

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

HOUSLE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Druhý houslový koncert Sergeje Prokofjeva
v kontextu další skladatelovy tvorby**

BcA. Anna Jouzová Sommerová

Vedoucí práce: prof. Ivan Štraus

Oponent práce: odb. as. Jiří Panocha

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Mg.A

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Violin

MASTER ´S THESIS

**The Second Violin Concerto by Sergey Prokofiev in
the Context of the Composer ´s Other Works**

BcA. Anna Jouzová Sommerová

Thesis Supervisor: Prof. Ivan Štraus

Thesis Opponent: Asst. Prof. Jiří Panocha

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Druhý houslový koncert Sergeje Prokofjeva v kontextu další skladatelovy tvorby
--

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato práce pojednává o Druhém houslovém koncertu g moll, op. 63 skladatele Sergeje Prokofjeva v kontextu s autorovou další tvorbou. Obsahuje životopis S. Prokofjeva, charakteristiku stylových znaků děl tohoto skladatele a také detailněji jeho houslové tvorby a analýzu autorova Druhého houslového koncertu g moll.

Klíčová slova

Sergej Prokofjev, hudba, housle, hudba pro housle, koncertantní hudba, hudební analýzy.

Abstract

This thesis focuses on the Violin Concerto No. 2 in G minor, op. 63 by Sergey Prokofiev in the context of the composer's other works. The thesis contains curriculum vitae of S. Prokofiev, characteristics of his composing style in general and of his compositions for violin in detail and analysis of his Violin Concerto No. 2.

Keywords

Sergey Prokofiev, music, violin, compositions for violin, concerto, music analysis.

OBSAH

ÚVOD.....	9
1. ŽIVOTOPIS.....	10
1.1 Prokofjev sám o sobě.....	10
1.2 Dětství a hudební začátky Sergeje Prokojeva.....	11
1.3 Studia na konzervatoři (1904 – 1914).....	15
1.4 Prokofjev v době První světové války (1914 – 1918).....	20
1.5 Prokofjevův život v emigraci (1918 – 1935).....	24
1.6 Prokofjevův návrat do SSSR a život během Druhé světové války a po ní....	27
2. CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY PROKOFJEVOVY SKLADATELSKÉ TVORBY.....	29
3. HOUSLOVÁ TVORBA SERGEJE PROKOFJEVA.....	32
3.1 Houslová tvorba Sergeje Prokofjeva.....	32
3.2 Juvenilia.....	33
3.3 Houslový koncert č. 1 D dur (1915 – 1917).....	34
3.4 Pět melodií pro housle a klavír op. 35bis (1925).....	38
3.5 Sonáta pro dvoje housle C dur op. 56	39
3.6 Sonáta pro housle a klavír č. 2 D dur op. 94bis.....	40
3.7 Sonáta pro housle a klavír č. 1 f moll op. 80.....	41
3.8 Sonáta pro sólové housle D dur op. 115.....	42
4. KONCERT PRO HOUSLE A ORCHESTR Č. 2 G MOLL (1935).....	43
4.1 Historie vzniku.....	43
4.2 Analýza Houslového koncertu č. 2 g moll op. 63.....	45
4.2.1 Allegro moderato.....	45
4.2.2 Andante assai.....	49
4.2.3 Allegro, ben marcato.....	52
ZÁVĚR.....	55
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....	56

ÚVOD

Mé první setkání s hudbou Sergeje Prokofjeva proběhlo již v raném dětství. Coby dcera hudebního skladatele jsem byla od malička zvyklá poslouchat nejen klasicko-romantický repertoár, ale poměrně hojně také hudbu 20. století, v jejímž rámci velikáni jako Sergej Prokofjev, Igor Stravinskij, Dmitrij Šostakovič a (a samozřejmě mnozí další) náleží dnes již ke klasikům a jejich díla ke kmenovému repertoáru nejen nás houslistů. Na gratulačním koncertě k otcovým narozeninám ještě coby žačka ZUŠ jsem pak zcela přirozeně zvolila jako svůj interpretační příspěvek právě Prokofjevovy Monteky a Kapulety z baletu Romeo a Julie v úpravě pro housle a klavír. Během svého studia houslí jsem se pak blíže coby interpret seznámila s oběma houslovými koncerty i *Druhou houslovou sonátou*. V době psaní této práce jsem poznávala dílo Prokofjeva i z jiných úhlů – jednak jsem nastudovala jeho *Kvintet op. 39* a zároveň jsem měla možnost studovat jeho operu *Láska ke třem pomerančům* coby členka orchestru Národního divadla. Všechna tato setkání s Prokofjevovou hudbou byla velmi inspirativní a podnítila můj zájem pokusit se proniknout o něco hlouběji do uměleckých souvislostí jeho života.

Diplomovou práci věnovanou širšímu kontextu vzniku Druhého houslového koncertu Sergeje Prokofjeva jsem rozdělila do čtyř kapitol. Cílem bylo nejen zanalyzovat dílo samé, ale právě vykreslit okolnosti jeho vzniku, předcházející umělecký vývoj jeho autora, začlenit ho do souvislostí s jeho dalším repertoárem pro housle, resp. s dalšími díly, která vznikla ve stejném tvůrčím období

V první kapitole jsem nastínila životopis skladatele, v němž jsem se snažila postihnout všechny podstatné životní a hudební vlivy, které Sergeje Prokofjeva formovaly jako umělce i skladatele. Druhou, rozsahem menší kapitolu jsem věnovala pojmenování stylotvorných znaků Prokofjevovy tvorby. Třetí kapitola shrnuje Prokofjevovu houslovou tvorbu a její zasazení do kontextu autorovy tvorby. Čtvrtou kapitolu jsem samostatně věnovala historii vzniku a analýze autorova *Druhého houslového koncertu g moll op. 63*.

1. ŽIVOTOPIS

1.1 Prokofjev sám o sobě

Sergej Prokofjev dostal od své matky ke svým třináctým narozeninám zápisník a k němu zároveň též mateřské doporučení, aby si zapisoval vše, co mu projde hlavou – a aby nic nevynechal ani nepřeskočil. Tuto matčinu radu poměrně důsledně následoval, stejně tak si s velkou pečlivostí schovával všechny důležité dokumenty, dopisy, poznámky – protože jak ve svých pamětech poznamenává, jednak byla takováto důkladnost od mala jeho osobnostním rysem, zároveň měl už jako mladý pocit, že jednou coby žádaná hudební osobnost bude takovýto archiv stejně jako deníky potřebovat, aby zaznamenal svůj život a toto privilegium nepřenechal nikomu jinému. Zanechal tak čtenářům velmi zevrubnou reflexi svého dětství a mládí v carském Rusku, podrobné líčení svých prvních skladatelských a interpretačních krůčků a kroků.

Ke vzpomínkám na své téměř idylické dětství se Sergej Prokofjev vracel prostřednictvím psaní těchto pamětí v obdobích, které jak v celospolečenské, tak i jeho osobní perspektivě měly k idyličnosti daleko. Dvě, v ruském originále dohromady šestisetstránkové, kapitoly „Dětství“ a „Konzervatoř“ psal postupně v letech 1937 až 1939, resp. 1945 až 1950, tedy dobách velmi náročných. Velmi zevrubně v nich popsal období od svého narození až do roku 1909. Tyto dvě kapitoly, v originále nazvané „Poznámky z dětství“ vyšly v anglickém překladu pod názvem „*Prokofiev by Prokofiev*“ a z tohoto vydání jsem při psaní této práce vycházela i já. Později ještě Prokofjev zpracoval na objednávku časopisu Sovětská hudba svou další autobiografii, kterou dovedl až do doby svého návratu do Sovětského svazu v polovině 30. let. V roce padesátého výročí skladatelova úmrtí (2003) svolila jeho rodina k vydání Prokofjevových deníků, které si s pauzami vedl v letech 1907 – 1933. Pro zájemce o hlubší pochopení Prokofjevovy osobnosti jsou nepochybně tyto paměti, resp. deníky cenným materiálem.

V češtině vyšla zmiňovaná druhá verze Prokofjevových memoárů v roce 1961 v překladu a redakci Ivana Vojtěcha coby součást sborníku *Cesta k hudbě socialistického života*, v této knize doplněná např. o reflexi Prokofjevovy osobnosti z pohledu mnoha významných intelektuálů té doby či o mnohé články, které naopak Prokofjev publikoval a v nichž psal o svém pohledu na umění (nejen) své doby.

Nicméně, zásadní monografie věnované Prokofjevově osobnosti vydané badateli v Západní Evropě a USA doposud do češtiny přeloženy nebyly. Z několika z nich v jejich originále či anglickém překladu jsem též při psaní této práce vycházela – jmenovitě se jedná o monografii *Sergey Prokofiev* od britského muzikologa Daniela Jaffého, dále práci francouzského autora Claude Samuela *Prokofiev*, monografii zachycující Prokofjevova sovětská léta *The Peoples's Artist; Prokofiev's Soviet Years* od Simona Morrisona a zřejmě nejpodrobnější z Prokofjevových životopisů vydaných na „Západě“, *Sergei Prokofiev* autora Harlowa Robinsona.

1.2 Dětství a hudební začátky Sergeje Prokofjeva

Sergej Sergejevič Prokofjev se narodil 23. dubna 1891 (dle tehdy v Rusku používaného juliánského kalendáře 11. dubna téhož roku)¹ ve vesnici Soncovka, nacházející se asi patnáct set kilometrů jižně od Moskvy na území dnešní Ukrajiny, konkrétně Dněpropetrovské oblasti – v úrodném zemědělském regionu, kam jeho otec, vystudovaný agronom Sergej Alexejevič Prokofjev odešel za prací a kde působil jako správce Soncovových statků. Prokofjevova matka Marie Grigorjevna (roz. Žitkovová) pocházela z nepříliš majetné rodiny (resp. rodiny původně až do roku 1861 nevolnické), což představovalo i problém pro zamýšlený sňatek, pro Prokofjevovu rodinu neztělesňovala zrovna žádoucí partii. Toto byl i důvod, proč se manželé Prokofjevovi vydali právě na Ukrajinu, kde správcovství na panství někdejšího Prokofjevova spolužáka ze zemědělské akademie Dmitrije Soncova představovalo šanci na důstojné živobytí. Jak ve svých pamětech Sergej Prokofjev vzpomíná, Soncovka byla odříznutá od okolního světa, nejbližší železniční stanice byla vzdálena pětadvacet kilometrů mnohdy nesjízdnými cestami a bariéry zde existovaly kromě těch zeměpisných i lidské – manželé Prokofjevovi byli široko daleko téměř jediní, koho bylo možno označit za intelektuály.

Sergej Sergejevič se narodil jako toužebně očekávané třetí dítě svých rodičů, ani jedna ze dvou Sergejových starších sester totiž nepřežila nejtěžší dětský věk - i v tomto lze zřejmě hledat kořeny velké péče a pozornosti, která mu byla věnována. Narozen v roce stého výročí úmrtí Wolfganga Amadea Mozarta se sám měl brzy

¹ Toto datum zmiňuje sám Prokofjev ve svých pamětech. Zajímavostí je, že na rodném listu má uvedené datum 15. dubna 1891, a některé prameny tak používají tento údaj. (Odpovídá 27. dubnu dle nového, resp. gregoriánského kalendáře. Rusko jako jedna z pravoslavných zemí odmítala upustit od juliánského kalendáře až do roku 1918.)

profilovat jako zázračné dítě, podporované intenzivně svou vzdělanou hudbymilovnou matkou. Zatímco Prokofjevův vědecky zaměřený otec podobně nahlížel i na hudbu – s úctou, ale zároveň spíše jako na filosofickou kategorii, matčin přístup byl více praktický a projevovala se jako cílevědomá a zapálená hudebnice. Sergej Prokofjev doslova vzpomíná: „*Má matka milovala hudbu, můj otec ji respektoval. Nepochybně ji také miloval, ale spíše na filosofické úrovni, jako vyjádření kultury, jako vzlet lidského ducha... Přístup mé matky byl mnohem praktičtější... Nelze zrovna říci, že by oplývala hudebním nadáním... Ale zcela určitě třemi dobrými vlastnostmi hudebníka, a sice vytrvalostí, láskou a dobrým vkusem.*“² Vzhledem k tomu, že jejich domácnost byla spravovaná služebnictvem, se své hudební zálibě mohla naplno věnovat, hudba zároveň představovala pro Marii Grigorjevnu i jakýsi únik po úmrtí jejích dvou dcer. Prokofjev poznamenává, že v době, kdy ho jeho matka čekala, cvičila údajně i šest hodin denně na klavír. Od nejtěplejšího dětství pak v jejím podání slýchal skladby Beethovenovy, Chopinovy a vypěstoval si odpor k tzv. lehčím hudebním žánrům.³ Marie Grigorjevna pak pravidelně vyrážela jednou ročně - během extrémně nehostinných ukrajinských zim, kdy byla Soncovka prakticky odříznuta od okolního světa - na několikaměsíční pobyty do Petrohradu či Moskvy, věnované mj. právě i svému rozvoji na hudebním poli.

Ostatně, s cílem dopřát synovi co nejlepší vzdělání, a to nejen hudební, nelenila jet několik stovek kilometrů až do Varšavy a přivést Sergejovi frankofonní rodilou mluvčící coby guvernanku a domácí učitelku francouzštiny, aby Sergej pochytil správný přízvuk. Opuštěná vesnice na Ukrajině nebyla asi zrovna největším lákadlem pro mladou Francouzku uvyklou městskému životu, proto jí Marie Grigorjevna nabízela jako doplněk ke mzdě a bytu také lekce klavíru.

Matčina hra na klavír byla tedy prvním Prokofjevovým kontaktem s hudbou. Ještě jako batole se pokoušel přidat a během matčiny hry pro sebe hledal prostor na klaviatuře, zatímco matka cvičila ve středních registrech, poskytla mu pro jeho pokusy vrchní oktávy. Matka nicméně věděla, co dělá, a po překonání těchto v počátku spíše rušivých pokusů netrvalo dlouho a Sergej seděl u klaviatury sám.

² PROKOFIEV, Sergei. *Prokofiev by Prokofiev. A Composer's Memoir*. Ed. By David H. Appel, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1979, s. 11.

³ Tamtéž, s. 12.

Ve věku pěti let pak složil svou první skladbičku *Indický galop* v F dur, zaznamenanou do notového zápisu právě díky matce Marii. Zajímavostí této prvotiny je, pravděpodobně nezamýšlený, lydický modus, v němž je zkomponován. (Což lze prozaicky vysvětlit i náročností dosáhnout na černé klávesy pro malou dětskou ručku.) Během následujících měsíců zkomponoval malý Sergej ještě několik klavírních skladbiček, v sedmi letech pak dokonce již *Pochod C dur* pro klavír na čtyři ruce.

V devíti letech podnikl Prokofjev s rodiči první velkou cestu do města – a to přímo do Moskvy, tehdejšími dopravními prostředky dva dny cesty vzdálené od Soncovky. Tento výlet znamenal pro Sergeje první kontakt s operou, žánrem od počátku zakladateli ruské národní hudby velmi akcentovaným. Během této návštěvy tak shlédl Gounodova *Fausta*, Borodinova *Kníže Igora* a též balet *Spící krasavice* P. I. Čajkovského. Inspirován tímto začal záhy pracovat na své první opeře *Velikán*. Libreto si napsal sám, vycházející z dětských her, jimiž se bavil s dětmi na Soncovce. *Velikán* byla opera o třech jednáních a šesti obrazech a dokonce se dočkala uvedení v rámci širší rodiny, kdy Sergejova teta i strýc Rajevští ztvárnili hlavní role a na klavír je doprovázel jejich syn. Strýc Rajevský měl dokonce vyjádřit přání, že každé další Sergejovo dílo musí být u něj provedeno.

Povzbuzen tímto úspěchem pustil se Prokofjev vzápětí do komponování další opery, tentokrát s dobrodružným námětem, nepochybně zajímavým právě pro chlapce jeho věku – a sice *Na pustých ostrovech*. V tomto případě si zřejmě ale vybral větší sousto, než na jaké v té době ještě stačil. Opera sice tak zůstala nedokončena, nicméně byla to právě předehra k ní, s níž udělal při konzultaci dojem na profesora a někdejšího ředitele moskevské konzervatoře Sergeje Tanějeva⁴. Manželé Prokofjevovi, vědomi si synova nezpochybnitelného talentu, začali totiž hledat cesty, jak ho dále systematicky a pod školeným vedením rozvíjet. Právě na základě doporučení S. Tanějeva, který varoval před osvojováním si zlovyků při absenci odborného vedení, následně najali jako prvního učitele hudební teorie a kompozice čerstvého absolventa moskevské konzervatoře Reinholda M. Gliera⁵. Ten tedy přijel z Moskvy až na Soncovku v létě roku 1902 učit Sergeje hudební teorii a harmonii

⁴ Sergej Tanějev (1856 – 1915) byl ruský skladatel, klavírista a hudební teoretik.

⁵ Reinhold M. Glier (1875 – 1956), znám též ve francouzské verzi svého jména Glière, byl ukrajinský skladatel německo-polského původu.

apod. Glier, v té době sedmadvacetiletý, vbrzku získal oblibu u svého studenta mj. i ochotou hrát s ním šachy. Především však kromě harmonie vyučoval Prokofjeva písňovou formu a základy instrumentace. Do listopadu téhož roku se Sergej stihl pustit s Glierovou podporou do komponování své první symfonie. Tu následně přivezl představit na konzultaci i profesoru Tanějevovi, ten ale poukázal na jistou harmonickou triviálnost (střídání harmonických funkcí tóniky, subdominanty a dominanty). Tato poznámka podnítila Prokofjeva k experimentování se souzvuky a harmonií, což mu následovně při studiu na petrohradské konzervatoři mělo být spíše na obtíž, neboť tamní pedagogové poměrně rigidně vyžadovali dodržování principů a postupů klasické harmonie. Mladý Sergej Prokofjev měl zato v té době již nastoupeno k vlastnímu charakteristickému harmonickému projevu. Glier působil jako domácí učitel hudebních nauk na Soncovce ještě následující léto roku 1903 a za jeho vedení Prokofjev zkomponoval svou další operu *Tanec nad hrobem (Pir vo vremja chumi)* na námět jedné z tzv. malých tragédií ruského básníka Alexandra S. Puškina *Hodokvas v době moru*.⁶

V této době vyvstala i otázka dalšího Prokofjevova vzdělávání. Přes původní neshody mezi rodiči (otci se nelíbil matčin plán, kdy chtěla po dobu trvání školního roku spolu se synem najímat byt a společně žít v Moskvě, protože představa internátu se jí pro Sergeje nezamlouvala) se nakonec manželé Prokofjevovi rozhodli poohlédnout se po vhodné střední škole v Petrohradě, kde měli příbuzní Marie Grigorjevny kontakty do tzv. lepších kruhů. Sergej Alexejevič ve výsledku ustoupil a tento plán jeho ženy dostal zelenou, zřejmě v tom sehrála roli i vážná nemoc, která v té době jeho ženu postihla a celou rodinu značně vylekala. Díky kontaktům své petrohradské tety se tak třináctiletý Sergej Prokofjev dostal na konzultaci k jedné z nejvlivnějších osobností tehdejšího ruské hudby, a sice Alexandru Glazunovovi. Glazunov, žák a dobrý přítel Nikolaje Rimského - Korsakova⁷, v té době působil jako profesor na petrohradské konzervatoři. Jakkoliv si Prokofjevovi rodiče byli vědomi synova talentu a podporovali ho, nebyla to nejspíš hudba, které se měl dle představ rodičů ve svém dalším vzdělávání Sergej věnovat primárně, původní záměr byl vyhledat synovi vhodnou střední školu a studium hudby ponechat coby zálibu. Nicméně Glazunov, který mladého Prokofjeva pochválil mj. i za předeheru k jeho

⁶ Tento námět zpracoval ve stejnojmenné opeře i ruský skladatel César Antonovič Kuj.

⁷ Nikolaj Rimskij – Korsakov (1844 – 1908) byl významný ruský hudební skladatel a pedagog, člen uměleckého uskupení ruských skladatelů „Mocná hrstka“.

opeře *Tanec nad hrobem*, přesvědčil Marii Grigorjevnu, že by měl její syn studovat právě na konzervatoři. Ač první setkání nebylo zrovna srdečné, po několika dnech sám Prokofjevovy vyhledal. Prokofjev jej doslova cituje ve svých pamětech. „*Kdo jiný, když ne váš syn se svým talentem by měl studovat na konzervatoři?*“⁸

V září 1904 pak Prokofjev úspěšně složil náročné přijímací zkoušky na petrohradskou konzervatoř, přičemž v komisi seděl kromě Alexandra Glazunova⁹ i N. Rimskij – Korsakov. Na toho udělal mladý adept velký dojem, když si k přijímacím zkouškám přinesl dvě složky skladeb, z nichž jedna obsahovala výhradně skladby zkomponované v daném roce. Mezi prezentovanými kompozicemi Prokofjev donesl mj. svou další, již čtvrtou, rozepsanou operu *Undine*. Díky dojmu, který u zkoušek udělal, mu bylo nabídnuto místo v prestižní kompoziční třídě vedené právě Rimským – Korsakovem a Anatolijem Ljadovem¹⁰.

1.3 Studia na konzervatoři (1904–1914)

Nástupem na konzervatoř skončila pro Sergeje Prokofjeva idyla jeho dětství na ukrajinském venkově. Jednak byl coby třináctiletý zřejmě nejmladším studentem skladby, zároveň však velmi pokročilým. Na petrohradskou konzervatoř té doby vzpomínal jako na rigidní a spartánskou instituci např. i Igor Stravinskij – doslova ji označil za „*strašlivé hudební vězení*“.¹¹ Prokofjev nevycházel zrovna ideálně se svými vesměs výrazně staršími spolužáky, kterými byl považován za arogantního a excentrického, které ale zároveň navzdory věku mnohdy převyšoval schopnostmi. Vzájemným vztahům nepomohlo ani to, když si údajně ve výuce vedl z nudy statistiky o jejich chybách¹². Hlavním úskalím konzervatorních studií však zřejmě bylo jeho zařazení do třídy Anatolije Ljadova, s nímž se měl věnovat studiu harmonie a kontrapunktu a který byl osobností Prokofjevovi velmi vzdálenou. Na rozdíl od cílevědomého a systematického Prokofjeva, Ljadov byl, ač talentovaný, zároveň lenivý a neschopný pravidelné a vytrvalé práce. Prokofjevova matka si těchto slabin studia na konzervatoři byla velmi vědoma: „*Nikoho na konzervatoři nezajímá talent.*

⁸ PROKOFIEV, Sergei. *Prokofiev by Prokofiev*, s. 87

⁹ Alexandr Glazunov (1865 – 1936) byl ruský hudební skladatel, pedagog a dirigent.

¹⁰ Anatolij Ljadov (1855 – 1914) byl ruský dirigent, hudební skladatel a pedagog.

¹¹ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*. Phaidon Press, London, New York, 2008, s. 16.

¹² JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 16

S průměrností se lépe vypořádává a je s ní méně starostí“.¹³ Zajistila proto přes léto opět synovi soukromého učitele skladby, tentokrát Michaila Černova. První rok studia na konzervatoři byl navíc poznamenán událostmi spojenými s revolucí roku 1905, v jejichž důsledku musela být konzervatoř na několik měsíců uzavřena a fakticky nefungovala až do jara 1906, kdy byl ředitelem jmenován Alexandr Glazunov. V tomto mezidobí docházel Prokofjev na výuku domů ke svým pedagogům A. Ljadovovi a profesorovi klavíru Alexandrovi Winklerovi. Prokofjevova matka se snažila Sergeje držet stranou v těchto politicky a společensky vyostřených dobách s tím, že přijel do Petrohradu studovat, a nikoliv se politicky angažovat.

Po návratu ke studiu na znovuotevřené konzervatoři mladého Prokofjeva čekalo další zklamání, protože si nepochybně sliboval mnoho od hodin instrumentace s obdivovaným Rimským - Korsakovem. Jeho výuka byla však poznamenána velkým zájmem a lekce ve třídě přeplněné studenty důsledku probíhaly v neosobním duchu. Korsakov slučoval své dvě třídy a výuka probíhala v náročných, čtyřhodinových lekcích, kdy postupně pracoval s jedním studentem za druhým. Studium v jeho třídě přinášelo u Prokofjeva rozpačité výsledky a závěrečnými zkouškami, kterými absolvoval studium kompozice, v roce 1908 sotva prošel. (Ostatně na adresu Prokofjeva si v této době Rimskij - Korsakov poznamenal: „*Nadaný student, schází mu ale vyzrálost.*“¹⁴.) Rimskij - Korsakov se navíc nijak netajil svou nechutí až odporem k čemukoliv, co by bylo možno považovat za avantgardu v hudbě. Ač byl představitelem ve své době vizionářského uskupení skladatelů známého jako *Mocná hrstka*, sám na přelomu století přijal velmi konzervativní pohled odmítající cokoli přesahující jím vytyčené novátorství. Rimskij - Korsakov byl velkým obdivovatelem Richarda Wagnera, s jehož dílem v mládí přišel do styku i Prokofjev, přičemž na něj tehdy mělo udělat velký dojem. Jakkoliv byly i vztahy s Glazunovem problematické a nejednoznačné, Prokofjev díky Glazunovovi získal navíc privilegium: jako jediný vedle Rimského - Korsakova a Glazunova si totiž mohl zapůjčit v konzervatorní knihovně vzácnou partituru Wagnerova *Zlata Rýna*, když tuto operu zkoušelo Mariinské divadlo.

Studia na konzervatoři měla ale i jiný přínos – mladý Prokofjev se zde seznámil a spřátelil se svým posléze celoživotním přítelem Nikolajem Jakovlevičem

¹³ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 17

¹⁴ SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. Marion Boyars, London, 2000, s. 34.

Mjaskovským¹⁵. O deset let starší spolužák pocházející z vojenské rodiny sháněl partnera ke čtyřruční hře partitury Beethovenovy *Deváté symfonie*. Temperamentem odlišný, na rozdíl od živelného Prokofjeva spíše rezervovaný, zdvořilý a málomluvný Mjaskovskij¹⁶ se pak hře partitur spolu s mladším spolužákem Prokofjevem věnoval pravidelně. Prokofjev v této souvislosti zmiňuje vedle Beethovenových symfonií také *Šeherezádu* Rimského Korsakova, *Pátou*, *Šestou* a *Sedmou symfonií* A. Glazunova či koncertní předehru *Faust* Richarda Wagnera. Mjaskovskij Prokofjeva seznámil i s tvorbou Richarda Strausse, Clada Debussyho a svého dalšího oblíbence Alexandra Skrjabina. Vliv Skrjabina především na Prokofjevovu klavírní tvorbu je nezpochybnitelný, jakkoliv Skrjabinovo filosofické a myšlenkové směřování bylo Prokofjevově letoře pravděpodobně vzdálené. Jeho experimentování s harmonií, smělé rozvolňování tonality a novátorská práce se zvukem Prokofjevovi imponovaly. Velmi inspirativním bylo pro Prokofjeva také seznámení se se *Serenádou* č. 1 Maxe Regera. Tu slyšel naživo za účasti autora v prosinci 1906 a vyjádřil okouzlení „*lehkostí, s jakou spojuje vzdálené harmonie, jako kdyby to byly tónika s dominantou*“.¹⁷ Vzpomínku a inspiraci Regerovou *Serenádou* lze posléze zřejmě rozpoznat ve třetí větě *Gavotte* Prokofjevovy *Symfonie* č. 1 – „*Klasické*“ (1916). Charakteristickou chromatickou lyričností, o níž hovoří muzikolog Daniel Jaffé¹⁸, lze vypátrat dokonce i v milostných scénách baletu *Romeo a Julie*, který vznikl až ve třicátých letech.

V roce 1907 začal Prokofjev studovat dirigování u Nikolaje Čerepnina, který přinesl svěží vítr do Prokofjevova studia. Na rozdíl od dalších Prokofjevových pedagogů byl otevřen nejnovějšímu dění v hudbě, ostatně působil jako dirigent při první pařížské sezoně souboru *Ruský balet* vedené impresáři Sergejem Ďagilevem. Prokofjeva samého za zdatného dirigenta pravděpodobně označit nelze, ale základy dirigování získané od Čerepnina mu umožňovaly mj. uvést pod vlastní taktovkou premiéru mnoha svých děl. Studium dirigování završil veřejným provedením Mozartovy *Figarovy svatby*.

¹⁵ Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij (1881 – 1950) byl ruský, resp. sovětský hudební skladatel a kritik.

¹⁶ JAFFÉ, Daniel. *Prokofiev by Prokofiev* s. 22.

¹⁷ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 22.

¹⁸ Tamtéž.

V roce 1908 navíc přestoupil z klavírní třídy Alexandra Winklera k vyhlášené profesorce Anně Jesipovové. V témže roce debutoval v rámci petrohradských *Večerů soudobé hudby*, kde zahrál několik svých klavírních kusů. Dobový tisk na ně reagoval slovy o „divoké, nespoutané fantazii“¹⁹ a o mladém skladateli se vyjádřila kritika jako o příslušníku „modernistického hnutí, který překračuje troufalostí a originalitou nejspíše ze svých francouzských současníků“²⁰. V této době ještě nicméně nelze u Prokofjeva mluvit o stylové jednotě, toto vystoupení ale každopádně znamenalo začátek pronikání Prokofjeva do širšího veřejného povědomí.

V létě roku 1910 zemřel Prokofjevův otec, což znamenalo kromě jiného také ztrátu existenčního zázemí. Prokofjev ale již získával reputaci a možnosti coby klavírista a skladatel a díky tomu překonal tuto závažnou životní změnu. Opakovaně byl zván, aby účinkoval na petrohradských *Večerech soudobé hudby*, kde mj. také uvedl v ruské premiéře *Tři kusy pro klavír op. 11* Arnolda Schönberga, tímto jako vůbec první provedl Schönbergovo dílo v Rusku. V této době se při komponování zaměřil především na klavírní tvorbu. S pomocí uznávaného petrohradského muzikologa Alexandra Ossovského, který se za něj postavil a přimluvil, získal v roce 1911 Prokofjev konečně možnost publikovat své skladby u významného vydavatele Jürgensona, který jej předtím odmítal. Na začátku roku 1912 tak vyšly tiskem jeho *Klavírní sonáta č. 1* a *Klavírní kusy, op. 3*. Nejvýznamnějším dílem z této doby je nicméně nejspíše *Klavírní koncert č. 1 Des dur, op. 10* - původně koncipovaný jako koncertino, ve výsledku jednovětý třídílný²¹ koncert, jeho durata nepřekračuje dvacet minut. Premiéra tohoto díla 25. července 1912 v Moskvě se skladatelem hrajícím sólový part znamenala úspěch u publika. Kritiky byly méně entuziastické, ale například článek v listu *Russkije Vedomosti* reflektoval Prokofjevovu hru těmito slovy: „Pod jeho prsty klavír nezpívá a nevibruje. Promlouvá příkrým a přesným tónem bicího nástroje...(…) byla to přesvědčivá svoboda jeho hry a výrazný rytmus, který skladateli získal tak nadšený aplaus publika.“²²

¹⁹ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*. s. 26.

²⁰ SAMUEL, Claude. *Prokofiev*, s. 35.

²¹ 1. Allegro briosso – 2. Andante assai – 3. Allegro scherzando. Krajní díly koncertu jsou jasně tematicky spjaté, střední díl v ges moll se nese v kontrastní, temnější náladě.

²² JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 33.

V květnu 1913 Prokofjev poprvé vycestoval za hranice Ruska. Jeho matka ho pozvala na tuto zahraniční cestu i ve snaze rozptýlit ho v zármutku a šoku z tragické smrti jednoho z blízkých přátel z doby konzervatorních studií, klavíristy Maximiliana Schmidthoffa. Schmidthoff si na jaře 1913 sáhl na život, ještě před tím ale Prokofjevovi zaslal dopis na rozloučenou. Během týdenní návštěvy Paříže navštívil Prokofjev tamní produkci vyhlášeného souboru *Ruský balet* Sergeje Ďagileva. Sice propásl premiéru Stravinského baletu *Svěcení jara* (to posléze slyšel v orchestrální verzi), nicméně poznal další inspirativní díla – mj. Stravinského balet *Petruška*, Ravelova *Daphise a Chloé*, *Šeherezádu* Rimského – Korsakova.

V létě téhož roku premiéroval Prokofjev v Pavlovsku za řízení dirigenta Alexandra Aslanova svůj *Klavírní koncert č. 2*. Tato premiéra se ale na rozdíl od úspěšného uvedení *Prvního klavírního koncertu* stala skandální událostí. Dle dobového tisku publikum po doznění koncertu odměnilo umělce „pískáním a rozzlobeným řevem“.²³ Kritik Vjačeslav Karatygin píše o publiku „zmrazeném hrůzou“.²⁴ V kontextu nedávného skandálu kolem premiéry Stravinského *Svěcení jara* zřejmě tato reakce musela autora svým způsobem potěšit.²⁵ *Druhý klavírní koncert* věnoval Prokofjev svému zesnulému příteli Maxi Schmidthoffovi a v jeho hudbě lze nalézt pravděpodobně vyjádření emocí, které jeho tragická smrt v Prokofjevovi vyvolala.

V roce 1914 Prokofjev absolvoval konzervatoř v oborech klavír a dirigování. Absolutorium proběhlo ve velkém stylu. Přihlásil se totiž do klání o Rubinstejnovu cenu, což byla každoroční soutěž studentů klavíru z absolventských ročníků přezdívaná „bitva klavírů“. Ta měla předepsaný repertoár. Prokofjev pojal svou účast po svém – místo předepsaného klasicistního koncertu se rozhodl soutěžit s vlastním *Klavírním koncertem č. 1*. Přesvědčil vydavatele Jürgensona, aby do termínu soutěže připravil pro porotce vydání tohoto koncertu, a tak v den jejího konání měli všichni členové poroty k dispozici čerstvý výtisk partitury. Navzdory očekávatelné kritice z řad konzervativních porotců se Prokofjevovi podařilo i díky pohotovému vydání partitury prolomit pravidla a nejenže byla akceptována jím navržená změna

²³SAMUEL, Claude. *Prokofiev*, s. 40.

²⁴JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 35.

²⁵Původní verze *Klavírního koncertu č. 2* se bohužel nedochovala, k dispozici je až druhá verze z roku 1923, přepracovaná Prokofjevem na základě dochovaného klavírního výtahu. Stravinského *Svěcení jara* mělo premiéru, která znamenala velký skandál, 29. května 1913.

repertoáru, ale Prokofjev navíc nakonec Rubinsteinovu cenu vyhrál. Glazunov měl údajně, pln nesouhlasu, oznámit výsledky soutěže nesrozumitelně a téměř šeptem.

1.4 Prokofjev v době První světové války (1914 – 1918)

Za odměnu za úspěšné absolutorium vzala Prokofjeva v červenci 1914 jeho matka na cestu do Anglie, kde se seznámil se Sergejem Ďagilevem. Ďagilev rád spolupracoval s ruskými skladateli, úspěchy, které přinesly jeho souboru *Zlatý kohoutek* Rimského – Korsakova (v upravené verzi opera – balet) a Stravinského *Svěcení jara*, potvrzovaly, že angažovat ruské skladatele přináší ovoce. V návaznosti na tyto úspěchy si u Prokofjeva objednal balet. Prokofjev pak zůstal v Anglii ještě celý měsíc, až do konce července 1914, aby mohl pracovat právě na tomto díle. Na konci července 1914 se stačil vrátit domů dříve, než Německo Rusku vyhlásilo válku. Jako jediný syn vdovy byl zproštěn povinnosti narukovat (na rozdíl např. od svého přítele Mjaskovského, jehož dopisy z fronty Prokofjevovi přibližovaly realitu války). Pokusy napsat balet na libreto Sergeje Goroděckého zpracovávající námět z dávné historie Skytů - tedy ruského dávnověku čtvrtého století před naším letopočtem - nebyly moc úspěšné. Navíc v té době nešťastně skončil vztah s jeho první velkou láskou, Ninou Meščerskou, jejíž dobře situovaní rodiče Prokofjeva zásadně odmítali. Prokofjev s Ninou Meščerskou se pokusili společně uprchnout, ale nejen, že byli odhaleni, nikdy se pak již nesetkali. Nešťastné vyústění tohoto vztahu byla pro Prokofjeva velká a bolavá rána, jíž se důsledně vyhýbá v obou svých autobiografiích. Po tomto životním karambolu se mu navzdory válečnému stavu panujícím v celé Evropě podařilo odcestovat do Itálie za Sergejem Ďagilevem, který jej pozval na poznávací cestu po italských památkách a především mu zařídil první koncertní vystoupení mimo Rusko. Rozpracovaný balet *Ala a Lolij*, komponovaný zřejmě se snahou výrazově se přiblížit drsné živelnosti Stravinského *Svěcení jara*, se Ďagilevovi nejevil perspektivní a nakonec nebyl nikdy realizován. Prokofjev tento hudební materiál nakonec přepracoval do čtyřvěté *Skytské suity op. 20*. Ďagilev požádal Stravinského, aby Prokofjeva přesvědčil k tomu, aby zpracoval jiný námět. Jako inspirační zdroj přinesl tak Stravinskij Prokofjevovi při jejich setkání v Miláně antologii *Ruských lidových pohádek* ruského folkloristy Alexandra Afanasjeva. Sám Stravinskij z ní čerpal náměty pro své balety *Svatba* a *Příběh vojáka*. Stravinskij spolu s Ďagilevem zastávali názor, že je žádoucí se více zaměřit na ruský folklor a v jeho rámci i vysloveně na ruskou lidovou hudbu. Prokofjev tedy následně zpracoval

jeden námět z této sbírky a vznikl tak jeho první dokončený balet *Šut*. V dopise z této doby pak Prokofjev píše Stravinskému, že seznámení se s ruskými lidovými písněmi mu „otevřelo spoustu zajímavých možností“.²⁶

Prokofjev se Stravinským se seznámili sice již dříve během Prokofjevových studií v Petrohradu, ale kontakty začali navazovat a udržovat až poté, co Prokofjev začal spolupracovat s Ďagilevem. Sověští muzikologové dlouhodobě jejich osobní a umělecký vztah cíleně opomíjeli, Stravinskij, který odešel z Ruska ještě před Říjnovou revolucí a nikdy se nevrátil, byl pro ně persona non grata a symbolem nežádoucího podřízení se západnímu vkusu. Jedno z prvních setkání Stravinského a Prokofjeva bylo ostatně poznamenáno Prokofjevovým značně nediplomatickým vystupováním. Poté, co Stravinskij zahrál v roce 1912 na koncertě v Petrohradě na klavír předeheru ke svému baletu *Pták Ohnivák*, Prokofjev ji okomentoval slovy, že v ní nebyla „žádná hudba, a pokud vůbec, pocházela ze Sadka“.²⁷

V této době se Prokofjev ve snaze pojistit si to, že nebude muset narukovat, nechal zapsat opět ke studiu na konzervatoři, tentokrát v oboru varhany, oboru na první pohled nesnadno slučitelném s Prokofjevovým skladatelským a klavíristickým živelným projevem.

Ďagilevova objednávka zároveň zvýšila Prokofjevovu prestiž a o Prokofjeva začali projevovat zájem i ti pořadatelé koncertů, kteří se Prokofjevova angažmá dříve obávali. Tento obrat se dá hezky ilustrovat změnou přístupu Alexandra Silotiho, významné ruské hudební osobnosti té doby. Zatímco po premiéře Prokofjevova *Druhého klavírního koncertu* na jeho adresu vyjádřil expresivně nelichotivě²⁸, nyní, v roce 1915 nabídl Prokofjevovi možnost provést jeho *Skytskou suitu*. Siloti následně Prokofjeva představil řediteli Mariinského divadla, Angličanovi Albertu Coatesovi. Coates se nadchnul pro Prokofjevem navrhovanou operu na námět Dostojevského novely *Hráč* a přislíbil mu její realizaci. Námět na *Hráče* nosil v hlavě Prokofjev už od roku 1914. *Skytská suita* premiérována pod taktovkou samotného autora v lednu 1916 byla opět veřejností (a dokonce i samými hudebníky) přijata rozporuplně,

²⁶ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 45.

²⁷ ROBINSON, Harlow Loomis. *Sergei Prokofiev*. Northeastern University Press, Boston, 2002, s. 79.

Sadko byla jedna z nejpoblárnějších oper N. Rimského – Korsakova.

²⁸ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 45.

aplausem a pohoršeným křikem zároveň; Glazunov, kterého Prokofjev pozval, odešel ještě před koncem skladby. Siloti ovšem tento skandál kvitoval a zařídil Prokofjevovi další provedení tohoto díla na počátku následující sezóny. Prokofjev věděl, že tímto budou vzbuzena velká očekávání od jeho nové opery. Po Coatesově slibu perspektivy její realizace zvládl mezi listopadem 1915 a dubnem 1916 dokončit klavírní výtah. *Hráč* se svým vyzněním blíží expresionismu a je specifický také tím, že zhudebňuje prózu a nikoliv veršované libreto, se záměrem pokud možno neměnit text Dostojevského předlohy. Instrumentaci dokončil Prokofjev v lednu 1917. Souběžně s *Hráčem* pracoval i na výrazově velmi odlišných kompozicích – zkomponoval *Pět písní na básně Anny Achmatovové op. 27*, které v premiéře zazněly v únoru 1917, a také *První houslový koncert D dur op. 19*, na kterém průběžně pracoval mezi lety 1915 - 1917. Obě díla jsou ve své náladě velmi kontrastní k téměř expresionistickému *Hráči*, dá se říci, že Prokofjevovi, jak byl v této době vnímán, nepodobná ve své lyrčnosti. Tuto stránku Prokofjevovy osobnosti a hudebního výrazu nicméně již dříve odhalil vnímavý kritik Vjačeslav Karatygin, který ji popsal těmito slovy: „*Andante Druhé klavírní sonáty stejně jako Andante ze Symfoniety, ano, to je čistá lyrčnost – určitě příkrá a drsná, ale zároveň ryzí, opravdová a dojímavá*“.²⁹

Písně na básně Anny Achmatovové byly také jedním z prvních děl, které Prokofjevovi vydal nový nakladatel. Po letech nespokojenosti s přístupem Jurgensona, který byl opatrný ve volbě vydávaných skladeb stejně jako v placení záloh, se podařilo navázat perspektivní spolupráci s nakladatelstvím Gutheil. Jeho novým majitelem se v té době totiž stal sólový hráč na kontrabas a dirigent Sergej Kusevickij. Kusevickij měl zřejmě dar vycítit potenciál a talent - ve své době velmi prosazoval Alexandra Skrjabina, posléze též např. Leonarda Bernsteina či Benjamina Brittena - nyní se jeho protégé měl stát Prokofjev. Kusevickij koupil toto nakladatelství právě i se záměrem vydávat slibné soudobé autory.

V lednu roku 1917 začaly zkoušky *Hráče*, které od počátku provázely problémy. Kromě toho, že si zpěváci stěžovali na to, že party jsou nezpívateľné, brzy odstoupil i režisér. V tuto chvíli do projektu vstoupil slavný avantgardní režisér Vsevolod Mejerchold, kterého Prokofjevova opera zaujala. Způsob, jakým charakteristická

²⁹ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*.s. 49

práce s rytmem a proud hudby umocňovaly emoční sílu dramatu, ho natolik inspiroval, že určité principy odpozorované v Prokofjevově hudbě a jeho práci s rytmem textu pak aplikoval i v činoherní režii. Mejerchold naopak díky svému zájmu o žánr *commedia dell'arte* přivedl Prokofjeva k námětu na jeho operu *Láska ke třem pomerančům*, neboť Prokofjeva seznámil se stejnojmennou hrou Carla Gozziho z roku 1760.

Osud premiéry opery *Hráč* byl nakonec poznamenán jak Únorovou revolucí roku 1917, kvůli níž musel být původně naplánovaný únorový termín zrušen, tak vytrvalým odporem ensemblu Mariinského divadla. Dobový tisk zmiňuje jejich odpor ke „*kakofonii plné neuvěřitelných intervalů a enharmonických tónů, což sice může být zajímavé pro ty, kdo mají v oblibě hudební senzace, ale jsou naprosto nestravitelné pro pěvce, kteří se nebyli s to naučit své party ani za dobu trvání celé sezóny*“.³⁰ V dubnu 1917 bylo oznámeno definitivní vyřazení *Hráče* z repertoáru. Rozčarován tímto uchýlil se Prokofjev na venkov, v dopise Mjaskovskému z té doby se přiznává, že „*upadl do deprese*“.³¹ Nicméně navzdory tomu na jaře 1917 dokončil po dvou letech svůj klavírní cyklus *Prchavé vidiny op. 22*. Tento cyklus dvaceti miniatur v sobě poměrně věrně odráží dobu, ve které jednotlivé části vznikaly. Zatímco většiny zkomponované v roce 1915³² se ještě nesou v radostné až rozpustilém duchu, části napsané v roce 1916³³ už jsou závažnější, zachmuřenější, miniatury z roku 1917³⁴ zas reflektují události kolem Únorové revoluce.

Po dokončení *Prchavých vidin* se Prokofjev rozhodl vrátit ke komponování dlouho plánovaného *Houslového koncertu č. 1*,³⁵ jehož orchestrální verze byla dokončena během Prokofjevovy plavby po Volze v létě téhož roku. V též době se rozhodl dokončit taktéž delší dobu odkládanou kompozici symfonie v klasicistním duchu. Čistota a průzračnost hudby *Prvního houslového koncertu* tuto symfonii svým způsobem předznamenává. Profesor dirigování z konzervatoře N. Čerepnin měl slabost pro klasiky konce 18. století Mozarta a především opomíjeného Haydna a

³⁰ Citováno v: JAFFÉ, Daniel. *Prokofiev*, s. 53

³¹ Citováno v: JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 54.

³² Jedná se o věty č. 5, 6, 10, 16, 17.

³³ Části č. 2, 3, 7, 12, 13, 20

³⁴ Části č. 4, 14, 15.

³⁵ Okolnostem vzniku koncertu je věnována samostatná kapitola.

svůj zájem o tyto autory se snažil přenést i na své studenty. Prokofjev jako první napsal již v roce 1913 *Gavotte*, posléze třetí větu *Symfonie č. 1 D dur „Klasické“*. Ke komponování se vrátil až v roce 1916, zajímavostí je, že ve snaze docílit co nejjasnějších orchestrálních barev komponoval bez klavíru. *První symfonie* vychází ze vzoru Josepha Haydna, ale nikoliv otrocky a ani neobsahuje žádnou doslovnou citaci Haydnova díla. Přízvisko „Klasická“ jí připsal sám autor, snad coby prvotní provokaci, ale zřejmě i se skrytou nadějí, že se časem stane „klasickým“ kusem orchestrálního repertoáru. Stejně jako *První houslový koncert* je zakotvena v jasné tónině D dur. Předlohu klasicistní symfonie dodržuje jak svým rozvržením do čtyř vět (Allegro, Larghetto, Gavotte a Finale – Molto vivace), tak obsazením orchestru, jaké používal Haydn. *Symfonie č. 1* je tak jedním z prvních děl tzv. neoklasicismu.

Po dokončení *První symfonie* se zaměřil na novou výzvu. Společně s matkou v té době pobývali v Kislovodsku na Kavkaze. Snad i v kontextu s rozbouřenou situací v Rusku roku 1917, zaujat básní ruského symbolistického básníka Konstantina Balmonta³⁶ *Sedm je jich*, se rozhodl komponovat kantátu na tento námět. Balmont ve svém díle přebásnil do ruštiny nápisy ze starověkého mezopotámského chrámu, tehdy čerstvě rozluštěné německým archeologem Hugo Wincklerem. Číslo „sedm“ v názvu odkazuje k sedmi démonickým božstvům. Kantáta pro sólový tenor, sbor a orchestr nicméně měla v důsledku Říjnové revoluce a následné občanské války premiéru až v roce 1924 v Paříži pod taktovkou S. Kusevického. Krátké asi sedmiminutové dílo je ve svém výrazu bližší např. *Skytské suitě* než dalším kompozicím z té doby.

1.5 Prokofjevův život v emigraci (1918 – 1935)

Během několikaměsíčním pobytu v ústraní na Kavkaze se stále více zaobíral myšlenkou na vycestování z Ruska – na základě pozvání amerického podnikatele Cyruse McCormicka, s nímž se seznámil v létě 1917, zvažoval cestu do USA. Pohrával si i s myšlenkou jihoamerického turné. Na jaře 1918 ještě navzdory občanské válce zvládl odcestovat do Moskvy a Petrohradu, s cílem opatřit si dokumenty a finanční prostředky, které by mu umožnily vycestovat z Ruska. Při té příležitosti navíc dirigoval 21. dubna v Petrohradě premiéru své *První symfonie*. Na tomto koncertě byl přítomen lidový komisař pro vzdělávání Anatolij Lunačarskij, který

³⁶ Konstantin Balmont (1867 – 1942) byl ruský symbolistický básník a překladatel, představitel „Stříbrného věku“ ruské literatury.

měl Prokofjeva přesvědčovat, aby neopouštěl Rusko. „*Vy jste revolucionář v hudbě, my jsme revolucionáři v životě. Měli bychom spolupracovat.*“³⁷ Prokofjev ale nyní již pevně stál za svým rozhodnutím a Lunačarskij mu k jeho pasu nechal vyhotovit dokument, který dokládal, že Prokofjev vycestovává za účelem „*uměleckého působení a zlepšení svého zdraví*“.³⁸ 7. května 1917 tak Prokofjev vlakem odcestoval do Vladivostoku s cílem zamířit přes oceán do Jižní Ameriky. Cestou však změnil plány, na pozvání jednoho ze spolucestujících, japonského sběratele umění Motu Otagura se vydal nejprve do Japonska. Zmeškal však svou loď mířící do Chile a tím ztratil i šanci stihnout koncertní sezónu v Jižní Americe. Změnil tudíž své plány a místo toho zažádal o americké vízum a v době, kdy čekal na jeho vyřízení, odehrál několik koncertů před japonským publikem. Po příjezdu do USA ho na ostrově Angel Island u San Franciska zadržovaly imigrační úřady, nedůvěřivé k Prokofjevovi jednak jako k příchozímu z bolševiky ovládaného Ruska a jednak jako k člověku naprosto bez prostředků. Prokofjev byl propuštěn až díky tomu, že ruští krajané v USA v jeho prospěch uspořádali sbírku. Poté zamířil do New Yorku. Tam debutoval na vyprodaném koncertě 20. listopadu 1918, mezi posluchači byl ten večer např. i Sergej Rachmaninov a další ruští emigranti.

Výše zmiňovaný koncert v New Yorku Prokofjevovi pomohl k několika dalším koncertním příležitostem a jeho začátky v Americe vypadaly slibně. (Kromě svých skladeb musel coby úlitbu publiku zařazovat i klasický repertoár.) Všechny tyto nadějně vyhlídky v USA ovšem ve výsledku poznamenala série nešťastných náhod. Z New Yorku se vydal do Chicaga, kde mj. dirigoval svou *Skytskou suitu* či *První symfonii* a díky úspěchům svých koncertů získal první americkou skladatelskou zakázku. Ředitel chicagské opery Cleofonte Campanini si u něj objednal operu na Gozziho námět *Láska ke třem pomerančům*, který mu Prokofjev pohotově nabídl. (Libreto si připravil sám na základě Mejercholdovy verze Gozziho hry.) V důsledku Campaniniho úmrtí byla ovšem premiéra plánovaná na podzim 1919 odložena. Kvůli práci na opeře navíc Prokofjev přišel o mnoho koncertních příležitostí (ač sám upřednostňoval svou skladatelskou kariéru). Po *Lásce ke třem pomerančům* začal psát, nikým neobjednanou, operu *Ohnivý Anděl*, která vznikala dlouhých sedm let. V Americe se seznámil také se svou budoucí ženou, zpěvačkou s ukrajinsko-španělskými kořeny, Carolinou Codinou, vystupující pod uměleckým jménem Lina

³⁷ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 64.

³⁸ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*. s. 64.

LLubera. Kariéra v Americe se nevyvíjela dle Prokofjevových představ, a tak se v dubnu 1920 odstěhoval do Paříže, kde se mu podařilo zakotvit v tamním uměleckém společenství. V době pařížského pobytu dokončil některá díla, jako *Třetí klavírní koncert C dur op. 26*, a obnovil svou spolupráci se souborem *Ruský balet S. Ďagileva*. Premiéra *Lásky ke třem pomerančům* nakonec pod Prokofjevovou taktovkou zazněla až v době, kdy žil v Paříži (30. prosince 1921). Tato opera byla také příčinou ochladnutí vztahů se Stravinským, který se na její adresu vyjádřil kriticky, což vyústilo až ve vyostřenou hádku mezi ním a Prokofjevem. *Láska ke třem pomerančům* nebyla dobře přijata, stejně jako *Třetí klavírní koncert*, ani v Americe, odkud v roce 1922 odjel Prokofjev do bavorského města Ettal. Tam pobýval spolu se svou partnerkou Linou i svou matkou následující rok a půl, během něhož se soustředil na komponování. Do Paříže se vrátil v roce 1923, 18. října toho roku měl premiéru *První houslový koncert*. V této době měla premiéru např. i *Druhá symfonie*. Přijetí nových děl bylo ale spíše rozpačité a Prokofjev vnímal, že už není senzací, jako v době svého příchodu do Paříže. V době pařížského pobytu se manželům Prokofjevovým narodili oba synové. Prokofjev často koncertoval na sovětském velvyslanectví a byl opakovaně přesvědčován ke svému návratu do rodné země, což zatím odmítal. Po roce 1924, kdy Francie de iure uznala Sovětský svaz, si nicméně zažádal o sovětský pas. Ve spolupráci se S. Ďagilevem vznikl i modernistický, ve své době v Paříži úspěšný, balet *Ocelový skok op. 41* (1926), který měl odrážet proces industrializace v Sovětském svazu.

V roce 1927 se poprvé od odchodu do emigrace vrátil do Ruska, resp. Sovětského svazu, kde zažil velký úspěch se sovětskou premiérou *Lásky ke třem pomerančům* v Mariinském divadle. V roce 1928 dokončil svou *Třetí symfonii*, ve které zpracoval hudební materiál ze své stále ještě nedokončené opery *Ohnivý anděl*. V této době již se hlouběji zajímal o křesťanské učení, ve kterém hledal mj. i recept na zklidnění své výbušné povahy; ruku v ruce s tímto zájmem šlo i jeho úsilí o změnu stylu ve prospěch „nové jednoduchosti“. Ta se příliš neslučovala s modernismem a avantgardou, která byla žádoucí v umělecké Paříži. V této době dokončil i svůj poslední balet určený Ďagilevovu souboru *Marnotratný syn op. 46* na biblický námět, Ďagilev téhož roku zemřel. Zažil také první problém s novým sovětským režimem, kdy odmítl odpovědět na politicky motivované dotazy sovětské komise ve vztahu ke svému baletu *Ocelový skok*, jehož uvedení v Boljšoj těatru bylo v důsledku zrušeno.

V roce 1930 odjel na americké turné, podpořen svými nejnovějšími úspěchy v Evropě.

Hospodářská krize počátku třicátých let ovšem se odrazila i v tom, že nebyly prostředky na nové divadelní premiéry, Prokofjev byl nicméně dál žádaný coby klavírista. Ve třicátých letech začal navazovat intenzivnější kontakty se svou vlastí, odkud mu začaly chodit i objednávky na komponování (např. *Plukovník Kiže op. 60*, původně filmová hudba.) Další sovětskou objednávkou byla i hudba k baletu *Romeo a Julie op. 64*, který měl naplňovat podobu žánru drambalet. Zajímavostí je, že vzhledem k četným problémům, spojeným s jeho uvedením, byl nakonec v roce 1938 premiérován v Brně. Prokofjev sám upravil tři suity z baletu, balet jako takový ale měl v SSSR premiéru až v roce 1940. Po problémech s původně zamýšleným šťastným koncem, kterým se balet měl odchýlit od Shakespearovy předlohy a který nakonec zůstal nerealizován, se balet ukázal jako náročný i pro tanečníky, kteří jej bojkotovali. Navzdory všem těmto komplikacím přinesla sovětská premiéra v roce 1940 nakonec obrovský úspěch.

1.6 Prokofjevův návrat do SSSR a jeho život během Druhé světové války a po ní

V roce 1936, po několika letech cestování mezi Sovětským svazem a Západem, se Prokofjev spolu s rodinou natrvalo vrátil do rodné země. V době předcházející návratu do SSSR kromě zmiňovaného baletu *Romeo a Julie* vznikl *Druhý houslový koncert*, v roce 1936 pak další z úspěšných Prokofjevových děl, symfonická pohádka *Pěť a vlk op. 67*. Po návratu coby úlitbu režimu napsal také řadu masových písní. Plodná byla i spolupráce se slavným filmovým režisérem Sergejem Ejzenštejnem (hudba k filmu *Alexandr Něvský*, již Prokofjev upravil jako kantátu op. 78). I díky úspěchu hudby k tomuto filmu se Prokofjev odhodlal zkomponovat svou první sovětskou operu *Semjon Kotko op. 81* na námět z nedávné sovětské historie. I její realizaci provázely problémy, jaké v Prokofjevově životopisu nalezneme poměrně často. Tentokrát byl vznik opery poznamenán zatčením V. Mejercholda tajnou policií na podzim 1939, přičemž Mejerchold měl novou inscenaci režírovat. (Mejerchold byl následně v únoru 1940 zastřelen. O jeho osudu ale jeho blízcí a spolupracovníci dlouho nic nevěděli).

Po napadení Sovětského svazu Německem v roce 1941 byl Prokofjev spolu s dalšími umělci evakuován mimo Moskvu, nejprve na Kavkaz – v této době vznikl mj. *Druhý smyčcový kvartet F dur op. 92 Kabardinský* (zpracovávající folklorní motivy Kabardinců, národa žijícím právě na severním Kavkaze). V době války vznikla i hudba k Ejzenštejnovu filmu *Ivan Hrozný* či balet *Popelka op. 87*, jedno z nejmelodičtějších Prokofjevových děl. Ve válečných letech se Prokofjev kvůli novému vztahu se spisovatelkou Mirou Mendelssohn rozešel se svou manželkou Linou, nikdy se ale fakticky nerozvedli. Mezi další významná díla z válečného období patří i obě houslové sonáty, klavírní sonáty č. 6 – 8, *Pátá symfonie op. 100*, jejíž premiéra v lednu 1945 potvrdila Prokofjevovo postavení exponovaného sovětského autora. Nedlouho poté ovšem Prokofjev utrpěl zranění hlavy, které zhoršilo jeho zdravotní stav.

V roce 1948 ovšem na Prokofjeva tvrdě dopadly tzv. Ždanovovy dekrety, které jej spolu s dalšími skladateli (D. Šostakovičem, N. Mjaskovským, Aramem Chačaturjanem) obviňovaly z tzv. formalismu a které výslovně zakazovaly provozování osmi jeho děl. To se ovšem logicky odrazilo i v poklesu zájmu o jeho díla výslovně nezakázaná. V roce 1948 navíc byla zatčena Prokofjevova stále zákonná choť kvůli údajné špionáži, strávila pak mnoho let v sovětském gulagu.

Dvě z významných děl z poválečného období byla věnována mladému violoncellistovi Mstislavu Rostropovičovi (*Sonáta pro violoncello a klavír C dur op. 119* a *Symfonie – koncert e moll op. 125*). Posledním dokončeným Prokofjevovým opusem je *Sedmá symfonie cis moll op. 131*. Její premiéra v říjnu 1952 také byla poslední příležitostí, při níž se Prokofjev objevil na veřejnosti.

Sergej Prokofjev zemřel 5. března 1953, tedy ve stejný den jako Josif Stalin. Tato souhra okolností zapříčinila, že jeho tělo nemohlo být kvůli smutečním průvodům konajícím se v blízkosti Prokofjevova bytu po celé tři dny vyneseno z jeho bytu. Ani nejvýznamnější sovětské hudební periodikum té doby nevěnovalo Prokofjevovi patřičnou pozornost, oznamující jeho úmrtí krátkou zprávou, umístěnou nedůstojně na straně 116, kdy prvních 115 stran bylo věnováno úmrtí Stalinově.

2. CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY PROKOFJEVOVY SKLADATELSKÉ TVORBY

Vývoj Prokofjeva coby skladatele se od mnoha současníků lišil, jak to trefně pojmenovává muzikolog Miloš Schnierer³⁹. Prokofjevovi současníci, ať už domácí, či zahraniční, zpravidla prošli několika fázemi zrání svého stylu od romantiky přes impresi apod. až po syntézu všech předchozích vlivů ústící ve vlastní charakteristický styl. Prokofjev, jehož aktivní skladatelská kariéra trvala de facto padesát let (od prvních skladiček napsaných v pěti letech), dosáhl své zralosti relativně velmi brzy, kolem svého dvacátého roku. Dokladem jsou např. jeho *Klavírní koncert č. 1 Des dur, op. 10* (1912) nebo *Druhá klavírní sonáta d moll, op. 14* (1912). Coby mimořádná hudební osobnost dospěl k syntéze vedoucí k tvorbě vlastního charakteristického stylu dříve než ostatní.

Z výše uvedeného důvodu je těžké naroubovat na Prokofjevovu tvorbu rámeček jakékoliv periodizace, která by nám jeho skladatelský vývoj jednoznačně rozčlenila. Např. ruský muzikolog Israel Nestěv sice rozčlenil Prokofjevův skladatelský vývoj na tři období: mladistvé (1907–1918), zahraniční (1918–1933) a sovětské (1933–1953).⁴⁰ Toto členění ale více než skladatelský vývoj reflektuje vnější okolnosti Prokofjevova života. Český muzikolog Jiří Bajer vyšel z vnitřní logiky Prokofjevovy tvorby a tu rozčlenil na období hledání soudobého výrazu (cca 1910–1916), etapu neoklasickou a konstruktivistickou, které se prolínají (od roku 1917 až do počátku 30. let; lze uzavřít skladbami typu *Čtvrtého a Pátého klavírního koncertu* z let 1931, resp. 1932), dále etapu vrcholného realismu (zhruba do roku 1948) a konečně etapu životních a stylových syntéz (sem lze zahrnout např. *Symfonii – Koncert pro violoncello a orchest, op. 125* či *Sedmou symfonii cis moll, op. 131*).⁴¹ Ani tomuto dělení však bezvýhradně nevyhovuje charakteristika jednotlivých skladeb. Co je jednoznačně společným rysem charakteristickým pro celoživotní Prokofjevovu tvorbu, je důsledný antiromantismus a asentimentalita výrazu, a to jak v oblasti tzv. absolutní hudby, tak v oblasti děl scénických či hudby filmové.

Oba houslové koncerty (stejně jako mj. všech pět koncertů klavírních, opery *Hráč a Lásky ke třem pomerančům*, balety *Na Dněpru*, *Šut*, *Ocelový skok* a taktéž *Romeo a*

³⁹ SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního neoklasicismu*. Academia, Praha, 2005, s. 80.

⁴⁰ NESTJEW, Israel. *Prokofjev*. Henschelverlag, Berlin, 1962, s. 420.

⁴¹ Cit. v SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního neoklasicismu*, s. 80.

Julie) lze bezesporu zařadit do tvorby ovlivněné neoklasickými tendencemi. Zajímavé je uvědomit si, že Prokofjev k neoklasicismu inklinoval dokonce ještě dříve, než Stravinskij složil *Pulcinellu* (1920), jedno ze svých prvních neoklasických děl. V Prokofjevově případě nešlo o naplnění ideálů neoklasicismu v duchu snahy o obnovení velikosti barokní hudby v jakési aktualizované podobě, ani ho nelákala rafinovaná práce s instrumentací, která by ve výsledku opět směřovala k romantickému zvukovému ideálu. Prokofjev spolu s o něco starším Stravinským vyšli ze specifické ruského prostředí, které se vyrovnávalo s romantickým odkazem Čajkovského a také tzv. *Mocné hrstky* – tento odkaz byl v prvních dvou desetiletích dvacátého století v ruském hudebním životě stále zakonzervován. (Jak ostatně vyplývá mj. i z kapitoly věnované Prokofjevovým konzervatorním studiím.) Tendence směřující k vymanění se z tohoto odkazu započal již Alexandr Skrjabin, velký Prokofjevův inspirační zdroj. Prokofjev a Stravinskij pak mj. i svými díly, které umělecky zpracovávala pradávne kořeny lidské duchovní kultury (*Skytská suita*, resp. *Svěcení jara*) nastolili další základ, na němž se dal budovat nový kompoziční styl, akcentující osobitost a odmítající subjektivní romantismus.

Jak na své dílo nahlížel sám Prokofjev? Ve své autobiografii zmiňuje čtyři, resp. pět linií, v nichž se rozvíjela jeho tvorba. První z nich byla linie *klasická*, která začala již v dětství pod vlivem repertoáru, který slýchal v podání své matky (především Beethovenovy klavírní sonáty) – někdy krystalizovala v podobě neoklasické (sonáty, koncerty), jindy odkazovala na hudbu osmnáctého století (gavoty, *První symfonie „Klasická“*, *Symfonieta A dur*, op. 5). Druhá linie je *novátorská* – tu vyprovokoval S. Tanějev, když poukázal na triviální harmonii Prokofjevovy rané první symfonie, napsané za studií u R. Gliera. Prokofjev následně hledal svou vlastní harmonickou řeč, což postupně přerostlo v hledání řeči pro výraz silných emocí (mj. *Sarkasmy* op. 17 a *Skytská suita* op. 20, *Kvintet* op. 39, *Sedm je jich*, op. 30). Nejméně si cenil linie *toccatové* neboli *motorické*, která pravděpodobně vychází z *Toccaty* Roberta Schumanna, která svého času na Prokofjeva udělala velký dojem (sem řadí mj. např. *Etudy* op. 2, *Toccatu* op. 11, *Scherzo z Druhého klavírního koncertu* op. 16). Čtvrtá linie je *lyrická* – zpočátku coby lyrika zasněná, ne nutně vázaná na melodiku (např. *Pohádka* op. 3, *Písně* op. 9, *Legenda* op. 12), posléze však svázána s melodikou

„více či méně širokodednou“⁴² (sem řadí např. *První houslový koncert, Písně na texty Anny Achmatovové, Pohádky staré babičky op. 31*). Zajímavá – mj. též ve vztahu k houslovým koncertům, které tvoří těžiště této práce – je Prokofjevova poznámka: „Tato linie zůstala dlouho nepostřehnutá, nebo byla považována za cosi vedlejšího. Lyrika mi byla velmi dlouho upírána vůbec, nebyla povzbuzována a rozvíjela se velmi zvolna. Zato později jsem k ní obracel pozornost stále víc a víc.“⁴³

Pátou linií, kterou mu slovy Prokofjeva samého různí lidé „chtějí přišít“, je linie *groteskní*, sám ji považuje za odstín linií předešlých. Skladatel sám protestuje proti termínu groteska, jehož význam se mu zdá překroucen, a ve spojení se svou tvorbou upřednostňoval termín *scherzózna* – nebo tři slova, vystihující její gradaci: vtip, smích, výsměch.⁴⁴

⁴² PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*. Přeložil, doplnil a doslovem opatřil Ivan Vojtěch. Edice Paměti, korespondence, dokumenty, sv. 26. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1961, s. 25.

⁴³ PROKOFJEV, Sergej *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 25.

⁴⁴ PROKOFJEV, Cesta, *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 25.

3. HOUSLOVÁ TVORBA SERGEJE PROKOFJEVA

3.1 Houslová tvorba Sergeje Prokofjeva

Prokofjev coby zdatný klavírista věnoval ve svém komponování klavíru velkou pozornost – vedle množství drobných skladeb pro klavír je autorem pěti klavírních koncertů a devíti klavírních sonát - jeho příspěvek k tvorbě pro housle je ale neopominutelný. Dva houslové koncerty a dvě sonáty pro housle a klavír patří dnes již do kmenového houslového repertoáru. Nelze opomenout ani množství komorních skladeb s houslovým partem, kterým ve srovnání s výše zmíněnými koncerty a sonátami není možná věnována taková pozornost, jakou by si zasloužily.

Juvenilia:

1. Sonáta pro housle a klavír (1902–1903)
2. Sonáta pro housle a klavír (1907)

Kromě výše zmíněných raných děl věnoval Prokofjev houslím tyto opusované skladby:

1. Koncert pro housle a orchestr č. 1 D dur, op. 19 (1915–1917)
2. Pět melodií pro housle a klavír, op. 35bis (přepřacovaný opus 35, 1925)
3. Sonáta pro dvoje housle C dur, op. 56 (1930)
4. Koncert pro housle a orchestr č. 2 g moll, op. 63 (1935)⁴⁵
5. Sonáta pro housle a klavír č. 1 f moll, op. 80 (1938–1946)
6. Sonáta pro housle a klavír č. 2 D dur, op. 94bis (úprava flétnové sonáty op. 94, 1943–1944)
7. Sonáta pro housle sólo nebo housle unisono D dur, op. 115 (1947)

Pro úplnost je žádoucí uvést i další komorní díla s houslemi:

1. Předehra na hebrejská témata, op. 34 pro klarinet, klavír a smyčcové kvarteto (1919, posléze též v úpravě pro symfonický orchestr coby op. 34b)

⁴⁵ Druhému houslovému koncertu g moll je věnována samostatná kapitola.

2. Kvintet g moll, op. 39 pro hoboj, klarinet, housle, violu a kontrabas (1924, tato skladba vznikla na základě hudby z baletu *Trapèze* neboli *Hrazda*)
3. Smyčcový kvartet č. 1 h moll, op. 50 (1930)
4. Smyčcový kvartet č. 2 F dur „Kabardinský“, op. 92 (1942)

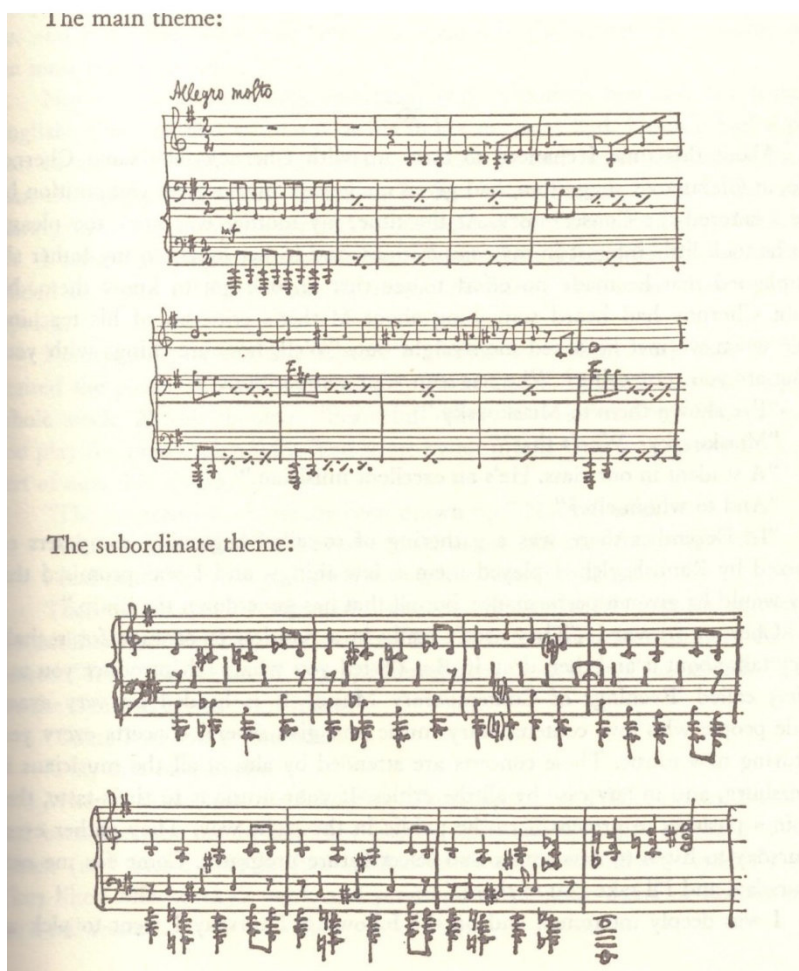
3.2 Juvenilia

První kompozici věnovanou houslím složil Prokofjev už v jedenácti letech. Z jeho *Sonáty pro housle a klavír* z let 1902 – 1903 se dochovala jen expozice hlavního tématu první věty, kterou Prokofjev následně použil a zpracoval v *Balladě pro violoncello a klavír c moll, op. 15* z roku 1922. Obě skladby mají totožné tři takty úvodu a následujících pět taktů tématu, v *Balladě* autor nicméně dále rozvinul tento motiv složitěji. Každopádně je toto nejranější Prokofjevova hudební myšlenka, která posléze vyšla tiskem v rámci jeho opusovaných skladeb. Detaily k této sonátě lze dohledat v Prokofjevově korespondenci s jeho učitelem R. Glierem. Zmiňuje mj., že ač je první věta v c moll, rozhodl se finále skladby napsat v C dur, protože „*presto* v c moll mi nevyšlo“.⁴⁶ Jednalo se o třívěté dílo s prostřední větou Menuettem.

Druhou *Sonátu pro housle a klavír* (1907) se Prokofjev rozhodl napsat spolu s přítelem Mjaskovským a dalšími dvěma spolužáky v době konzervatorijních studií. Navzájem si rozdělili, kdo napíše kterou větu, ve svém záměru ale zřejmě vytrval pouze Prokofjev, který si vybral pro sebe větu první *Allegro*. Vedlejší téma z této věty později využil ve své opeře *Magdalena*.⁴⁷

⁴⁶ PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 166.

⁴⁷ *Magdalena*, první Prokofjevova opera s opusovým číslem, vznikla v letech 1911 - 1912. Premiéru měla ale až téměř 30 let po autorově smrti v r. 1981. Libreto zpracovává námět z Benátek 15. století.



Obrázek č. 1 – ukázka z 1. věty Houslové sonáty z doby konzervatorijních studií⁴⁸

3.3 Houslový koncert č. 1 D dur (1915 - 1917)

První houslový koncert dokončil Sergej Prokofjev ve velmi plodném tvůrčím období roku 1917 jako svůj třetí instrumentální koncert. V této době navzdory společenským otřesům v carském Rusku, které vyústily v Říjnovou revoluci, napsal mnoho ze svých nejzdařilejších děl: v tomto období vznikla i jeho *První symfonie „Klasická“*, *Klavírní sonáty č. 3 a č. 4*, či klavírní cyklus *Prchavé vidiny, op. 22* a pracoval také na posléze úspěšném *Třetím klavírním koncertu* nebo na kantátě *Sedm je jich*.

Práci na houslovém koncertu započal už v roce 1915, zůstalo ale jen u skic. V té době totiž soustředil většinu sil na komponování scénických děl - baletu *Šut* a následovně opery *Hráč*, a tak se k houslovému koncertu vrátil až v létě roku 1917, poté, co byla premiéra *Hráče* zrušena. Původně ho, stejně jako svůj *První klavírní koncert*, koncipoval jako jednověté concertino. V mezidobí, než se k práci na

⁴⁸ Kopie ukázky z knihy PROKOFJEV, S., *Prokofiev by Prokofiev*, s. 241.

houslovém koncertu vrátil, ale poznával zvukové a výrazové možnosti houslí v celé jejich šíři a původní ideu tedy přehodnotil, koncert měl být tedy třívětý. Stejně jako v jiných případech zde Prokofjev uplatnil svůj zvyk zpracovávání hudebních motivů a témat z dřívějších. Právě úvodní melodie celého koncertu pochází právě již z roku 1915, kdy ji zkomponoval pro svou tehdejší lásku Ninu Meščerskou. Druhá a třetí věta měly naopak vzniknout částečně inspirovány *Mýty* Karola Szymanowského – tyto *Tři básně pro housle a klavír* Prokofjev vyslechl v roce 1916 v podání polského houslisty Paula Kochanského. Právě Kochanskij radil Prokofjevovi při komponování s technickými aspekty, přičemž se tak stalo na doporučení Karola Szymanowského; ten s Kochanským, tehdy čerstvě jmenovaným profesorem houslí na petrohradské konzervatoři, konzultoval svůj *První houslový koncert*. Kochanskij byl vyhlášen svým lahodným tónem a lyrickým projevem, což vhodně doplňovalo Prokofjevův tvůrčí záměr.

Koncert byl hotov během několika týdnů a instrumentaci dokončoval Prokofjev během plavby parníkem po řekách Kamě a Volze, kam se uchýlil ve snaze nalézt klid mimo Petrohrad. Podle muzikologa Daniela Jaffé lze inspiraci panensky čistou krajinou, která obklopuje právě řeku Kamu, nalézt v průzračnosti hudby *Prvního houslového koncertu*.⁴⁹ Alexander Siloti nabídl ihned Prokofjevovi zařazení houslového koncertu do programu svého koncertního cyklu na listopad 1917, sólový part měl přednést P. Kochanski. Politické turbulence ale zapříčinily, že Silotiho koncertní sezóna byla narušena a Prokofjev naopak zůstal uvězněn na Kavkaze. *První houslový koncert* měl nakonec premiéru až několik let po svém vzniku, což bylo způsobeno i obtížným hledáním sólisty. Když se chystala o několik let později v Paříži pod záštitou Sergeje Kusevického - který tam v této době působil po svém odchodu do emigrace a před svým následným angažmá u Bostonského symfonického orchestru – Paul Kochanski, žijící v té době již také v emigraci, se sólového partu zhostit nemohl. Někteří z předních virtuozů – jako např. slavný polský houslista Bronislaw Hubermann – naopak nastudovat koncert odmítli.

Houslový koncert č. 1 tak nakonec poprvé veřejně zazněl až 18. října 1923 ,což časově korespondovalo s Prokofjevovým definitivním přesídlením do Paříže.

⁴⁹ JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*, s. 55.

V Pařížské opeře jej provedl tamní koncertní mistr Marcel Darrieux⁵⁰ za doprovodu svého domovského orchestru pod taktovkou S. Kusevického. Darrieux byl pokládán za zdatného houslistu, nepatřil ale k zářivým hvězdám houslové hry té doby a to bohužel také vedlo k tomu, že se houslový koncert se napoprvé nesetkal s patřičným úspěchem; jakkoliv sám Prokofjev jeho výkon okomentoval slovy, že se s ním „celkem dobře“⁵¹ popasoval. Na témže koncertě navíc debutoval coby dirigent Igor Stravinskij, pod jehož taktovkou zazněl jeho *Oktet pro dechové nástroje*. Ani uvedení tohoto díla v rámci stejného večera pro houslový koncert nebylo zřejmě zcela příznivé. Svou roli hrálo i to, že pro pařížské publikum Kusevického koncertů, které bylo lačné nové hudby s příslibem provokace či skandálu, byl houslový koncert i ve srovnání s předchozími možná málo efektní a šokující, slovy francouzského skladatele George Aurica „mendelsohniánský“⁵². V publiku pařížské premiéry seděl slavný houslista Joseph Szigeti, kterého koncert natolik nadchl, že jej zařadil do svého repertoáru. V létě 1924 pak koncert zahrál v Praze na festivalu soudobé hudby (dirigoval Fritz Reiner a Prokofjev sólistův výkon označil za „znamenity“⁵³) a následně s ním na turné objel evropská hlavní města a posléze jej provedl i v USA. Americkou premiéru koncertu nicméně provedl 24. dubna 1925 houslista Richard Burgin, koncertní mistr Bostonského symfonického orchestru, pod vedením S. Kusevického.

Zajímavostí je bezesporu fakt, že hned tři dny po pařížské premiéře zazněl *První houslový koncert* také v premiéře ruské, resp. sovětské. V úpravě pro housle a klavír jej přednesli Nathan Milstein a Vladimír Horowitz, tehdy oba devatenáctiletí⁵⁴. (Na tomtéž koncertě v jejich podání zazněl i výše zmiňovaný *První houslový koncert op.*

⁵⁰ Marcel Darrieux (1891 – 1989) byl francouzský houslista, který kromě Prokofjevova Prvního houslového koncertu premiéroval posléze roku 1925 i *Koncert pro housle a dechový orchestr, op. 12* Kurta Weilla.

⁵¹ SCHOLZ, Horst A. *Sergei Prokofiev: Violin Concertos Nos 1 & 2; Sonata for Solo Violin*, BIS Records, 2016, s. 5

⁵² Cit. dle: STEINBERG, Michael. *The Concerto: A Listener's Guide*, Oxford University Press, 2000, s. 351.

⁵³ PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 46.

⁵⁴ Nathan Milstein v té souvislosti posléze ve svých memoárech poznamenal, že „Pokud s vámi hraje tak skvělý klavírista jako Horowitz, nepotřebujete orchestr.“ (Cit. dle: STEINBERG, Michael. *The Concerto: A Listener's Guide*, Oxford University Press, 2000, s. 350.)

35 Karola Szymanowského⁵⁵.) Zajímavostí je, že koncert získal v Rusku (resp. SSSR) brzy velkou oblibu, na rozdíl od kontroverznějších děl *Skytské suity* či *Šuta*, která naopak slavila úspěch u pařížského publika. David Oistrach na své prvním setkání s houslovým koncertem vzpomínal takto: „*Byl jsem vtažen zpěvnými tématy, nádhernými harmoniemi v doprovodu, inovativní technikou; a především sebevědomým zářivým durovým laděním celého díla, připomínající krajinu koupající se ve sluneční záři.*“⁵⁶

Koncert je třívětý, nicméně nabourává tradiční schéma rychlé, pomalé a rychlé věty, neboť krajní věty mají netradičně pomalá tempová označení (Andantino a Moderato – Allegro moderato) a nesou se v lyrickém a kantilénovém duchu, zatímco prostřední věta je rychlým a brilantním až groteskním scherzem (Scherzo – vivacissimo), výrazově majícím blízko ke scherzům *Druhého klavírního koncertu* a *Druhé klavírní sonáty*. Toto schéma pak inspirován Prokofjevem použil mj. např. i jeho obdivovatel William Walton ve svém *Violovém koncertě*⁵⁷. Volba tóniny D dur nabízí paralelu k velkým houslovým koncertům předchozích epoch – od Mozarta přes Beethovena, Brahmsa až po Čajkovského (ostatně i Stravinského *Houslový koncert* z roku 1931 je napsán in D.)

Obsazení orchestru je toto: dvě flétny, pikola, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, čtyři lesní rohy, dvě trubky, tuba, tympány, bicí (malý buben, tamburína), harfa a smyčce. Charakteristické pro Prokofjevovu orchestrální sazbu je zdůraznění basové linky tubou, kdy ale absentuje part trombónů.

Atmosféru první věty určuje lyrické, téměř snové hlavní téma (v partu houslí ostatně je od skladatele poznámka „*sognando*“ – tedy snově), kdy melodii houslí nejprve doprovází pouze tremolo viol. Lyricky a zpěvně začínají a končí obě krajní věty (příčemž úvodní téma věty třetí je svým charakterem velmi blízké tématu věty první),

⁵⁵ K. Szymanowski zkomponoval svůj *První houslový koncert* v roce 1916. Na houslovém partu s ním spolupracoval Paul Kochanski, který navíc napsal k tomuto koncertu kadenci. Premiéru měl až v roce 1922 ve Varšavě, kdy se sólového partu zhostil Józef Ozimiński.

⁵⁶ Cit. dle: SCHOLZ, Horst A. *Sergei Prokofiev: Violin Concertos Nos 1 & 2; Sonata for Solo Violin*, BIS Records, s. 5.

⁵⁷ William Walton složil svůj *Violový koncert* v roce 1929, původně ho věnoval violistovi Lionelu Tertisovi. Tertis ovšem koncert odmítl coby příliš modernistický, a tak jej premiéroval Paul Hindemith za řízení autora. Tertis následně po premiéře svůj názor přehodnotil a vzal dílo za své.

obě mají kontrastní rychlejší střední díl, první věta dodržuje v zásadě ještě základní principy sonátové formy, zatímco třetí věta má volnější, rapsodický charakter. Druhá věta – Scherzo vivacissimo, formálně vychází z ronda, připomíná ve své divokosti až jakési perpetuum mobile, vtipně využívající barevnou instrumentaci i zvukové možnosti houslí (kombinace s rychlým pizzicato pravou i levou rukou apod.) Celý koncert vrcholí ve třetí větě mohutnou codou, v níž se katarzně snoubí jak téma třetí věty, tak hlavní téma věty první.

Sólový part neobsahuje žádné kadence, ani prvoplánově efektní virtuózní pasáže – jakkoliv je zároveň nesmírně technicky náročný – a prorůstá organicky s orchestrálním doprovodem, který je v kontrastu k předchozím Prokofjevovým kompozicím nebývale průzračný.

3.4 Pět melodií pro housle a klavír, op. 35 bis (1925)

Tento opus vznikl původně ve verzi pro zpěv a klavír jako *Písně beze slov* v roce 1920 v Kalifornii během Prokofjevova turné po Spojených státech amerických. Na premiéře se zhostila sólového partu pěvkyně Nina Košec, která podobně jako Prokofjev byla ruskou emigrantkou. Na rozdíl například od Rachmaninových vokalizací nepůsobily *Písně beze slov* tak brilantně a v této původní verzi pro zpěv se nedočkaly zdaleka takového úspěchu jako v úpravě pro housle a klavír, přičemž oproti originálu tato úprava ale nedoznala zásadnějších změn. Tyto písně jsou dobrým příkladem do té doby přehlížené lyrické stránky Prokofjevovy skladatelské osobnosti – melodie zde hraje mnohem větší roli než u jakéhokoliv Prokofjevova předchozího díla pro zpěv. Zatímco doposud Prokofjev vnímal hlas primárně jako interpreta textu, zde, kdy není zhudebňován žádný text, se melodie v dlouhých legatovaných frázích dostává do popředí a využívá barevných možností hlasu za doprovodu klavíru, zde střídavého a podřízeného právě melodické lince. V této své podobě se písně pro verzi instrumentální přímo nabízely.

Vznik verze pro housle a klavír inicioval Paul Kochanski, polský houslista žijící v té době taktéž v americkém exilu. Každá z pěti melodií je věnována jednomu houslistovi – 1., 3. a 4. přímo Kochanskému, 2. houslistce Cecilii Hansen a 5. Josephu Szigetimu.

Půvab *Pěti melodií* spočívá v kontrastu nálad, lyričnosti v protikladu k živelnosti. V houslové verzi se Prokofjevovi naskytla možnost využít specifických interpretačních nástrojů a zvukových možností, kterými housle na rozdíl od zpěvu disponují – použití pizzicat, flažoletů, dvojhmatů, hra con sordino apod. Jednotlivé melodie se výrazně liší tóninami a tempovými označeními: 1. Melodie – Andante, 2. Lento, ma non troppo, 3. Animato, ma non allegro, 4. Allegretto leggero e scherzando, 5. Andante non troppo. S výjimkou čtvrté miniatury všechny naplňují schéma třídílné malé formy s kontrastním středním dílem.

3. 5 Sonáta pro dvoje housle C dur, op. 56

Sonátu pro dvoje housle napsal v roce 1932 během svého pobytu na francouzském pobřeží Středozemního moře nedaleko St. Tropez na objednávku nově založené společnosti pro uvádění nové komorní hudby *Triton*, která vznikla v Paříži z iniciativy Pierre – Octave Ferrouda. (Dalšími členy byli např. skladatelé Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ad.) Sonáta pro dvoje housle pak zazněla v evropské premiéře na zahajovacím koncertu této společnosti, 16. prosince 1932⁵⁸ v podání houslistů Roberta Soetense a Samuela Dushkina (S. Dushkinovi věnoval nedlouho před tím svůj houslový koncert I. Stravinskij, R. Soetens byl pak naopak prvním interpretem *Druhého houslového* koncertu S. Prokofjeva.) S autorovým svolením byla *Sonáta* uvedena ve světové premiéře ještě o tři týdny dříve v Sovětském svazu, kde se houslových partů zhostili členové Beethovenova kvarteta Dmitrij Ciganov a Vladimír Širinskij.

Prokofjev vzpomíná, že datum premiéry se překrývalo s termínem premiéry jeho baletu *Na Dněpru*, jenž začínal naštěstí o půl hodiny později - a po doznění sonáty se jak on, tak zástup hudebníků a kritiků z publika odebral na další premiéru do Grande Opéra.⁵⁹

Prokofjev dále ve svých pamětech poznamenává, že k napsání sonáty ho inspiroval poslech jedné nevydařené kompozice pro dvoje housle nejmenovaného autora, který mu „vnukl myšlenku, že bez ohledu na zdánlivě úzký rámec tohoto dueta je možno vymyslet tolik zajímavostí, aby obecenstvo mohlo deset až patnáct minut poslouchat,

⁵⁸ Na témž večeru zazněla v premiéře i Sonatina pro housle a cello A. Honeggera.

⁵⁹ PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 60.

aniž by se nudilo.⁶⁰ V době vzniku sonáty Prokofjev ve svých denících zmiňuje, že usiluje o změnu svého stylu a dosažení „nové jednoduchosti“ – zároveň však díla vzniklá v tomto období patří k jeho de facto nejméně uváděným. (Kromě *Sonáty pro dvoje housle* je to ještě např. *Pátý klavírní koncert*.) Mjaskovskij si ve svém deníku na adresu *Sonáty pro dvoje housle* poznamenal, že se jedná o „podivný kus“.⁶¹

Sonáta je čtyřvětá a vystavěná formálně ve stylu barokní sonaty da chiesa, kdy posloupnost vět byla ve schématu pomalá – rychlá – pomalá – rychlá. (Andante cantabile – Allegro – Commodo /quasi allegretto/ - Allegro con brio.) Nápaditá práce s vedením hlasů obou nástrojů, stejně jako chvílemi svíravé harmonie připomínají muzikologovi D. Jaffému *Sonátu pro housle a violoncello* Maurice Ravela, která vznikla asi deset let před sonátou Prokofjevovou. Prokofjevovo duo je ale otevřeněji lyrické a méně „modernistické“.

3.6 Sonáta pro housle a klavír č. 2 D dur, op. 94bis

Sonáta pro housle a klavír D dur, op. 94bis, je autorovým číslováním sice uváděna coby druhá, nicméně byla dokončena dříve, než *První sonáta pro housle a klavír f moll*, která zrála dlouhých osm let. Jedná se o transkripci původní *Sonáty pro flétnu a klavír op. 94*, kterou Prokofjev dopsal v roce 1943 během svého pobytu v Permu na Urale, což bylo jedno z míst, kam se uchýlil během války do bezpečí a kde souběžně pracoval na hudbě k Ejzenštejnovu *Ivanu Hroznému*. Vznikla sice na objednávku Komise pro umělecké záležitosti, nicméně Prokofjev sám již delší dobu plánoval něco pro flétnu složit. Jak sám říká, „*tento nástroj mě lákal a zdálo se mi, že není v hudební literatuře dostatečně využít. Chtěl jsem, aby sonáta zněla v jasných a průzračných klasických tónech.*“⁶² Flétnová verze díla měla premiéru 7. prosince 1943 v Moskvě v podání flétnisty Nikolaje Charkovského a klavíristy Svjatoslava Richtera.

Houslová verze vznikla z popudu Davida Oistracha, Prokofjev zmiňuje, že transkripce „*nebyla těžká práce, protože se ukázalo, že se flétnový part do houslové techniky*

⁶⁰ PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 60.

⁶¹ NESTJEW, Israel. *Prokofjev*, s. 237.

⁶² PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 100.

dobře přenáší. Počet změn ve flétnovém partu byl minimální a týkaly se hlavně frází (smyků). Klavírní part zůstal beze změn.⁶³

Houslová sonáta D dur zazněla v premiéře hned v následujícím roce, 17. června 1944 v podání Davida Oistracha a klavíristy Lva Oborina.

Její formální rozvržení dodržuje schéma klasické sonáty: po první větě v sonátové formě (Moderato), následuje Scherzo, po něm pak pomalá věta (Andante) a sonátu ukončuje velkolepé finále (Allegro con brio). Houslový part umně kloubí virtuozitu s elegancí a lyrikou.

3.7 Sonáta pro housle a klavír č. 1 f moll, op. 80

Sonáta č. 1 pro housle a klavír vznikala dlouhých osm let (1938 – 1946) a patří k nejtemnějším a nejpochmurnějším Prokofjevovým skladbám. Neexistují spolehlivé prameny, které by tuto odlišnost osvětlily, lze se nicméně domnívat, že politické a společenské klima v Sovětském svazu, kam se ve třicátých letech po dlouhé době v emigraci Prokofjev vrátil, mohlo být zdrojem pocitů zhmotněných touto hudbou. Začal ji psát v roce 1938, v době, kdy vrcholil Stalinský teror a zároveň se v mezinárodním kontextu schylovalo ke Druhé světové válce. Prokofjev sám vzpomínal, že inspirací k napsání *První houslové sonáty* mu byla jakási Händelova skladba, kterou vyslechl v roce 1938.⁶⁴ Prokofjev se v souvislosti s *První* sonátou v jednom ze svých dopisů v roce 1943 příteli Mjaskovskému svěřil, že pro něj bylo „těžké dostát tomuto úkolu“⁶⁵. Prokofjev tak práci na této kompozici odložil ve prospěch komponování např. *Páté symfonie* a koneckonců i značně odlišně laděné *Sonáty pro housle a klavír č. 2 D dur*. Dokončena byla nakonec zřejmě i zásluhou Davida Oistracha, se kterým se v té době již Prokofjev přátelil a spolupracoval a který inicioval i výše zmiňovanou transkripci flétnové sonáty. I když ji Prokofjev dopsal pouhé dva roky po premiéře *Druhé houslové sonáty* (číslování je lehce zavádějící, ale vychází z posloupnosti, v jaké Prokofjev na obou dílech začal pracovat), její vyznění ve srovnání s tímto jasným a ve své podstatě optimistickým dílem by snad

⁶³ PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 100.

⁶⁴ ROBINSON, Harlow Loomis. *Sergei Prokofiev*, s. 449.

⁶⁵ MORRISON, Simon. *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. Oxford University Press, New York, 2009, s. 277

nemohlo být kontrastnější. *Sonáta č. 1* je čtyřvětá s jednotlivými větami ve schématu pomalá – rychlá – pomalá – rychlá, resp. Andante assai – Allegro brusco – Andante – Allegrissimo. (Rychlé pasáže con sordino v houslích v první větě Prokofjev přirovnal k „větru, který při podzimním večeru fičí na opuštěném hřbitově.“⁶⁶) Sonáta zazněla v premiéře 23. října 1946 v podání Davida Oistracha a Lva Oborina. Za určitou ironii osudu lze považovat fakt, že v roce 1947 za ni Prokofjev obdržel Stalinovu státní cenu. První a třetí věta pak zazněla v Oistrachově podání i na Prokofjevově pohřbu.

3.8 Sonáta pro sólové housle D dur, op. 115

V roce 1947 přijal Prokofjev objednávku od Komise pro umělecké záležitosti, na jejímž základě měl zkomponovat instruktážní dílo pro mladé houslisty. Výsledkem je třívětá *Sonáta D dur op. 115*, někdy nazývaná též *Unisono sonáta* – a to z toho důvodu, že nabízela dvojí možnost provedení – coby sólový kus i coby skladba hraná několika studenty v unisonu. Tato dualita nabízí i vícero výkladů – v případě hry unisono nabývá skladba rázem quasibarokního temnějšího rázu, zatímco coby sólový kus vyznívá velmi moderně. Sonáta op. 115 nicméně zazněla v premiéře až několik let po Prokofjevově smrti, a to v roce 1959 na Moskevské konzervatoři v podání houslisty Ruggiera Ricciho. Jednotlivé věty nesou tato označení: Moderato – Andante dolce. Tema noc variazioni – Con brio. Allegro precipitato. První věta, napsaná v sonátové formě, je zaměřená na motorickou techniku. Třetí věta, coby stylizovaná mazurka, zase na hru dvojhmatů.

⁶⁶MORRISON, Simon. *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. Oxford University Press, New York, 2009, s. 277

4. KONCERT PRO HOUSLE A ORCHESTR Č. 2 G MOLL (1935)

4.1 Historie vzniku

Stejně jako *První houslový koncert*, vzniklo i druhé Prokofjevovo koncertantní dílo pro housle v době, kdy Prokofjev řešil svůj vztah k rodné zemi. Zatímco v roce dokončení *Prvního koncertu*, tedy v roce 1917, se odhodlával k odchodu z Ruska, v polovině třicátých let, kdy zkomponoval s téměř dvacetiletým odstupem *Druhý houslový koncert*, se naopak definitivně rozhodoval k návratu. Koncert byl také poslední uměleckou objednávkou, která přišla ze „Západu“. Společně s baletem *Romeo a Julie* patří k vrcholům tvůrčího období třicátých let před návratem do SSSR.

V roce 1935 oslovilo Prokofjeva několik obdivovatelů francouzského houslisty Roberta Soëtense, zda by pro tohoto virtuosa nenapsal houslový koncert a to s podmínkou, že by měl roční výhradní právo jej provádět. Toto se šťastně setkalo s Prokofjevovými záměry, neboť již nějakou dobu sbíral materiál na houslový kus. Soëtens spolu se S. Dushkinem navíc před několika lety premiéroval v Paříži k autorově spokojenosti Prokofjevovu *Sonátu pro dvoje housle*. Po zavržení prvotních pokusů pojmenovat jej nějak jinak, oč se ostatně dle vlastních slov snažil vždy, (v memoárech zmiňuje alternativní název *Koncertantní sonáta pro housle a orchestr*), zakotvil Prokofjev u prostého *Houslový koncert č. 2*. Od počátku v sobě nicméně nesl záměr zkomponovat jej zcela odlišně než *První houslový koncert*, a to jak po stránce hudební, tak po stránce skladebné. Prokofjev ve svých pamětech vzpomíná, že jeho *Houslový koncert č. 2* vznikl na mnoha místech, což ilustrovalo autorův tehdejší kočovný styl života. Hlavní téma první věty tak vzniklo v Paříži, první téma druhé věty ve Voroněži, na instrumentaci pracoval v Baku, premiéra se pak konala 1. prosince 1935 v Madridu, kdy sólový part přednesl Robert Soëtens za doprovodu Madridského symfonického orchestru řízeného Enriquem Fernándezem Arbósem. Tento koncert byl součástí turné po středomořských destinacích, které společně absolvovali Soëtens a Prokofjev. Španělé si vážili toho, že premiéra tohoto díla se uskutečnila právě v jejich hlavním městě, a dokonce vyslali k Prokofjevovi následně děkovnou delegaci. Dva měsíce nato zazněl koncert v Soëtensově podání v pařížské premiéře, a i tentokrát sklídl úspěch.⁶⁷ Koncert do svého repertoáru

⁶⁷ SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. Marion Boyars, s. 133.

vbrzku zařadili i virtuozové David Oistrach a Jascha Heifetz, který jej premiéroval v USA a také natočil první nahrávku tohoto díla.

Druhý houslový koncert vznikl téměř souběžně s baletem *Romeo a Julie*, op. 64 (kontrastně k těmto dvěma velkým orchestrálním dílům v této době Prokofjev napsal i sbírku drobných klavírních skladbiček určených dětem, drobnou úlitbu své celoživotní slabosti pro méně rozsáhlé formy a sonatiny – které vyšly jako *Dětská hudba* op. 65.⁶⁸)

Mnohé podobnosti potvrzují „sourozenectví“ *Druhého houslového koncertu* s baletem *Romeo a Julie*. V nejobecnější rovině je oběma společný intenzivní lyrismus. Vedlejší téma první věty houslového koncertu i taneční charakter třetí věty lze považovat za doklad blízkosti obou děl, jakkoliv doslovné citace hudebního materiálu z baletu v *Houslovém koncertu* nenalezneme. Při poslechu druhé věty houslového koncertu s jejím charakteristickým pizzicato ostinatem si nelze nevzpomenout na tzv. *balkonovou scénu*. Téma *Julie* je melodicky a svou náladou velmi blízké právě zmiňovanému vedlejšímu tématu z první věty houslového koncertu, stejně tak vedlejší téma volné věty koncertu upomíná na atmosféru tohoto baletu. Třetí věta koncertu ve svém tanečním valčíkovém rytmu připomíná svým temperamentem např. hudbu spojenou v baletu s *Mercutiem*, nebo i tzv. *Masky* (psané sice v sudém rytmu, ale svým charakterem příbuzné). Společné době vzniku napovídají některé charakteristické harmonické a melodické postupy. Houslový koncert je nicméně ve své instrumentaci a obecně v práci s orchestrálními barvami umírněnější a střízlivější.

Nakolik se Prokofjevovi podařilo naplnit záměr, aby jeho *Druhý houslový koncert* byl zcela odlišný od koncertu *Prvního*? Opět zvolil třívěté řešení, tentokrát v tradičnějším tempovém schématu rychlá – pomalá – rychlá věta: Allegro moderato – Andante assai – Allegro, ben marcato. (Jakkoliv první věta ve své náladě působí opět lyricky a meditativně.) Vyznění je celkově více (neo)klasické a dokládá určitou vyzrálost ve srovnání se vzletností a mladickým rozletem koncertu prvního, odstup a zkušenost

⁶⁸ Prokofjev zmiňuje ve svých pamětech, že tehdy byla pocíťována „všeobecná potřeba hudby pro děti“, hned následujícího roku 1936 vznikla jeho nejspíše nejznámější skladba určená dětem, symfonická pohádka *Péťa a vlk* op. 67. (Cit. dle: PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*, s. 63)

osmnácti let, která tato dvě díla dělí, se projevuje mj. i klasičtějším formálním řešením.

Obsazení orchestru je toto: dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dvě trubky, dva lesní rohy, bicí (kastaněty, triangel, tamburína, činely, velký buben), smyčce. Zvláštností ve srovnání s instrumentací *Prvního koncertu* je tentokrát absence tympanů, sekce bicích je naopak posílena. Ve srovnání s prvním koncertem v orchestru chybí též harfa. Celkově instrumentace působí střídměji, oproti místy zvukově až impresionisticky barevnému *Prvnímu koncertu* je méně okázalá. Nápadnější až hýřivé čarování s barvami v orchestru můžeme nicméně najít zrovna u *Romea a Julie* z téhož tvůrčího období. Zvláštností, u koncertantního díla v sólovém houslovém partu poměrně neobvyklou, je použití hry *con sordino* v první, druhé i třetí větě koncertu. Sólový part je méně otevřeně virtuosní než v případě *Prvního koncertu*, virtuosita je obsažena mimoděk v interakci s orchestrálním doprovodem, s nímž sólový hlas organicky prorůstá, symfoničnost je zde virtuositě nadřazena. Což neznamená, že by koncert nebyl technicky náročný, ale tato náročnost neplyne z prvoplánového záměru demonstrovat houslovou techniku. Drobným zajímavým detailem je, že všechny tři věty *de facto* končí *pizzicatem* v sólovém partu (resp. v případě třetí věty je pouze třetí ze tří posledních not hrána *arco*).

4.2 Analýza Houslového koncertu g moll, op. 63

4.2.1 Allegro moderato⁶⁹

První věta je psána v přehledné sonátové formě. Obsahuje expozici s hlavním i vedlejším tématem (chybí téma závěrečné, jeho funkci ale do určité míry plní mezivěta, s níž Prokofjev invenčně motivicky pracuje), provedení, reprízu a codu.

⁶⁹ Při analýze jsem vycházela z notového materiálu PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Koncerty dlja skripki s orkestrom*. Muzyka, Moskva, 1967.

Obrazové příklady jsou kopií klavírního výtahu - PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Vtoroj koncert dlja skripki i orkestra sol minor*. Muzgiz, Moskva, 1960.

Expozice

Začátek koncertu nenapovídá, že se jedná o rychlou větu. Prvních osm taktů je věnováno pouze sólovým houslím, které vstupují osamoceny meditativní, melancholickou melodií ukotvenou v g moll (mnozí muzikologové v ní nalézají ozvuky ruské lidové písně). Téma je vystavěno s velmi výraznou hlavou tématu, sestávající ze zmenšené tercie a malé sekundy – a stává se nejen hlavním tématem první věty, ale jakýmsi mottem celého koncertu, neboť jím průběžně prostupuje i mimo oblast hlavního tématu, často ve středních hlasech či basové lince. Autor tím zřejmě dává důrazně najevo, jakou závažnost tomuto tématu přisuzuje.



Obrázek č. 2 – hlavní téma první věty

Hlava tématu je výrazná melodickým postupem i rytmicky (dvě osminy a čtvrtka), i s tímto charakteristickým rytmem je pracováno. Oněch osm taktů lze ještě rozdělit na dva čtyřtaktové díly. Po osmi taktech se přidávají smyčce (violy a cello) s hlavním tématem, tentokrát v h moll, ovšem zazní jen první čtyři takty tématu a následuje prudká gradace, která obloukem dospěje opět ke zklidnění a to umožní další uvedení hlavního tématu (č. 2). To zazní jak v sólových houslích, tak opět ve smyčcích (cello, kontrabasy), tentokrát v jakémsi kánonickém postupu, sólové housle jsou o půl taktu posunuty oproti tutti smyčcům. Následuje (č. 3) kontrastní část k lyrickému hlavnímu tématu – v sólovém partu probíhá šestnáctinový pohyb, proti veskrze čtvrtkovému tepu v doprovodném orchestru, v jakémsi quasi klasicistním kontrapunktu jedna ku čtyřem. Opět je ale přítomno hlavní téma (postupně ve violách, celloch). Tímto končí oblast hlavního tématu a nastupuje zřetelně oddělená mezivěta (č. 5), připravující vedlejší téma (Prokofjevova charakteristická figurace v klarinetech), s níž se navíc posléze pracuje jako se samostatným prvkem. V č. 6 následuje vedlejší téma (figuraci od klarinetů přejímají smyčce), v paralelní tónině B dur. Je tvořeno coby pravidelná čtyřtaktová perioda.



Obrázek č. 3 – vedlejší téma první věty

Z polyfonní práce v oblasti hlavního tématu nyní přechází k přehledné homofonní sazbě – výrazné a zpěvné lyrické téma v houslích (jak již bylo zmíněno, svou náladou výrazně připomínající lyrická místa z *Romea a Julie*). Vedlejší téma je uvozeno tempovým označením *Meno mosso* a výrazovým pokynem *tranquillo*. Po prvním představení vedlejšího tématu v sólových houslích ho přejímají lesní rohy, k nimž se vzápětí opět o takt později přidá sólový hlas, o čtyři takty později ho cituje tentokrát hoboj. Následuje opět mezivěta (č. 8 – 10), která zpracovává stejný hudební materiál, jako první mezivěta (tj. ostinátní figurace v klarinetech provázená jakýmsi vzdechy ve dřevěch), tentokrát je však doplněna o virtuosní kontrapunkt v sólových houslích hrajících stupnicové a akordické pasáže. Tato gradační mezivěta vrcholí v č. 9 jakousi výrazně rytmizovanou fanfárou, opět se objevuje kontrapunkt a nalézáme hlavu tématu (tentokrát v podání lesních rohů a klarinetů, 3. a 4. takt v č. 9), hudba směřuje k provedení a zklidňuje se.

Provedení

Provedení začíná po koruně v č. 10, nicméně fakticky až o devět taktů později, v těchto prvních devíti taktech jakoby Prokofjev ještě protahoval náladu expozice a zpracovával motivický materiál z předchozí mezivěty. V č. 11 již skutečně začíná provedení a evoluční práce s hlavním tématem – nyní formou třípásmového kontrapunktu. Hlavní téma se nyní ve stylu passacaglie vyskytuje v basu (nastupuje tentokrát v f moll v pizzicatech violoncell, kontrabasů a ve fagotu), vrchní smyčce hrají secco synkopy (další z charakteristických Prokofjevových postupů), sólové housle opět v kontrapunktu jedna ku čtyřem hrají šestnáctinové figurace (chromatické terciové pasáže, zajímavé je, že tento hudební materiál se variován objevuje znovu ve třetí větě v motivickém materiálu, z nějž pak Prokofjev staví codu).



Obrázek č. 4 – ukázka charakteristické chromatické terciové pasáže

Následující plocha několikrát variuje tuto první část provedení a to gradačním stylem. V partu sólových houslí, které přecházejí z šestnáctinového pohybu do osminového, triolového a zpět, lze stále nacházet zakódovanou hlavu hlavního tématu.



Obrázek č. 5 – ukázka zakódované hlavy tématu v partu houslí

Po vrcholu gradace plochy pracující s hlavním tématem přichází zklidnění, předznamenávající oblast práce s vedlejším tématem (č. 16 – *Piu tranquillo*). Vedlejší téma je několikrát citováno ve dřevěch již sedm taktů před tím v č. 15, v č. 16 ho přejímají tutti první housle (následně ho od nich přejímá flétna), sólové housle je v této ploše doprovází osminovou figurací, která je variací vedlejšího tématu.

Následně (č. 18) se opět přihlásí hlavní téma v baskách, tentokrát ozvláštěné šestnáctinovou figurací *con sordino* v sólových houslích, od č. 19 autor připravuje reprízu – celá plocha mezi č. 19 a 21 má gradační charakter (zajímavostí je citace figurace, předtím použité pouze v sólovém partu, v partech vrchních smyčců). Gradace vrcholí ve forte čtyři takty před reprízou (č. 21) střídáním akordů sólových houslí ve čtvrtovém rytmu, posílených o fagoty, lesní rohy a pizzicata spodních smyčců s odpovědí téhož rázu tutti smyčců (hrající *arco*) s fagoty a opětovnou

následnou odpovědí sólových houslí (tentokrát posílených o hoboje, flétny, fagoty a velký buben), předznamenávající v ritardandu a diminuendu návrat – neboli reprízu.

Repríza (č. 21) přináší oblast syntézy obou témat na zkrácené ploše a je uvozena hlavním tématem, tentokrát citovaným v pianu unisonem spodních smyčců, upomínající na pochmurnou náladu začátku celé věty. Sólové housle se tentokrát přidávají až v devátém taktu, tedy obrácený postup oproti expozici. Následuje mezivěta, ve které opět citují tutti vrchní smyčce figuraci, která doposud zazněla pouze v partu sólových houslí. Na následující ploše Prokofjev opět umně zpracovává doposud představený hudební materiál a dokazuje mistrovství své motivické práce. V č. 25 zazní vedlejší téma v sólovém partu, tentokrát již v hlavní tónině (G dur), po devíti taktech je v sólovém partu citováno znova, tentokrát je ozvláštněno dvojhmaty a opět obráceně, než tomu bylo v expozici, se o takt později přidává lesní roh. Oblast vedlejšího tématu končí nástupem gradační mezivěty (č. 27 – *più mosso*), která připravuje půdu pro závěrečnou část první věty, kterou lze nazvat codou (č. 29). V codě naposledy citují sólové housle v pianu hlavní téma, tentokrát opět v kánonu se spodními smyčci, které s hlavním tématem vstupují s půltaktovým předstihem. Zazní však jen první čtyři takty tématu, které následně přebírají fagoty a lesní rohy, zatímco sólový hlas přechází v *marcatu* do akordů, nejprve pizzicato, posléze arco, v poslední gradaci první věty, zatímco ve spodních hlasech je stále přítomno hlavní téma. Gradace vrcholí v č. 30, posledních pět taktů je ve znamení ostrých akordických pizzicat v sólových houslích podpořených pizzicato tutti smyčců a velkým bubnem, které postupně ubírají na dynamické síle, odpovědí je jim tři takty před koncem dlouhý „vzdech“ fagotů a lesních rohů, celá věta končí v pianu, tak jak začala.

4.2.2 Andante assai

Druhá věta koncertu představuje Prokofjevův lyrismus v jeho nejčistší podobě, v kombinaci se zřejmými vlivy neoklasicismu. Formálně v sobě kombinuje formu variací s velkou třídílnou formou (volné věty ve formě variací jsou pro Prokofjevovu tvorbu typické).

První věta končí pizzicatem v sólovém hlase i tutti, druhá věta naopak tutti pizzicatem začíná. Celá věta je totiž zahájena dvoutaktovou předehrou pizzicato smyčců v kombinaci s klarinetou, které v triolovém ostinátu pokračují dál, zatímco ve třetím

taktu nastoupí s hlavním tématem sólové housle. Věta je ukotvena v Es dur s mnoha odbočeními do jiných tónin. Prolínají se zde různá metra v duchu polyrytmu – např. sólový part nad ostinatem odbočuje z dvanáctiosminového taktu do taktu celého a zpět. Právě melodie hlavního tématu v sólových houslích patří k nejzářnějším příkladům Prokofjevova lyrismu. Po osmi taktech ji od sólových houslí přejímají tutti housle, tentokrát v H dur, zatímco sólový hlas se přidává s jakousi kontrapunktickou protivětou. Po čtyřech taktech se opět vrací do Es dur a druhé čtyřtaktí hlavního tématu zazní opět v sólových houslích, tentokrát ve vyšším rejstříku tříčárkové oktávy v o něco silnější dynamice.

Obrázek č. 6 – hlavní téma druhé věty

Následně (v č. 33) přichází první vedlejší téma **b** a s ním změna tempa (*Più animato*) i metra – z čtyřdobého se nyní dostáváme do tanečního třídobého taktu (resp. devítiosminového v sólovém partu) a vedlejší téma zazní v F dur. Ostinato se odmlčí a sólový hlas je na této ploše doprovázen střídými příznávkami. Po čtyřtaktové expozici vedlejšího tématu v osminách následuje jeho čtyřtaktová variace – tentokrát v šestnáctinových triolách. Tuto šestnáctinovou variaci následně převezme od sólových houslí flétna, tentokrát v As dur, po čtyřech taktech ji opět vystřídají sólové housle, tentokrát s šestnáctinovými triolami hranými legato. Tato pasáž v As dur následně vygraduje do znovuvedení hlavního tématu ve dvanáctiosminovém, resp. čtyřčtvrtečním metru; tentokrát v C dur a plné dynamice forte, triolové doprovodné ostinato se nyní vyskytuje jen v partu viol, resp. kontrabasů a se svou protivětou se přidá klarinet. S klesající melodií klesá i dynamika a připravuje se přechod na téma **c**. Téma **c** přináší velmi kontrastní charakter a zvláštní zastřenou atmosféru. Zajímavý zvukový efekt vzniká díky rafinované instrumentaci - kombinací čtvrtového tepu v partech trubek (hrajících navíc s dusítky), lesních rohů a viol, současně s pizzicatem

horních kontrabasů a cell na druhou a třetí osminu v taktu, triol v houslích a konečně dvaatřicetinových figurací v sólovém partu.



Obrázek č. 7 – ukázka dvaatřicetinových figurací v sólovém partu

Tato sedmitaktová plocha přejde pomocí dvoutaktové spojky do oblasti středního dílu **B** (č. 38 – *Allegretto*), který zpracovává další téma **d**, se kterým se ocitáme v D dur. Toto téma je nejprve představeno v partu klarinetu, doprovázeného osminovým pohybem ve flétně (který v šestnáctinovém rytmu kopírují první housle), následně ho přejímají sólové housle. Zajímavostí je šestnáctinový pohyb ve violách, předjímající tentýž pohyb v sólovém hlase o několik taktů dále. Poměrně rozsáhlá plocha středního dílu pak zpracovává toto téma, v tomto úseku poutá kontrast zpěvného tématu v orchestru se šestnáctinovým pohybem v sólových houslích. Další zajímavý zvukový efekt vzniká díky střídání struny E a G v šestnáctinových pasážích v sólovém hlase, neboť toto střídání evokuje pocit, že současně hrají dva hráči. Pětiktaktová mezihra (*Meno mosso*), v níž fagot předznamenává opět triolové ostinato doprovodu, propojuje střední díl se závěrečnou částí **A1** s tempovým označením *Andante assai, come prima* (č. 44). Ocitáme se opět v Es dur, triolové ostinato nyní vedou party viol a klarinetů, o takt později nastupují první housle tutti s hlavním tématem celé věty, které je v sólovém hlase doplňováno jakousi protivětou. Po devíti taktech se objeví téma **c** které známe již z první části této věty, tentokrát ale již setrvává v Es dur a klidnější vyznění je umocněno i faktem, že sólista tentokrát hraje s dusítkem. Následuje čtyřtaktová gradační mezivěta, kterou známe již z dílu **B**, a kratičká čtyřtaktová coda, v níž sólové housle poprvé přejímají charakteristické triolové pizzicato ostinato, zatímco hlavní téma zazní naposledy v partu lesních rohů a violoncell.

4.2.3 Allegro, ben marcato

Třetí věta koncertu naplňuje formálně schéma couperinovského ronda, ovšem zpracovaného velmi novátorsky - výrazově se pak blíží jakémusi quasi barbarskému valčíku s častými změnami metra (střídají se takty 7/4, 5/4, 3/4, 2/2). Výrazově lze k hlavnímu tématu najít paralely v některých částech současně komponovaného baletu *Romeo a Julie* (např. hudba spojená s postavou Mercutia, svým způsobem i hudba části *Masky*).

Pro lepší přehlednost si lze načrtnout takovéto schéma formálního průběhu třetí věty:

A B A1 C D A2 B1 D1 A3 D2 Coda

V díle **A** je představeno hlavní desetitaktové téma celého ronda (tónina B dur). To je uvozeno dvoudobým předtaktím sólových houslí, které hrají housle samy. Orchester se přidá až na první dobu druhého taktu. Téma je velmi výrazné a má charakter jakéhosi barbarského valčíku. Zajímavým prvkem je vkládání disonancí, které znějí jako quasi školácká chyba.



Obrázek č. 8 – hlavní téma třetí věty

Na téma navazuje orchestrální mezivěta, v níž skladatel zpracovává motivický materiál z tématu, poté se opět přidají sólové housle s tématem. Na konci dílu **A** poprvé zazní charakteristická orchestrální mezivěta, střídající tříčtvrtový a dvouúlový takt, připomínající lidový tanec mateník. Díl **B** (č. 50 v partituře) přináší kontrastní, výrazně melodické devítitaktové vedlejší téma v sólových houslích v tónině e moll, jehož výraz je umocněn skladatelovým požadavkem hry „sul G“. Téma po sólovém hlasu přebírají následně violy a kontrabasy (hrající con sordino). Díl **B** je ukončen opět charakteristickou výše zmíněnou drobnou čtyřtaktovou mezivětou ve střídavém metru tříčtvrtového a dvouúlového taktu, následuje rozsáhlejší osmitaktová mezivěta v sedmičtvrtovém taktu, v níž poprvé zazní výrazný osminový puls v sólových houslích, s nímž bude následně ještě opakovaně

pracováno. Sedmitaktovým orchestrálním předělem v tříčtvrtovém taktu se opět dostáváme do B dur, v níž opět zazní nezměněno hlavní téma věty v sólovém nástroji, tj. začne díl **A1** (č. 54 v partituře). Tentokrát je téma v sólovém nástroji obohaceno o rytmický doprovod kastanět, což přináší zajímavé zvukové ozvláštňení - zajímavou shodou náhod je fakt, že koncert měl premiéru ve Španělsku, v zemi, kde jsou kastaněty lidovým nástrojem. Tentokrát se po jeho zaznění sólové housle neodmlčí, ale hrají dále, v sekvenčně laděné mezivětě, pracující motivicky s materiálem z mezivěty z dílu **A**. Motiv si předávají různé nástroje v orchestru a housle ho zpracovávají výrazně rytmizovaným způsobem (střídání osminových duol a triol). Následuje díl **C** (sedm taktů před č. 58), přinášející nový motivický materiál. Sólové housle představí nové šestitaktové téma v g moll, hrané ve vysoké poloze „sul G“ (připravené před tím třemi takty pasáží v klarinetech, které v modifikaci umně kombinují tep triol střídaných s kvartolami), které zazní po šestitaktové sekvenční spojce ještě jednou.



Obrázek č. 9 – ukázka výše zmíněného vedlejšího tématu třetí věty

Následuje díl **D**, kdy sólové housle poprvé představí nový osmitaktový motiv (tentokrát v H dur), který bude posléze stavebním kamenem rozsáhlé cody. Následující plocha pracuje jak s tímto motivem, tak s motivem z dílu D, vše ústí do návratu hlavního tématu v B dur (č. 65, díl **A2**). Housle opět doprovází kastaněty a téma v orchestru je posunuto o dvě doby oproti sólovému hlasu. Hlavní téma je vystřídáno mezivětou, která je zajímavá svou instrumentací a zvukovými efekty - sólové housle hrající pasáže s dusítkem, glissanda ve violách. Tuto mezivětu ukončuje již několikrát použitá metricky výrazná spojka kombinující sudé a liché takty a přichází část **B1** citující vedlejší téma (č. 69) z dílu B, tentokrát v g moll. Po malé spojce zazní ještě jednou, tentokrát doprovází sólový hlas flétna, citující motivický materiál z části D. Přichází mezivěta v sedmičtvrtovém taktu, tentokrát si sólový hlas a orchestr navzájem vymění své motivy. Zcela nepřipraven a v náhlé změně tempa i metra (nyní opět tříčtvrtový takt) přichází díl **D1**, pracující s motivickým materiálem dílu D, tentokrát v D dur. Po patnácti taktech přichází stejně tak nepřipraven díl **A3**

(č. 73), kdy zazní hlavní téma, tentokrát v G dur. Autor přichází se zahuštěním motivické práce, po devíti taktech přichází část **D2**, v níž opět pracuje s motivem z části D, tentokrát v G dur, a motivem z mezivěty dílu A (střídajícím duoly a trioly v sólovém partu). Na konci této části věty zazní čtrnáctitaktová modulační mezivěta, díky níž se dostáváme do tóniny B dur, tóniny následovné **cody** (č. 76). Sólové housle jsou nyní doprovázeny pouze velkým bubnem a pizzicaty hlubokých smyčců, coda je vystavěna z hudebního materiálu z dílu D, tentokrát vměstnaného do pětičtvrtěového taktu, motiv je různě obměňován vkládáním nepravidelného počtu osminových hodnot, což přináší efekt sugestivní nestability.



Obrázek č. 10 – ukázka motivického materiálu cody třetí věty

Autor zde dokládá eleganci své motivické práce, neboť posluchače v průběhu celé věty citacemi tohoto motivu na tuto codu připravoval. Gradace, které je dosaženo zkracováním motivu, který je vertikálně krácen a posléze naopak horizontálně zhuštěn dvojjzvuky v sólovém nástroji, je posléze podpořena i non divisi pizzicaty smyčců a vrcholí závěrečnými akordy koncertu – poslední nota sólových houslí je energické a zvučné G hrané prázdnou strunou.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zmapovat houslovou tvorbu Sergeje Prokofjeva s důrazem na jeho Druhý houslový koncert g moll, a to v souvislostech skladatelova života i uměleckého vývoje. Pomocí hlubší analýzy tohoto koncertu jsem se pokusila přiblížit skladatelské mistrovství Sergeje Prokofjeva, specifika jeho rukopisu ve vztahu k sólovému nástroji i k práci s orchestrálním doprovodem. V úvodní kapitole věnované životopise skladatele jsem se pokusila postihnout nejdůležitější body životní a umělecké dráhy tohoto autora, dnes již právem považovaného za klasika hudby 20. století. Jeho autobiografie, stejně jako několik monografií vydaných západními badateli, které nejsou poznamenány interpretacemi ve službách bolševického režimu, mi umožnily se hlouběji seznámit se skladatelovým zajímavým lidským i uměleckým osudem.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Notové materiály

PROKOFIEFF, Sergej. *Five Melodies, op. 35a. Violin and piano*. Boosey & Hawkes, London.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Koncerty dlja skripki s orkestrom*. Muzyka, Moskva, 1967.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Sonata dlja skripki solo. Sonata dlja dvuch skripok*.

Muzyka, Moskva, 1975.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Sonata No 1 dlja skripki i fortepiano*. Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatelstvo. Moskva, 1951.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Vtoraja sonata, op. 94bis*, Muzgiz, Moskva, Leningrad, 1946.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Vtoroj koncert dlja skripki i orkestra sol minor*. Muzgiz, Moskva, 1960.

Literatura

JAFFÉ, Daniel. *Sergey Prokofiev*. Phaidon Press, London, New York, 2008.

MORRISON, Simon. *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. Oxford University Press, New York, 2009.

NESTJEW, Israel. *Prokofjew*. Henschelverlag, Berlin, 1962.

PROKOFJEV, Sergej. *Cesta k hudbě socialistického života*. Přeložil, doplnil a doslovem opatřil Ivan Vojtěch. Edice Paměti, korespondence, dokumenty, sv. 26. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1961.

PROKOFIEV, Sergei. *Prokofiev by Prokofiev. A Composer's Memoir*. Ed. By David H. Appel, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1979.

ROBINSON, Harlow Loomis. *Sergei Prokofiev*. Northeastern University Press, Boston, 2002.

SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. Marion Boyars, London, 2000.

SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního neoklasicismu*. Academia, Praha, 2005.

SCHNIERER, Miloš. *Svět orchestru 20. století II*. Academia, Praha, 1998.

SCHOLZ, Horst A. *Sergei Prokofiev: Violin Concertos Nos 1 & 2; Sonata for Solo Violin*, BIS Records, 2016.

STEINBERG, Michael. *The Concerto: A Listener's Guide*, Oxford University Press, 2000, s. 351: