, napríklad v klavírných sonátach a koncertoch, inokedy zase napodobňuje hudbu 18. storočia, napríklad v Klasickej symfónii.

Novátorská línia siaha do skladateľovho stretnutia s Tanejevom, ktorý označil jeho harmónie za prostoduché. Táto línia sa týka podľa Prokofjeva hlavne harmónie, ale je tiež spätá s novosťou melodickej intonácie, inštrumentácie a dramaturgie. Týka sa Skýtskej suity, Sarkazmov, niektorých častí sonát - hlavne vojnových.

Toccatová línia, resp. motorická, vychádza pravdepodobne zo Schumannovej Toccaty. Vyznačuje sa pravidelným rytmom, výraznou artikuláciou non - legato, rýchlym tempom a vyššou dynamikou . Charakteristická je hlavne pre toccatu op. 11, scherzo z op. 12, pre scherzo z druhého klavírneho koncertu, niektoré miesta z tretieho koncertu, scherzo z druhej sonáty a toccatu z piateho koncertu. Ďalej miesta v balete Oceľový skok a v Skýtskej suite. Prokofjev sám ju označuje za najmenej cennú.

Lyrická línia je spojená s lyrickou melodikou, niekedy týkajúcou sa buď krátkych prostých fráz (napr. Rozprávka op. 3, Sny, Jeseň, Piesne op. 9, Legenda op. 12) alebo dlhých melodických línií (napr. Rozprávky starej babičky op. 31, začiatok prvého husľového koncertu, piesne na texty Anny Achmatovovej, zbory na Balmontove texty, tretia časť druhej a šiestej klavírnej sonáty, druhá časť siedmej sonáty, úvod a záver deviatej sonáty).

⁴⁰ S. Prokofjev : Paměti, korespondence, dokumenty (Cesta k hudbě socialistického života),strana 24 - 25, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.

Groteskná, resp. scherzózna línia vychádza svojimi zložkami z predošlých štyroch. Prokofjev uprednostňoval výraz „scherzózna“, pretože bol výstižnejší a snažil sa, aby nedošlo k omylu a aby línia nebola chápaná v zmysle francúzskej „grotesque“. Skladateľ si prijal, aby ľudia rozumeli tomuto štýlu v zmysle gradujúcich slov: vtip, smiech, výsmech. Do tejto línie spadá úvod a záver druhej časti šiestej klavírnej sonáty, kontrastná téma vo štvrtej časti druhej klavírnej sonáty, Sarkazmy, miesta v Prchavých vidinách.

Boris Berman ďalej v súvislosti s klavírnym dielom Prokofjeva rozlišuje dva typy klavírnej textúry: motorické, rýchle pasáže a na strane druhej meditatívne, lyrické.⁴¹ V súvislosti so zvukovým a obsahovým zámerom Berman ďalej uvádza niekoľko charakteristických rysov, ktoré sprevádzajú Prokofjevovu klavírnu tvorbu. Opisuje rýchle motorické pasáže s použitím drobnej techniky artikulovanej non - legato (napr. štvrtý klavírny koncert), ktoré sú nositeľom odľahčeného charakteru a odkazujú na neoklasicizmus. Ďalší dôležitý element sú pasáže rýchlej melódie v staccate, ktorá je doprevádzaná akordami rovnakých rytmických hodnôt, ktoré sú buď úplne zhodné, alebo sa v nich postupuje jeden hlas, často disonantný s melódiou v druhej ruke (Suggestion diabolique). Prokofjev niekedy (hlavne v raných skladbách ako prvá klavírna sonáta) využíva melódiu v oktávach doprevádzanú akordami, čo je typické pre ruskú romantickú literatúru. Iné použitie akordov súvisí s tradičným ruským prvkom - so zvonmi, ktoré podľa Bermana znejú často za tragických okolností a ktoré hojne využíval aj Rachmaninov, či Musorgskij. Zvony nesú v Prokofjevových skladbách pochmúrny, prípadne národný charakter. Ako príklad možno spomenúť prvú časť šiestej klavírnej sonáty a druhú časť siedmej klavírnej sonáty. Ďalším výrazným rysom je pomalá melódia vedená unisono, ktorá navodzuje hmlistú a sugestívnu atmosféru, prípadne rýchle živelné unisono v širokej polohe rúk (tretí klavírny koncert - tretia časť). Pomalú melódiu umiestňuje Prokofjev často do krajných polôh klavíra, čo má vyjadriť vypätosť, strašidelnosť, temnotu (tretí klavírny koncert - druhá časť - klesajúce tercie s označením „freddo“- chladne). Výrazný charakterový prvok je používanie nepárnych a tiež premenlivých taktov

⁴¹ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 22, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

(päť - osminový, sedem - osminový), čo vyjadruje ruský charakter (prvá sonáta pre husle a klavír - štvrtá časť). Ako príklad iných skladateľov uvádza Berman operu Sadko Rimského - Korsakova alebo Musorgského Kartinky - Promenádu.⁴² Charakteristické pre Prokofjevovo klavírne dielo sú veľké skoky. V miestach, kde vyžadoval skladateľ viac zvuku využil rozklady akordov, rýchle stupnice alebo dokonca hru päťou (šiesta sonáta). V jeho hudbe je cítiť silný zmysel pre tonalitu a skladateľ z nej často vybočí a zakrátko sa vráti naspäť do pôvodnej tóniny, aby úsek uzavrel. Berman hovorí, že Prokofjevov syn spomínal, že potom, čo jeho otec skomponoval základ skladby, ju musel podľa vlastných slov „prokofievizovať“, čím mal na mysli prídanie „falošných“ nedoškálnych tónov a akordov, aby dosiahol vtipnosť a satirickosť. Berman skúšal istý úsek rondo op. 52 dokonca „de - prokofievizovať“ a vznikla pekná tonálna pasáž, ako z klasickej skladby.⁴³ Dôležitý rys Prokofjevových skladieb je jeho inšpirácia rozprávkami, ktorá sa vyskytuje skoro v celom diele, možno s výnimkou neskorých tragických diel. Prokofjev tiež často využíva chromatismy a disonancie a veľmi dôležité sú akcenty, často nečakané, vtipné, aj na neprízvučných dobách. V skladbách, ktoré mali využívať jednoduchú reč, vo svojom neskoršom období používal Prokofjev viac diatoniky a spôsobu komponovania „na bielych klávesách“ (Biely kvartet). Dá sa povedať, že väčšinou myslel klavírne, čo siahalo ešte do detstva a charakteristický by mal byť pomerne suchý zvuk s menším použitím pedálu.

Prokofjev po prijatí na petrohradské konzervatórium navštevoval povinný klavír u Alexandra Winklera a neskôr klavír ako hlavný predmet u Anny Jesipovovej. Obaja pedagógovia vyčítali Sergejovi nesprávne držanie ruky. Winkler ho nútil zo začiatku cvičiť hlavne prstové cvičenia na spevnenie úhozu a trval na ohnutých prstoch, kým Prokofjev, ktorý získal základy od svojej matky hral s vystretými prstami a dosť nečisto. Nečistotu jeho hry sa snažila napraviť Jesipovová, ktorá

⁴² B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 14, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

⁴³ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 14, 15, 16, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

dokonca raz vyhlásila: „...buď budeš mať ruku na klaviatúre správne alebo opusti moju triedu“.⁴⁴ Prokofjeva „obťažovalo“ hrať diela Mozarta, Schuberta a Chopina, pretože bol maximálne sústredený na vlastný skladateľský vývin a myslenie. Jeho hra bola opisovaná v neskorších etapách života jeho súčasníkmi ako veľmi duchaplná, inteligentná, premyslená s hlbokým výrazom a rozhodne sa neobmedzovala na hrubé forte a ostré akcenty, ako býva v dnešných časoch niekedy nesprávne predpokladaná. Charakteristický rysom Prokofjevovej hry boli netradičné prstoklady, ktoré vpísal aj do svojich skladieb. Z hľadiska klasickej klavírnej hry by sa mohli zdať nesprávne a za čias štúdií ho za ne pranierovali, avšak vytvoril nový druh klavírnej hry, ktorý si postupne získal svoje miesto v dejinách.⁴⁵ Je to predovšetkým podkladanie palca pod piaty prst a naopak prekladanie malíčku cez palec, čo bráni dôslednému legatu, ktoré však pre Prokofjevove skladby (navyše v rýchлом tempe) nie je príliš podstatné. Takýto prstoklad sa nachádza napríklad aj v Lisztovej Španielskej rapsódii. Podobnou špecialitou je preloženie (alebo skôr preskočenie) malíčka tretím prstom pri akordických rozkladoch nahor, ktoré nachádzame napríklad v kadencii v druhom koncerte, v prvej časti. Tretí prst je schopný zahrať požadovaný ostrý akcent, ktorý by sme piatym prstom nedosiahli, preto by študenti rozhodne nemali Prokofjevove „zvláštne“ prstoklady obchádzať, ale mali by pochopiť ich zmysel. Nejgauz nazýval takýto prstoklad „futbalovým“. Prokofjev užíva tiež časté glissandá.

⁴⁴ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 36, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

⁴⁵ Z pedagogického hľadiska si preto myslím, že nie je správne pestovať u žiakov uniformitu, ale dávať priestor ich osobnej originalite, pretože to čo sa môže javiť ako nedostatok, neskôr sa môže ukázať výdobytkom. Prirodzene „Prokofjevovia“ sa nerodia každý deň a je treba zdravo usmerňovať.

Rozprávky starej babičky op. 31

Ide o cyklus štyroch krátkych skladbičiek, ktorý Prokofjev skomponoval v USA v roku 1918 a v roku 1919 sám uskutočnil premiéru diela v New Yorku. Ku skladbám napísal skladateľ komentár: „Niektoré zo spomienok sa už napoly vytratili z jej pamäti (z babičkinej), iné nikdy nevymiznú“. Všetky štyri skladbičky sú pomalého charakteru a reprezentujú Prokofjevovu lyrickú líniu. Tempové označenia sú 1. Moderato, 2. Andantino, 3. Andante assai, 4. Sostenuto. Najvýraznejšia a najdramatickejšia je štvrtá skladba, ktorou celý cyklus vyvrcholí. Nie je známe, akými konkrétnymi rozprávkami sa skladateľ inšpiroval. Keby som dielo vyučoval, určité „možné“ námety by som študentovi predostrel. Ku každej skladbe napíšem, aký príbeh vo mne evokuje. Musím dodať, že z hľadiska technickej, ale hlavne výrazovej obtiažnosti, dielo nie je vhodné pre deti (na interpretáciu), ale predstavuje detskú fantastickú tematiku. Každá jedna rozprávka má inú tóninu, posledná končí v h moll a pôsobí, že nejde o šťastný koniec, čo je u rozprávok neobvyklé.⁴⁶ Prokofjev snáď týmto prvkom sledoval ponurú náladu v USA, spomienky, melanchóliu, či túžbu po rodnom Rusku.

Prvá rozprávka je situovaná do d moll vo forme „A – B - A“, prvý diel tvorí akúsi frašku, či „don - quixotský“ pochod. Je to „vykračovanie si“, ako keď sa hlúpy Jano vydal do sveta na skusy. Epigraf v ruskom jazyku je v ukážke dobre vidieť.

Иныя воспоминанія наполовину стерлись въ ея
памяти, другія не сотрутся никогда.

1.

Сергей Прокофьевъ } Op. 31.
Serge Prokofieff }
1918
Edited by F. H. Schneider

Moderato.

p

con Ped.

⁴⁶ Snáď len Jára Cimrman a jeho „realistické“ rozprávky ako „Kašpárkúv hrobeček“, či „Němý Bobeš“ sa tiež môžu pochváliť tragickým koncom.. V hudbe podobný námety využíva Rachmaninovova etüda a moll op. 39 „Červená čiapočka“.



Hneď v úvode sa vlastne strieda tonika d moll a druhý stupeň ako modifikovaná subdominanta – zmenšeno - malý „tristanovský“ akord, ktorý navodzuje mierne pochmúrnu atmosféru. Ďalší prvok, ktorý možno v prvých dvoch taktov sledovať, je skrytý hlas v akordoch, ktorý prestupuje z jednej ruky do druhej: „D – A – F - G“. Zvláštnosťou je, že takto vzniká opačné poradie funkcií oproti tomu v klasickej harmónii. Tonika, dominanta, subdominanta a opäť tonika. Práve netradičný spoj subdominanty s tonikou dotvára rozprávkový charakter (aj v druhej ukážke predchádza tonike alterovaná subdominanta „D – Ges - B“). Dôležitá je správna voľba tempa. Veľakrát som mal možnosť počuť príliš rýchlu interpretáciu, väčšinou v novších nahrávkach. Štvor - štvrtý takt vypísaný poctivo číslami a nie písmenom „C“ jasne naznačuje, že Prokofjev nezamýšľal skladbu ako „alla breve“ alebo dokonca na celý takt. To je častý omyl a v dnešnej zrýchlenej dobe málokto vydrží hrať pomaly. Viktor Meržanov a Viktor Jeresko zvolili správne „mierne“ tempo. S pomalším tempom je spojený aj fakt, že príraz v treťom takte by mal byť pomalší, melodický a nie ostrý. Študenta by som upozornil na rôznu artikuláciu v rôznych hlasoch. Jeden hlas hrá staccato, ďalší tenuto:



Diel „B“ prináša kontrast k „A“ a predstavujem si tu cestu temným lesom alebo začarovanou krajinou „Šípkovej Ruženky“. Túto atmosféru umocňuje fakt, že skladateľ zapísal do nôt pokyn „senza crescendo“ pri tak intervalovo rozsiahlej melódii, čo navodzuje dojem hmlistého oparu. Akordy v ľavej ruke nesmú byť úsečné, ale plynulé, no predsa veľmi presné, ako nejaký strašidelný bubon z podsvetia, ktorý neľútostne odbíja jednotky času a dot'ahuje tým sugestívnosť až do neznesiteľnej intenzity.

con una dolcezza sostenuta

pp senza cresc.

Dôležité je polyfónne vedenie hlasov a polyfónne čítanie všeobecne.

mf *p*

Na záver prichádza skrátená repríza dielu „A“.

Druhá skladbička (rozprávka) by mohla zobrazovať krásnu princeznu zavretú vo veži, kde ju stráži zlý drak.

Princezna:

Andantino.

p *pp*

Drak:



Ide samozrejme len o moju predstavu.

Skladba je skomponovaná vo fis moll, zmoduluje akoby do Cis dur, následne do a moll, e moll a naspäť do fis moll. Téma „draka“ ako mohutný výšľah plameňa, predstavuje práve náznak cis moll, avšak tonika sa nedostaví. Intepret by mal celú skladbu cítiť na jeden dych, o dieloch sa nedá hovoriť, iba náznak „A – B - A“ formy. Skladba je umiestnená do hmloviny, je nutné všetky línie hrať hladko, v kontakte s klávesami, pri skokoch je potrebné mierne rubato.

Tretia skladbička je rozsiahlejšia, uložená do formy „A – B - A“. Je to strašidelný pomalý pochod nejakých temných síl, nejakého živlu.

Diel „A“ je teda pochodového a presne rytmického charakteru v nízkom registri i dynamike. Dôležité sú akcenty a polyfónne vedenie hlasov. Do očí aj do uší bije nezvyčajná kvintola v pomalom tempe.

Andante assai.

Musical score for 'Andante assai'. It is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante assai' and the dynamic is 'p'. The score features a complex polyphonic texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with a fermata and a final flourish, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. There are five-fingered chords (marked '5') in the right hand.

Krásna polyfónia v kombinácii s úskočným rytmickým motívom, ktorý diel charakterizuje.



Diel „B“ je výrazne kontrastný a symbolizuje pre mňa nejaké „plíživé zlo“, možno čarodejnicu.



Na týchto miestach je veľmi náročné správne pedalizovať, bez pedálu úsek takisto nie je mysliteľný. Celé dva takty so šesnástinovou pasážou musia byť ako jedna zvuková masa hraná *legatissimo*, väčšou plochou prstov, kým v ľavej ruke musia znieť zreteľne prírazy, preto nemožno použiť veľa pedálu. Ideálne je využitie vibračného pedálu u zdatnejších interpretov. Z harmonického hľadiska je diel „B“ modulujúci. Náznaky tónin sú B dur, a moll, C dur, h moll, d moll, a moll, F dur a záverečná e moll. „Plíživé úseky postupne gradujú dynamicky aj harmonicky a dôležité je vedenie hlasov v polyfónii. Vrchný hlas by mal mať inú farbu ako ten pod ním (štvorice šesnástinových hodnôt) a ďalej by mal znieť výrazne bas, kým hrôzu naháňajúce striedanie sa sekundy v oktávach by malo ísť do úzadia ako prostredný hlas, ktorý má farebný charakter. V Prokofjevovej šiestej sonáte, v pomalej časti sa tiež vyskytujú takéto oktávy, ktoré sa pohybujú po sekunde v *pianissime*. Je poznať hudobnú reč rovnakého autora.

Každý takt tvorí plochu s jednou harmonickou funkciou, ktorú udáva bas na začiatku taktu. Preto nie je vhodné rozdrobovanie, ale myslenie vo väčších celkoch a prepojenie basov a teda aj taktov. Opäť stojí za zmienku pedalizácia, ktorá v tomto prípade veľmi závisí od akustiky miestnosti, nástroja a zvoleného tempa.

Návrat skráteného „A“ dielu opäť prinesie hrozivý pochod.

Štvrtá a posledná skladba cyklu je pre mňa najinvenčnejšia a úsek s označením „Pochissimo piú animato“ sa mi javí ako „najprokofjevovskejší“. Skladba sa tiež skladá z dielov „A – B - A“.

Na začiatku „A“ dielu je cítiť určitá veľkoleposť, niečo v zmysle „veľkej brány kijevskej“, ku ktorej bohatier konečne dorazil a chce rozpovedať svoj príbeh či vyznanie prostredníctvom dlhej stúpajúcej melódie.

Pozoruhodná je modálna harmónia „H – A – H - G“. Tento prvý úsek zmoduluje z h moll do d moll. Pri opakovaní do E dur, následne C lydická a e moll.

Diel „B“ pokračuje v e moll a ľavá ruka rozvíja krásnu Prokofjevovskú vypätú melódiu so skokom veľkej septimy. Pravá ruka doprevádza ľavú v jemnom triolovom rytme, ktorý musí znieť veľmi spojit.

Pochissimo più animato.

senza agitazione *un poco cresc.*

p

Dôležité je začať pozvoľna, v žiadnom prípade nesmie vzniknúť rytmicky rôzny charakter, čo Prokofjev vyjadril pokynom „senza agitazione“.

Agitovaný a veľmi rytmicky dorážajúci úsek príde až následne v C dur.

f *f* *f*

Nasleduje zopakovanie jemného motívu zo začiatku „B“ dielu v c moll, opäť s rytmicky ráznym vyvrcholením, tentokrát v As dur. Nasleduje rytmický úsek s dlhými tónmi na začiatkoch taktov, kde je opäť žiadúce cítiť väčšie plochy (minimálne takty). Dlhé tóny vedú melódiu, ktorú by si mal interpret vypočuť. Hudba sa ocitá vo fis moll, zmoduluje do H dur s náznakom h moll, až zakotví v subdominante h moll - čiže akord „H – E – G - H“, nad ktorým sa rozvinie naratívna melódia, ktorá je vlastne reprízou dielu „A“. Príbeh zakotví v pochmurnej tónine h moll v pianissime a tým sa „realistická“ rozprávka končí.

Molto andante.

Prvá klavírna sonáta f moll op. 1

Sonáta vznikla počas Prokofjevových štúdií na konzervatóriu (1906 - 9) a je skomponovaná v romantickom štýle. Znie, akoby ju zložil Rachmaninov (prípadne Medtner), ktorých vplyv Prokofjev popieral. Keď zahral skladbu svojej profesorky Jesipovovej, zhodnotila interpretáciu ako „príliš obhrublú“ a zmienila sa, že akcenty sú síce užitočné, ale nie je možné hrať fortissimo od začiatku do konca. Následne doma do nej vpísala pedál.⁴⁷ Skladba je jednočasťová, vytvorená v sonátovej forme. Jej melodika pozostáva zo stúpajúcich a klesajúcich tetrachordov. Obsahuje hlavnú aj vedľajšiu tému takisto, ako klasické sonáty. Skladba začína krátkym štvor - taktovým energickým úvodom, ktorý sa objaví aj v závere a obsahuje náznaky témy. Hlavná a vedľajšia téma sú si navzájom blízke. Z pedagogického hľadiska by som sonátu odporúčal študentom vyšších ročníkov konzervatórií a vysokých škôl (klaviristom, nie pre obligátny nástroj). Ako prvý by som prebral so študentom charakter skladby. Študenta by som upozornil na fakt, že skladba začína pauzou a nie je dobré vyraziť akord na neprízvučnej dobe, ktorý nasleduje. Fráza smeruje k prvej dobe druhého taktu, vypísané prízvuky nesmú narušiť líniu a oktávy by som odporučil hrať legato. Dôležité je, aby žiak v tejto skladbe pozostávajúcej z trojíc v osminových hodnotách počúval melodické tóny, priebeh melódie (línie) a tiež priebeh harmónie. Z tohto dôvodu by som mu navrhol cvičiť vybrané úseky v akordoch na ťažkých dobách s vynechaním ostatných osmín a uvedomovať si pri tom priebeh zmien harmonického napätia.

⁴⁷ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 49, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

Allegro dim.

ff *rit.*

Ďalej nasleduje uvedenie hlavnej témy v f moll, kde ľavá ruka opäť postupuje po klesajúcom tetrachorde. Nakoľko sa v pravej ruke vyskytuje dlhý oblúk, cvičil by som so študentom najprv len vrchný melodický hlas a následne by sa pridali celé akordy. V priebehu štúdia diela by sme diskutovali o forme a ujasnili si, kde sa vyskytuje hlavná a vedľajšia téma (resp. kontrastná), kde sú spojovacie úseky a tiež expozícia, rozvedenie, repríza a záver.

Hlavná téma:

Nasleduje spojovací úsek, ktorý obsahuje stúpajúce a klesajúce tetrachordy:

Kontrastná téma vystupuje v paralelnej As dur, je jemnejšieho charakteru a sama pozostáva zo stúpajúcich a klesajúcich tetrachordov, ktoré sa už predtým vyskytovali. Dôležité pre študenta je uvedomiť si polyfónne vedenie hlasov v akordoch:

The image shows two systems of piano music in A major. The first system features a melody in the right hand with a dynamic marking of *mf* and a bass line in the left hand. The second system continues the polyphonic texture with overlapping lines in both hands, illustrating the use of ascending and descending tetrachords.

Kontrastná téma sa ďalej vyskytuje v b moll a následne opäť v As dur, tento raz heroicky, v dynamike fortissimo:

The image shows two systems of piano music. The first system is in B minor and features a heroic character with a dynamic marking of *ff*. The second system transitions to A major and includes dynamic markings of *cresc.* and *ff*, along with tempo markings of *rit.* and *sa tempo*. The music is characterized by dense chordal textures and a strong rhythmic drive.

Sonátové rozvedenie nasleduje po výraznej pauze, ktorá ukončí oba záverečné úseky:

A musical score snippet for piano. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music starts with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. It then transitions to '[a tempo]' (ad libitum) and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The piece concludes with a final chord.

Ukončenie rozvedenia a nástup reprízy skladateľ vyriešil veľmi efektne, pretože po dominantnom septakorde „cis – eis – gis- h“ smerujúcom do fis moll, nasleduje namiesto očakávanej fis moll o poltón nižšia f moll, ktorá prinesie virtuózne prepracovanú reprízu hlavnej témy. Tento poltónový zostup je veľmi pôsobivý a navodzuje pocit akéhosi opadnutia vášne, či citového výlevu. Podobný príklad sa nachádza v Chopinovej sonáte h moll, v prvej časti v úvode, kde po gradácii namiesto očakávanej H dur prichádza extatická a víťazná B dur. U Prokofjeva je tóninový posun viac dramatický. Na všetky tieto „finesy“ by som študenta upozornil, rovnako aj na stúpajúci tetrachord vo vnútornom hlase:

A musical score snippet for piano, consisting of two systems. The first system is in treble clef with a 'pesante' marking and a 'cresc.' (crescendo) dynamic. The second system is in bass clef with 'ritard.' (ritardando) and 'a tempo' markings. It features a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a 'cresc.' marking. The piece ends with a triplet of eighth notes and a final chord.

Nasleduje náznak kontrastnej tonálne centralizovanej témy v f moll a následne plnohodnotná kontrastná téma v Des dur, ďalej spojovacie úseky podobné tým v expozičii, dva typy záverečných úsekov a 5 - taktová coda inšpirovaná krátkym úvodom na začiatku skladby:



Keby som mal odpovedať študentovi na otázku, s ktorou Prokofjevovou kompozičnou líniou táto sonáta najviac súvisí, resp. aký štýl reprezentuje, odpovedal by som, že so žiadnou z uvedených línií, pretože je takmer čisto romantická a tradične ruská. Rovnakú sonátu mohli napísať Medtner alebo Rachmaninov. Zaujímavé sú doprovody pozostávajúce z arpeggií a spojovacie úseky v lomených akordoch, kde vystupuje melódia vo vrchnom hlase podobne ako u Rachmaninova. Tradičný Prokofjevov vtíp a novátorské metódy tu nenachádzam, avšak charakteristickým znakom tohto skladateľa môže byť učebnicovo prepracovaná sonátová forma a dôsledná motivická práca, keďže Prokofjev tak veľmi obľuboval sonáty.

Druhá klavírna sonáta d moll op. 14

Prokofjev túto sonátu skomponoval v roku 1912. Ide o jednu z jeho najvydarenejších a najoriginálnejších skladieb. Od predchádzajúcej prvej sonáty delí druhú len niekoľko rokov. Počas tohoto krátkeho času definoval mladý skladateľ svoj nový kompozičný štýl skomponovaní skladieb ako *Suggestion diabolique* op. 4, *toccata* op. 11 a prvý klavírny koncert op. 10. Tento štýl si udržal po dlhú dobu a komponoval v ňom svoje zrelé diela.⁴⁸

Ja osobne by som dielo charakterizoval ako „sonátu mnohých kontrastov“, Berman nazýva jej štvrtú časť ako kaleidoskopickú. Rozsah kontrastov sa rozkladá od jemnej lyriky až po brutálne pasáže a takéto rozpätie nálad po sebe nasledujúcich nenájdeme skoro v žiadnej z Prokofjevových sonát.⁴⁹ Faktom je, že sa v diele často striedajú rôzne nálady, motívy a pôsobí na mňa miestami ako Schumannov Karneval. Skladba pozostáva zo štyroch častí.

V súvislosti s prvou časťou musím spomenúť štyri charakteristické motívy, ktoré v nej figurujú.

1. Hlavná romanticky znejúca rýchla téma v d moll:

Op.14

Allegro, ma non troppo
non legato

mf *cresc.*

⁴⁸ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 57, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

⁴⁹ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 57, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

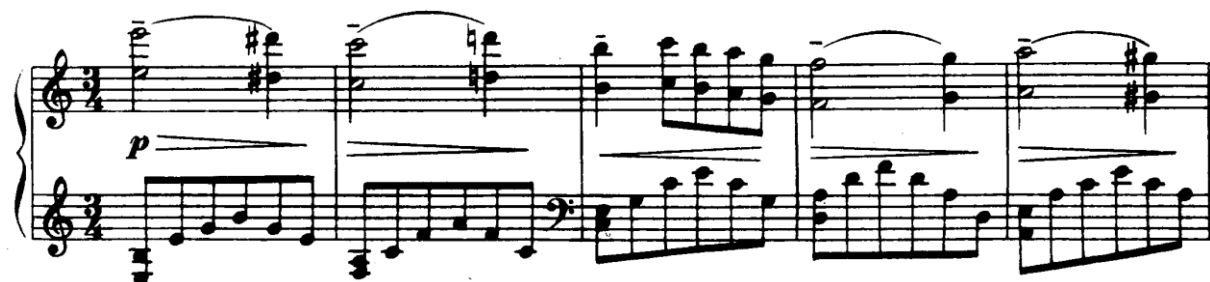
2. „Brutálna“ zvonivá téma zložená z poltónových krokov a skoku, resp. z väčšieho intervalu v ľavej ruke a z drásavých synkopicky prichádzajúcich, súčasne hraných sekúnd, striedavo v osminách a v triolách. Tento motív (v ľavej ruke), zložený z klesajúcej malej sekundy, stúpajúcej malej sekundy a následného klesajúceho väčšieho intervalu (najlepšie veľká tercia), sa stal v hudbe už od čias stredoveku akýmsi archetypom symbolizujúcim smrť a nešťastie. Ťažko povedať, ako takéto archetypy v ľudskej kultúre vznikajú, či sú zobrazením nejakého vyššieho duchovného symbolu alebo sa len jednoducho etablovali na základe nejakej skladby. Tento konkrétny podľa môjho názoru vznikol z motívu „Dies irae“ zo smútočných omší. Podobný príklad nachádzam v Chopinovom druhom prelúdiu a moll v ľavej ruke, kde je jeho pochmúrny posolstvo jasné. Príbuzná tomuto motívu je aj hlavná téma prvej časti Chopinovej druhej sonáty b moll op. 35. Prokofjev ho na tomto mieste nečakane použil ako tvrdé prerušenie doterajšieho toku hudby:



3. Kolísavá zasnená melódia pozostávajúca z poltónu „e - dis“, ktorá pripravuje nástup kontrastnej témy:



4. Kontrastná téma, akoby pomalý lyrický valčík:



Hlavná téma a vedľajšia téma prvej časti sú tradične ruské a romantické.⁵⁰ Prvá časť je zložená v sonátovej forme. Úvod prináša hlavnú myšlienku, ktorá je v ôsmom takte brutálne prerušená desivou melódiou na poltónoch, ktorá pomaly zanikne v pianissime. „Brutálna“ poltónová melódia by mala byť hraná z celej paže pre dosiahnutie požadovaného ostrého zvuku. Tento úvod na mňa pôsobí, akoby sa niekto snažil naštartovať motor auta, no namiesto očakávaného lahodného zvuku nastúpi príšerný hrmot, až motor „zdochne“. Presne takto by som žiakovi vysvetlil, ako má zahrať začiatok, čím by som dosiahol pravdepodobne úsmev, pochopenie a aj správnu interpretáciu. Spomínam takýto humorný príklad preto, že pre Prokofjeva - skladateľa „železa a ocele“, neboli podobné námety a podobné cítenie cudzie. Opäť následne nastúpi hlavná téma s pridaným protihlasom, bas zostupuje nadol, až celý hudobný tok zakotví na akorde g moll, ktorý pripraví nástup spojovacieho úseku.

Spojovací úsek samotný vznikol diminúciou onej „brutálnej“ poltónovej melódie. Študenta by som upozornil, aké zaujímavé môže byť pretváranie charakteru jednej a tej istej témy, ktoré sa v tejto sonáte toľkokrát vyskytuje. Spojovací úsek nesie hravý, podľa Bermana „bábkový“ charakter:

⁵⁰ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 57, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

Più mosso

p

7

*

Dôležité je v tomto prípade rozlišovať medzi artikuláciou v pravej a v ľavej ruke. Ostinátny hlas v pravej ruke by mal byť zahráný v jemnom non - legate, kým ľavá ruka v legate - kolísavý lyrický polónový motív. Avšak melódia, ktorá začne od tretieho taktu (spojovacieho úseku) musí byť legato! Vrchný a prostredný hlas si však od piateho taktu svoje úlohy zamenia a to, čo bolo predtým vo vrchnom hlase, následne preskočí do stredného. Toto je postup, ktorý Prokofjev používa často, no možno ho nájsť aj v Bachovi. Žiaka by som nabádal k dôslednému farebnému a dynamickému odlíšeniu nastupujúceho melodického hlasu od ostatného diania.

Nasleduje kontrastná téma v e moll kombinovanej s frygickou a následne jej podľa Bermana ironická obdoba v strednom hlase, kde vrchný hlas postupuje po sekundách v dynamike pianissimo. Rovnako na tomto mieste, by som trval na precíznom farebnom odlíšení melódie, pričom si uvedomujem maximálnu náročnosť z prstokladového, aj dynamického hľadiska. Pri prvom uvedení kontrastnej témy by som upozornil žiaka na zmenu taktu na trojdobý, aby si to uvedomil a precítil.

p

7

rit.

a tempo

pp

V sonátovom rozvedení, ktoré nastúpi po pauze, sa striedajú všetky doteraz uvedené motívy. Niektoré z nich stoja za zmienku. Kontrastná téma doprevádzaná akordami, ktorá otvára rozvedenie, sa objavuje aj na začiatku rozvedenia štvrtej časti sonáty, ktorá je netradične tiež v zvláštnej sonátovej forme.



„Sekundovo - skokový“, „bábkový“ motív sa objavuje v ešte väčšej diminúcii do šestnástin a berie na seba ešte vtipnejšiu podobu a evokuje nejakú malú rozprávkovú postavičku. Musí byť preto zahráný s veľkou ľahkosťou a zreteľnosťou.



Nasleduje „geniálny“ gradujúci úsek, ktorý v sebe združuje niekoľko motívov, vlastne skoro všetky okrem hlavnej témy a vráti sa do pôvodného dvoj - štvrt'ového taktu . Cvičil by som so študentom každý hlas, každý motív zvlášť a následne by sme úsek dali „dohromady“ a študent by musel odlišovať jednotlivé motívy farebne a dynamicky a určili by sme spolu, ktorý hlas je na danom mieste najdôležitejší. „Na danom mieste“ hovorím preto, lebo sa dôležitosť hlasov mení v priebehu tohoto jeden a pól strany trvajúceho úseku. Odporúčal by som poriadne premyslieť pedalizáciu, pretože s plným synkopickým pedálom by hudobnému daniu jednoducho nemohlo byť rozumieť. Úsek nesmie byť v príliš vysokej dynamike a rozhodne nie príliš skoro! Sila tejto hudby by podľa mňa mala byť vnútorná, akési neúprosné napredovanie.

Four systems of piano accompaniment notation. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system includes a mezzo-forte (*mp*) and serious (*serioso*) marking. The notation features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Uplynulý mohutný blok rozvedenia pripraví reprízu hlavnej témy, tento raz v ľavej ruke, doprevádzaná je šesťnástinovými figuráciami v ruke pravej. Opäť je dôležitá zreteľnosť.

Musical notation for a vocal line with piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "te nu to" and "a tempo". The piano accompaniment features sixteenth-note figures in the right hand and a steady bass line in the left hand.



Spojovací úsek vystupuje tentokrát v a mol a kontrastná téma v „mierumilovnej“ C dur. Coda prináša opäť „nezvratnú“ hlavnú tému s ešte väčšími skokmi a vzdialenejším protihlasom.

Podľa Bermana by sa závere nemalo spomaliť, ale máloktoľý intepret to zvládne a vzniká riziko nečistej hry, preto je mierna príprava posledného skoku prípustná.

Druhú časť sonáty tvorí scherzo s tempovým označením „Allegro marcato“. Je skomponované vo veľkej piesňovej forme „A – B - A“, v tónine a moll (kontrastná k hlavnej d moll). Napriek molovej tónine pôsobí na mňa jeho charakter odľahčene, veselo, dokonca až divoko. „A“ diel v úvode a aj pri opakovaní je motorického charakteru, klavírna sadzba je podobná ako v Suggestion diabolique op. 4. Ľavá ruka rýchlo preskakuje z basovej polohy nahor ponad pravú ruku, kde hrá ostrú rytmickú melódiu. Pravá ruka hrá ostré akordické výplne v staccate. Dôležité z hľadiska interpreta je udržať po celý čas tejto časti úplne presný rytmus a nemeniť

tempo, a to aj napriek obtiažnym skokom a tiež v strednom „B“ dieli. V „A“ dieli moduluje hudobný tok z a moll do G dur a vzápätí naspäť do a moll.



„B“ diel nesie jemný tanečný a vtipný charakter, ktorý opäť môže zobrazit' nejakú rozprávkovú postavu resp. bábku, tak by som to študentovi predostrel. Tónina nie je celkom hmatateľná, no sú tu poznať náznaky d moll so striedaním frygickej sexty a molového „B“ (jemná melanchólia), tiež lydickej a tonálnej kvarty, zadržaný trochu naliehavý neúplný „tristanovský akord“ (e – b - d), následne Des dur so striedaním lydickej a tonálnej kvarty, ďalej cis moll so subdominantnými akordami Fis dur a fis moll vo vrchných hlasoch. Nasleduje ďalšia tónina A dur so striedaním lydickej a tonálnej kvarty a následne opäť neúplný tristanovský akord (h – f - a), ktorý vyústi do návratu „A“ dielu v a moll. Všetky modulácie „B“ dielu a použitie modov vytvárajú akúsi „rojkovskú“ atmosféru s nádychom melanchólie.



Tretia časť sonáty je pre mňa emočne najsilnejšia. Tempo Andante naznačuje, že hudba musí plynúť, s klúdom. Podľa Bermana ide o časť, ktorá ukazuje Prokofjevovu najsilnejšiu a najslabšiu stránku.⁵¹ Najsilnejší je pravdepodobne výraz,

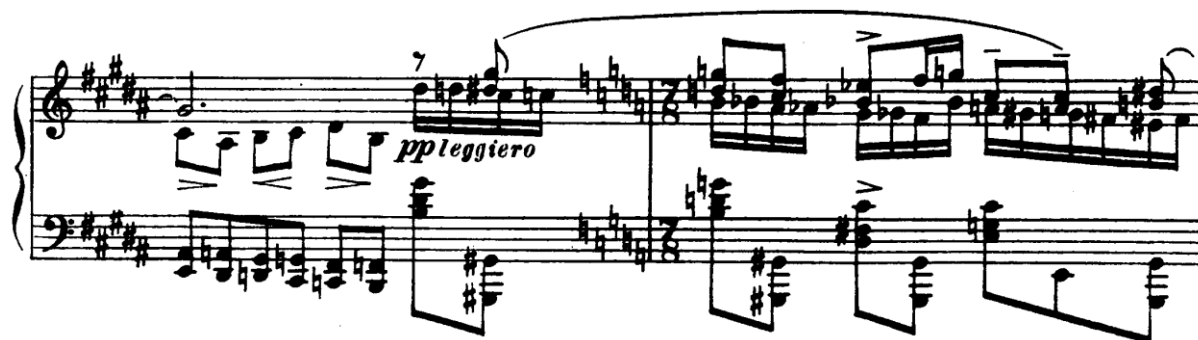
⁵¹ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 63, Yale University Press, New Heaven and London 2008.

najslabšia je forma, ktorá pozostáva z dvoch striedajúcich sa dielov „A - B“. Hudba má podľa Bermana rozprávkový charakter ruskej „skazky“ a je komponovaná v gis moll, teda pólóktáva od domácej d moll. V porovnaní s Bermanom na mňa robí hudba ešte iný dojem - dojem obrovskej hĺbky a tragiky. Ak to má byť skazka, musela to byť mimoriadne tragická skazka, ktorá dosahuje takmer nepredstaviteľnú tragiku a nárek. Často sú použité ostré disonancie a tristanovské akordy. Podľa môjho názoru ide o vyjadrenie duševného rozpoloženia, ktoré som v žiadnej Prokofjevovej skladbe nenašiel. Deviata sonáta pôsobí oproti tomuto defenzívne a cítim v nej zmierenie s osudom, kapituláciu, kým v tejto časti druhej sonáty vystupuje nárek, vzdor, až oheň. Hudobný materiál je veľmi transparentný. „A“ diel pozostáva z troch línií: bas, ostinátne stredná melódia, ktorej dynamické zvlnenie Prokofjev netradične vyznačil drobnými crescendami a decrescendami a ďalej vrchný hlas, nesúci ruskú ľudovú melódiu, ktorá musí znieť najjasnejšie z celého diania. Prostredné ostinátne sa neskôr na rozdiel od počiatočného piana vyskytuje aj vo fortissime v akordoch a tu by som študentovi poradil zachovať dynamický a melodický tvar zhodný s jednoduchým prostredným hlasom na začiatku v piane. Tragiku skladby podtrhuje bodkovaný rytmus naznačujúci charakter „marche funebre“ (podobne Beethoven - Sonáta quasi una fantasia, Chopin - Sonáta b moll a Sonáta h moll - náznaky v tretej časti). Extrémne depresívne pôsobia aj klesajúce zväčšené kvarty v base na konci „A“ dielu. Táto časť sonáty reprezentuje Prokofjevovu lyrickú líniu s jemným nádychom novátorskej.



„B“ diel pôsobí dojmom lúčenia sa a miznutia v diaľke. Pozostáva podobne ako „A“ diel z troch línií: Tragické zvony v base, „úlisné plaziace sa“ chromatické postupy

v strednom hlase a melódia vo vrchnom hlase. Tento úsek by mal byť interpretovaný *legatissimo* a je tembrového charakteru.



Diel „B“ nie je ukončený a plynulo prechádza do reprízy dielu „A“, ktorá sa líši len kompozičným zahustením a musí pôsobiť ešte naliehavejšia a veľmi sugestívna. Bas nesie prostrednú ostinátnu líniu z úvodu v augmentácii, treba ho vnímať. V úseku, kde je vždy na začiatku taktu akord v celých hodnotách, ktorý nie je možné držať rukou, je nutné postupné púšťanie pedálu, prípadne by som so študentom skúsil prostredný „sostenuto“ pedál, ktorým však nie sú vybavené všetky klavíre. Práca s pedálom musí byť v tomto zahustenom úseku veľmi obozretná a kontrolovaná sluchom, aby nezmizol bas a tiež, aby nevznikol nečistý zvuk.



Po repríze „A“ dielu nasleduje repríza „B“ dielu, ktorá vyústi do nečakanej tóniny cis moll a skladba tak ostáva neukončená a navyše končí v cis moll tónom „Gis“, to

znamená, že zostáva harmonicky otvorená (skazka nedopovedaná, zabudnutá, bez rozuzlenia?).

Štvrtá časť sa vráti do domácej tóniny d moll a vytvára najsarkastickejšiu hudbu v celom diele. Je skomponovaná netradične v sonátovej forme s reminiscenciou na kontrastnú tému prvej časti, ktorá tu (v štvrtej časti) otvára rozvedenie. Tempo je Vivace. Začiatok tvorí krátky úvod a nastupuje vtipný pohyb v šesť - osminovom takte s označením „scherzando“, ktorý pripomína rytmom tarantellu (vid'. Saint - Saëns - 3. časť druhého kl. koncertu). Kontrastná téma v C dur náhle zmení taktové označenie na dvoj - štvrt'ové, charakter sa v jedinom momente mení podľa Bermana na tanec „kankán“. Podľa Bermana, takéto ostré kontrasty charakteru nie sú u Prokofjeva obvyklé a zodpovedajú skôr estetike Šostakoviča.⁵² V spojovacom úseku medzi dvomi témami sa vyskytujú toccatové pasáže a v kontrastnej téme nechýbajú Prokofjevove vtipné modulácie z C dur do Es dur. Celkovo ide o toccatový a motorický charakter.



⁵² B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 64 , Yale University Press, New Heaven and London 2008.



V závere reprízy nastávajú tie slávne miesta, v ktorých americkí kritici počuli „beh hordy mamutov cez ázijskú step“ a v ktorých sa kombinujú všetky témy dohromady. Striedajú sa tu (a kombinujú sa) bodkované rytmy s triolami a „normálnymi“ osminami a vzniká jeden veľký chaos, skladateľom žiadaný. Podľa Bermana ide o kaleidoskopický charakter.⁵³ Študent musí v celej tejto sonáte v prvom rade rozumieť hudbe, ktorú chce uskutočniť a tiež jej výrazu. To sa stáva hnacím motorm hracieho aparátu, ako konštatoval Nejgauz. Jednotlivé technické problémy by som riešil cez výraz, témy by som študentovi poradil cvičiť zvlášť, jednotlivé vrstvy ukladať na seba a skladbou sa viac baviť, než tvrdo drieť. Dielo je pre mňa nádherným kvetom moderny.

⁵³ B. Berman: Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer, strana 65 , Yale University Press, New Heaven and London 2008.

Šiesta klavírna sonáta A dur op. 82

Táto skladba reprezentuje neskoré obdobie skladateľovho života a chcem ju analyzovať s cieľom objasniť kompozičný štýl v tejto etape, vyriešiť dielčie interpretačné a technické problémy. Skladbu sám interpretujem, a preto uvediem svoje postrehy. Keď klavirista zahral úspešne druhú sonátu, neznamená to, že má spoľahlivý recept na šiestu. Tak veľmi sa zmenila Prokofjevova hudobná reč a použité technické prostriedky a požiadavky. Ide o monumentálne dielo z čias krutých stalinských čistiek na prelome tridsiatych a štyridsiatych rokov. Sonáta vznikala v rokoch 1939 - 40 a v roku 1940 uskutočnil jej premiéru sám skladateľ v priamom vysielaní z rozhlasu a neskôr toho roku hral dielo aj Svjatoslav Richter. Sonáta je jedna z najexpresionistickejších Prokofjevových skladieb, vyjadruje úzkostné rozpoloženie a atmosféru strachu. Dielo by som odporučil na štúdium klaviristom najvyššej úrovne ako technickej, tak aj výrazovej. Rozhodne musí ísť o dospelých interpretov a nemali by to byť nadané deti a mládež, ako máme možnosť v dnešnej dobe často počuť. Sonáta môže byť z tohto dôvodu použitá len na vysokej škole, prípadne ešte neskôr..

Prvá časť s označením *Allegro marcato* je skomponovaná v sonátovej forme a začína v desivej atmosfére. Hlavná téma osciluje medzi A dur a a moll a je tvorená zhlukom tercií, ktorý má tembrálny charakter. Na začiatku každej skupinky sú ostré akcenty. Študenta by som upozornil, aby zahral ostrý akcent len na prvej tercii spôsobom „hodenej ruky“, ostatné tercie treba zahrať na zvukovou nižšej hladine, v artikulácii non - legato.

Allegro moderato $\text{♩} = 112$

Prvú dobu je nutné oddeliť, nie prepojiť synkopickým pedálom, aby sa zachoval úsečný charakter témy. Basy majú charakter zvonov, bas na druhej dobe (ako naznačujú neukončené oblúky) je vhodné zadržať dlhšie, aby postupne doznieval.

Nasledujúca zložka hlavného tématického materiálu je oproti začiatku postavená dynamicky o stupeň nižšie a má charakter akéhosi sarkastického tanca, v tomto tragickom kontexte dosť desivého. Dôležité pre interpretu je dodržať posunutie rytmu a prenesenie prízvuku na neprízvučnú dobu. Nasleduje symbolický motív troch opakovaných tónov, ktorý sa vyskytuje aj v siedmej sonáte.⁵⁴ Kaskádovitá pasáž nahor pripraví opätovný nástup hlavnej témy.



Spojovací úsek je odľahčený, melódiu v prostrednom hlase zapletenú medzi akordami si vymieňajú obe ruky v palcoch. Študentovi by som naznačil, že ide o zádumčivý charakter a poradil by som mu zahrať si len melódiu bez akordov v *legatissimo*.



⁵⁴ Valentina Lisitsa poukazuje na fakt, že motív „. . . –“ je v morzeovej abecede písmeno „V“, tajná šifra, ktorou mal Prokofjev na mysli anglické „Victory“ - víťazstvo. Lisitsa spomína túto zaujímavosť v súvislosti s prvou časťou siedmej sonáty, kde sa motív tiež vyskytuje.

Závěrečná hudba expozície sa nesie v elegickom charaktere klesajúcich tetrachordov s akcentami a pekne zapadá do sonátovej formy.



Vedľajšia téma nesie nádyh melanchólie, jednoduchej ruskej melódie, kým bas je zadržaný pedálom a môže byť prípadne púšťaný postupne, aby nedošlo ku zvukovému prepadu. Charakteristická triola (odvodená z hlavnej témy) pri konci témy je použitá viackrát v priebehu rozvedenia a veľmi tragicky v repríze.



Rozvedenie pozostáva z veľmi pravidelného pohybu osmín, kde sa hneď na začiatku vynorí kontrastná téma zvýraznená akcentami. Charakter zodpovedá Prokofjevovej motorickej línii. V priebehu rozvedenia sa kombinujú všetky doteraz použité prvky, hlavný terciový motív sa náhodne vynára so sarkastickým, až dekadentným charakterom. Prokofjev na zvýraznenie tohoto desivého boja používa rozklady akordov s obrovským rozsahom v maximálnom tempe a tiež hru päšťou, ktorú označuje „col pugno“.

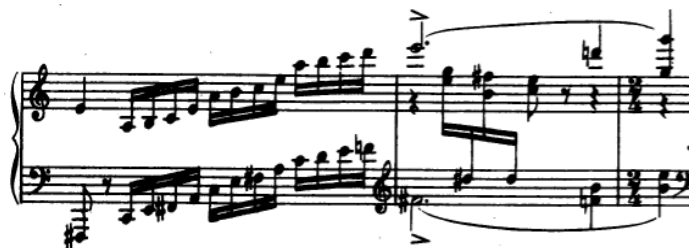
Più mosso del tempo I

The first system of the musical score is marked "Più mosso del tempo I" and "pp". It consists of two staves. The right-hand staff begins with a melodic line of eighth notes, while the left-hand staff provides a bass line with chords and single notes. The music is in a minor key, as indicated by the key signature of one flat.

Pozoruhodná je iskrivá pasáž, ktorá vytvára pocit najväčšieho zúfalstva a desu a je celá postavená do vysokého registra. Vyskytuje sa tu záverečná téma expozície (štyri tóny nadol), v kombinácii s jej inverziou.

The second system of the musical score is marked "ff". It continues the piece with more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The right-hand staff features a prominent melodic line, while the left-hand staff provides a rhythmic accompaniment. The music maintains the same minor key signature.

V miestach, kde majú obidve ruky rozklad akordu jedným smerom, by som poradil podkladať pod palec a prekladať piaty prst v oboch rukách súčasne, aj za cenu, že nevznikne dokonalé legato. Je to Prokofjevova špecialita a celá pasáž získa aspoň jasnú textúru. Správny prstoklad je v tomto prípade nevyhnutný pre jej úspešné zvládnutie.



Motoricky spomaľujúce tóny v base pripravujú reprízu podobne, ako pripravovali rozvedenie. Na záver skladby prichádzajú výbuchy zúfalstva a bolesti, posledný akord je ostrá disonancia a využíva A subkontra - najhlbší tón klavíra. Myslím si, že celá táto časť sonáty by mala mať suchý a drsný zvuk, popierajúci tradičnú klavírnú hru a poňatie hudby vôbec. O tvorení „pekného“ tónu nemôže byť ani reč. Nutné je striedme využitie pedálu.

Druhá časť je skomponovaná v E dur, vo forme „A – B - A“. Je to groteskný satirický pochod s nečakaným prízvukom na konci frázy, ktorý by si mal interpret náležite vychutnať a zahrať ho „nečakane“. Dvoj - pólóv takt naznačuje, že je potrebné cítiť na dve doby a nie na štyri, čo mierne zrýchli tempo, ktoré však nesmie byť prehnané. Ide vlastne o frašku vojenského pochodu. Je potrebné vynášať predovšetkým vrchný hlas, vnútorné hlasy, iba ak sa pohybujú. Staccata by mali byť veľmi krátke a vtipné.



Hudba zmoduluje do C dur, kde sa vynorí ostrý bas, ktorý môže pôsobiť trochu vulgárne, ako nežiadany hosť.



Nasleduje pasáž subito pianissimo, kde pravá ruka hrá tému v akordoch a ľavá prekonáva mimoriadne obtiažne rozklady akordov nadol. Študent by mal hrať len koncami prstov a úplne pri klávesách a vynášať vrchný hlas akordov. Rozklad akordu nie je možné zahrať rovnomerne rýchlo a ani v legate, avšak pri hladkom skoku môže vzniknúť ilúzia legata. Ide len o zvukový efekt. Dôležitý je až posledný tón rozkladu, ktorý tvorí bas a prichádza na prízvučnú dobu.



Podobný úsek sa vyskytne následne v G dur.

„B“ diel je jemný, lyrický, hlbavý, nesmie však byť sentimentálny a melancholický. Potrebný je presný rytmus (tiež v „A“), hra takmer bez rubata.



V miestach, kde sa tiahne dlhá vlnitá melodická línia, je dôležité dynamicky zvýrazniť basovú a vrchnú melodickú líniu. Ide o Prokofjevov typ dlhej lyrickej kantilény, ktorá má vnútornú pružnosť a vhodné je mierne rubato, avšak ľavá ruka plní úlohu dirigenta a musí byť presná, podobne ako v Chopinovi, avšak rubato by malo byť miernejšie, aby sa nenarušil non - sentimentálny charakter Prokofjeva. Melódia by mala byť vždy nasmerovaná k dlhým tónom. Podobnú dlhú lyrickú melódiu možno pozorovať aj v Rozprávkach starej babičky v prvej a štvrtej časti a pristupovať k nej treba podobne. Z môjho hľadiska musí zostať priehľadný charakter, nie „zadymený – barový“.



Návrat dielu „A“ musí byť nečakaný, malo by ísť o tempový skok, nie accelerando! Prízvuk v akordických rozkladoch je tento raz na ich začiatku, no následne sa to zmení.

Tretia časť sonáty je jemný smutný valčík, ktorý sa stáva akoby dvojzmyselným, pretože tri doby možno vnímať v rámci celého taktu, aj ako trojicu osmín. Uvedomiť si treba oba aspekty, preto je dobré zahrať si na začiatku ľavú ruku zvlášť. Osobne uprednostňujem prepojenie akordov v ľavej ruke pedálom aj napriek tomu, že na tretiu osminu vychádza vždy pauza a akordy by teda mohli byť oddelené. Valčíkový charakter a odlišenie prvého akordu v takte od ostatných sa lepšie dosahuje použitím synkopického pedálu. Rozhodne v rámci celkovej koncepcie je vhodné vnímať veľké valčíkové doby v rámci celého taktu a nie tie vnútorné, ktoré sa skrývajú v každej štvrťovej dobe s bodkou. Poukázal by som na to, že Prokofjev myslí v tejto časti sonáty veľmi polyfonicky a je vhodné, aby si interpret zahral tieto miesta po hlasoch a určil si, ktorý hlas je vedúci a ktoré sú v pozadí. Vrchný hlas má v tejto notovej ukážke najväčší význam (aj ostatné treba počuť) a smeruje dlhému „a²“.



Nasleduje nesmierne smutná pasáž spomienkového charakteru v D dur, kde vrchný hlas musí znieť veľmi intenzívne a triola na konci taktu v druhom hlase nesmie prehlušiť „cis“, zastupujúce vrchný hlas a tým narušiť vnímanie jeho línie.



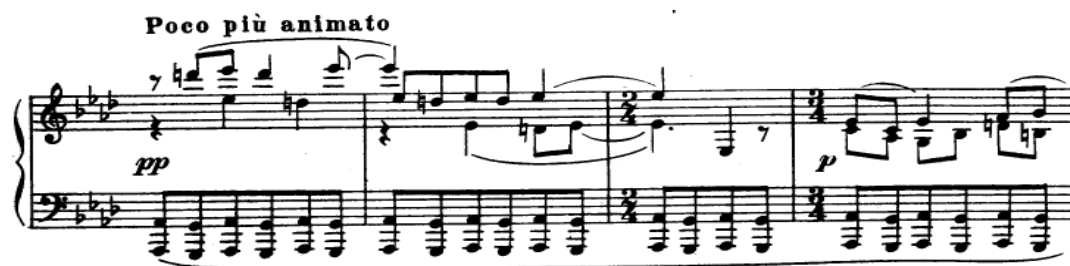
V neskorších epizódach sa mení táto melancholická téma na výbuchy zúfalstva a hnevu.



Tá istá melódia (na konci časti) podporená absurdnými akcentovanými akordami.



Diel „B“ prináša hrôzostrašný pohyb v sekundách, akúsi hmlu alebo úzkosť.



Prispievam námetom na úvahu, čo by mohli symbolizovať veľakrát opakované tóny „ES – ES - ES“. Tento prvok sa vyskytol už poslednej časti druhej sonáty, kde sa opakovalo „CIS“. Avšak stálo by za zamyslenie, aký význam by mohlo mať „ES“ v takejto ponurej hudbe. Žeby „ES“ ako prvá iniciála „Stalin“? Je to len moja úvaha. V predošlej ukážke sa vyskytuje sedemkrát, v nasledujúcej deväťkrát.



Posledný aspekt v tejto časti, na ktorý poukážem, je repríza hlavnej „A“ témy, tento raz v plnom polyfónnom vedení hlasov, čo je mimoriadne obtiažne a kde je žiadúce zamerať sa na imitácie v jednotlivých hlasoch.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'a tempo' and contains dynamics 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). It features a complex polyphonic texture with multiple voices in both the right and left hands, including imitative entries. The second system is marked 'f' (forte) and continues the polyphonic texture with more intricate counterpoint.

Štvrtá časť sonáty je viac efektná oproti predošlým a je mimoriadne technicky virtuózna. Ide o sonátové rondo piateho typu so štyrmi rôznymi témami radenými zrkadlovo (viď. mostová forma) s pomalou reminiscenciou hlavnej terciovej témy z prvej časti sonáty a codou na záver. Témy sú radené v poradí 1., 2., 3., 4., rem., rozv., 4., 3., 2., 1., coda.

Prvá téma sarkastického, hrozivého charakteru v *piano*:

The image shows a musical score for piano, marked 'Vivace' and 'p' (piano). The score is in 2/4 time and consists of four measures. The right hand plays a rhythmic, somewhat menacing theme with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

Druhá je téma naivne znejúca, kontrastná k prvej, akoby z detskej piesne:



Tretia téma je motorická, stúpajúca prudko nahor, s klesajúcou harmóniou vo vnútri. Na tomto mieste ide opäť o veľký intervalový rozsah, avšak oproti lyrickej melódii v Rozprávkach starej babičky sa táto stáva nositeľom dravého charakteru. Podobná hudba sa vyskytuje aj vo filme Alexander Nevský, keď útočia križiaci na rusov. Doprovod hrá tuba resp. fagot a melódiu trubky, flauty, hoboje a husle. Je vhodné predstaviť si túto intštrumentáciu a prispôbiť aj tempo, ktoré nemôže byť príliš rýchle:



Štvrtá ohnivá téma, akoby vyjadrenie nejakej vojny, jazdci na koňoch so šablami, opakovaný tón pripomína Chačaturjanov Šabl'ový tanec.



Reminiscencia hlavnej témy pripomína druhú sonátu op. 14, poslednú časť.



Pozoruhodné je strašidelné zopakovanie druhej „detinskej“ témy, charakter je výrazne zmenený. Doprovod tvorí transponovaný náznak spojovacieho chromatického úseku z 1. časti.



Rozvedenie kladie maximálne technické nároky na interpreta, obsahuje hlavnú tému štvrtej časti v imitáciách, množstvo „falošných“ nôt a obrovských skokov. Dôležité je zvoliť si správne tempo, najlepšie už na začiatku celej časti. Jednotlivé imitačné pasáže gradujú vždy od dynamiky piano k vrcholu v mf, neskôr vo forte. Hudobne by nebolo zaujímavé hrať všetko mohutne, gradácie vytvárajú úskočnosť, hrôzu, manipuláciu s napätím. Táto hudba mi pripomína podobne tragické Šostakovičove sonáty.



Záver skladby obsahuje rozklady vo veľkých rozsahoch, dynamiku „*fff*“ a posledné dva takty sa musia „zosypať“ na jeden impulz, smerujúc k poslednému akordu. Opakujúce sa tóny by mal interpret vyniesť nad ostatné, aby mala skladba jasné kontúry.



V závere je markantné hysterické opakovanie sa hlavnej témy prvej časti sonáty.



Interpret by mal v sonáte vnímať väčšie celky, jednotlivé vrstvy a na mnohých miestach je požadovaná terasovitá dynamika. Úhoz má byť prispôsobený suchému uštipačnému zvuku s výnimkou pomalej časti, pedalizácia je vhodná striedma. Nie je vhodné, hlavne v dlhých gradujúcich plochách v rýchлом tempe, ísť hneď do vysokej dynamiky a tempo by malo byť premyslené, v prehnanom tempe a dynamike nie je sila skladby! Začiatok sonáty by sa nemal zasekávať na dlhých dobách, ale mal by v ňom byť cítiť pravidelný krok, aby hudba plynula a nebola prehustená akcentami.

Záver

Prokofjevovo klavírne dielo je súčasťou repertoáru takmer každého klaviristu, každého študenta klavíru. Ako skladateľ sa stal jedným zo základných pilierov moderny, vychádzali z neho mnohí skladatelia, aj Šostakovič. Zaujímavá je podobnosť medzi začiatkom Šostakovičovej prvej klavírnej sonáty a začiatkom Prokofjevovej tretej. Šostakovič prudké kontrasty dynamiky, charakterov a atmosféru absurdna dotiahol do ešte väčších extrémov, až sa stal pre niektorých (pre mnohých) poslucháčov a interpretov neprijateľný. Avšak stačí si zahrať kúsok z niektorej skladby (aj inštruktívnej) Kabalevského, Majkapara, Taktakišviliho, Mjaskovského a ďalších a objavíme spoločné prvky s Prokofjevom. Výraznú rytmickú stavbu, ľudové melódie ruského okruhu, nádherné farby a citovosť (aj dravosť), spôsob klavírneho zápisu. Stravinského tvorba obsahuje tiež niektoré prvky podobné Prokofjevovým, avšak Stravinskij k nim prišiel vlastnou cestou a dotiahol ich do iného svetla. Prokofjevova klavírna tvorba je pedagogicky použiteľná na konzervatóriách a vysokých školách. Pre deti by som odporučil len Detské kusy, Rozprávky starej babičky by náležali prvým dvom rokom konzervatória, prípadne niektoré z nich veľmi nadaným starším žiakom druhého cyklu základných umeleckých škôl. Vo svojej práci som rozobral výber z Prokofjevových sonát, ktoré sú pre mňa najdôležitejšie a ktoré zastupujú dôležité obdobia v živote skladateľa. Skladby som analyzoval z hľadiska interpreta a pedagóga, poukázal som na dôležité harmonické spoje, polyfóniu, rytmus, formu a znaky, ktoré charakterizujú ako konkrétnu skladbu, tak samotného Prokofjeva - skladateľa. Jeho hudba má pre mňa nesmiernu cenu, pretože hovorí pre mňa zrozumiteľným jazykom, je priezračná, nápaditá, farebná, vtipná a často symbolická. Vášnivému študentovi hudby by som odporučil zahrať si ako prvú Prokofjevovu druhú klavírnu sonátu op. 14, ktorá je pre mňa niečím ako manifestom hudby tohto skladateľa.

Použité informační zdroje

Literatura:

SCHONBERG, H. C. : Životy velkých skladatelů. BB/art, Praha 2006.

ISBN 80-7341-905-X

PROKOFJEV, S. S. : Cesta k hudbě socialistického života. Státní hudební

vydavatelství, Praha 1961. D 14*10121

BERMAN, B. : Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer,

Yale University Press, New Heaven and London 2008.

ISBN 978-0-300-11490-4

Prameny:

URL <http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev> Poslední úpravy: 7. 4. 2013, 16:31

URL <<http://www.youtube.com/watch?v=Yd3u48YSHY8>> Poslední úpravy: 1. 12. 2012

URL <http://en.wikipedia.org/wiki/Kersten_Committee> Poslední úpravy: 8. 3. 2013, 1: 12

KLAVÍRNÍ SKLADBY S. PROKOFJEVA

v rozhlasových, televizních a internetových nahrávkách s interpretmi:

Boris Berman, Svjatoslav Richter, Emil Gilels, Sergej Prokofjev, Valentina Lisitsa, Vladimír Horowitz, Ivo Pogorelich, Freddy Kempf, Jefim Bronfman, Vladimír Ashkenazy, Jevgenij Kissin, Viktor Jeresko, Viktor Meržanov.

Notové prameny:

BERMAN, B. : Prokofjev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer,

Yale University Press, New Heaven and London 2008.

ISBN 978-0-300-11490-4

PROKOFJEV, S. S. : Prvá klavírní sonáta. Muzgiz, Moskva 1955. M 23818

PROKOFJEV, S. S. : Druhá klavírní sonáta. Muzgiz, Moskva 1955. M23818

PROKOFJEV, S. S. : Šestá klavírní sonáta. Muzgiz, Moskva 1955. M 23818