

SERGEY  
**PROKOFIEV**  
ALEXANDER **MELNIKOV**

Piano Sonatas nos. 2, 6, 8

1

SERGEY PROKOFIEV (1881-1953)

Piano sonata no.2 op.14 (1913)

D minor / *ré mineur* / d-Moll

- |   |                              |      |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro, ma non troppo    | 5'31 |
| 2 | II. Scherzo. Allegro marcato | 1'55 |
| 3 | III. Andante                 | 4'54 |
| 4 | IV. Vivace                   | 4'23 |

Piano sonata no.6 op.82 (1940)

A major / *La majeur* / A-Dur

- |   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| 5 | I. Allegro moderato             | 7'26 |
| 6 | II. Allegretto                  | 4'13 |
| 7 | III. Tempo di valzer lentissimo | 7'10 |
| 8 | IV. Vivace                      | 6'28 |

Piano sonata no.8 op.84 (1944)

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- |    |                                     |       |
|----|-------------------------------------|-------|
| 9  | I. Andante dolce - Allegro moderato | 13'22 |
| 10 | II. Andante sognando                | 4'44  |
| 11 | III. Vivace                         | 9'51  |

Alexander Melnikov *piano*

Dans la musique pour piano russe, puis soviétique du <sup>xx</sup>e siècle, riche de multiples facettes, c'est très naturellement qu'un ancrage fort dans la tradition se conjugue à la quête de nouveaux moyens d'expression musicale. Parmi les compositeurs dont l'œuvre témoigne de ces tendances, Serge Prokofiev est sans conteste l'un des plus grands.

Pianiste brillant, il n'a pas seulement composé pour cet instrument qui lui était cher ; selon ses propres dires, c'est également au piano qu'il a conçu toutes ses autres œuvres. Et celles-ci, qu'il s'agisse d'opéras ou de ballets, de cantates, d'oratorios, de musiques de scène ou de film, de symphonies ou de musique de chambre, se reflètent en retour dans son œuvre pour piano et tout particulièrement dans les sonates, qui comptent parmi les œuvres les plus virtuoses du répertoire pour cet instrument. Les trois sonates présentes dans ce premier volume couvrent plus de trente ans de la vie du compositeur.

## Un kaléidoscope d'idées

La **Sonate n°2 en ré mineur op. 14** (1912) est dédiée à Maximilian Smidthof, qui fut l'ami et le camarade d'études de Prokofiev au conservatoire de Saint-Petersbourg et qui choisit de se donner la mort en 1913. Le compositeur joua lui-même cette œuvre lors de sa création le 5 février 1914.

Ce ne sont pas moins de cinq (!) thèmes différents qui, tels des masques de carnaval chantant et dansant, traversent l'exposition du premier mouvement (*Allegro, ma non troppo*). Le développement intervertit leurs positions ou les relie verticalement, c'est-à-dire de manière polyphonique les uns aux autres. Les mélodies s'ornent d'harmonies variées, le développement des thèmes s'exprime également dans l'évolution des nuances, un processus soutenu par le procédé d'ostinato "mécanique" que Prokofiev appréciait particulièrement.

Le second mouvement (*Allegro marcato*), avec ses accents percussifs caractéristiques et son jeu sur les registres, est très proche des toccatas du compositeur. Dans le troisième mouvement (*Andante*), en revanche, c'est un Prokofiev lyrique que l'on peut entendre, qui rappelle les cantilènes épiques des compositeurs classiques russes que sont Rimski-Korsakov ou son professeur Glazounov. Le Finale (*Vivace*) marque le retour du carnaval, entraînant dans son tourbillon non seulement de nouveaux masques (la tarentelle du thème principal, le carillon de la transition et les clowneries du thème secondaire), mais aussi le thème secondaire du premier mouvement qui réapparaît ici. Ce procédé de réminiscence, souvent utilisé (on le rencontre dans sept des neuf sonates pour piano), conforte le sentiment d'unité d'œuvres conçues selon le mode cyclique.

La maturité artistique dont fait preuve le compositeur, âgé d'à peine vingt-et-un ans, est peu commune. Aussi bien la structure cyclique de la Sonate n°2 que d'autres traits qui la caractérisent – le grotesque acéré, l'énergie puissante, la beauté mélodique – et laissent reconnaître sa "patte" sans hésitation, se retrouvent dans certaines autres compositions. À l'époque où il écrivit cette sonate et alors qu'il avait déjà un impressionnant nombre d'œuvres à son actif, Prokofiev suscitait des réactions très mitigées, certains rejetant catégoriquement la production de cet "enfant terrible" de la musique russe tandis que d'autres s'enthousiasmaient pour lui, à l'image d'Igor Glebov (Boris Assafiev), l'un des critiques les plus influents, qui assista à la création :

"Et voici qu'apparaissent les œuvres de Prokofiev – avec leur nouveauté, leur audace et le ton assuré de celui qui a conscience de ses forces, traversées d'une incroyable ardeur à l'ouvrage, d'un élan créateur irrépressible ! Son imagination est sans limites, la facilité avec laquelle il écrit, stupéfiante : rien n'y est contraint, rien ne sent l'effort, on a tout au contraire l'impression que le compositeur s'amuse, qu'il joue avec des images sonores qui résonnent dans son âme, et qu'il y a encore tant de choses qu'il n'a pas dites que son réservoir d'idées semble inépuisable sans que l'on puisse même imaginer leur nature. Pour l'instant, l'œuvre de Prokofiev ne rentre dans aucun cadre et ne peut être mesurée à aucune aune – tout cela reviendrait à lui faire violence, car elle appartient encore à l'avenir et ne peut être estimée qu'à partir des principes qui lui sont inhérents."<sup>1</sup>

## Pour qui sonne le glas

La **Sonate n°6 en La majeur op. 82**, achevée en février 1940, fut créée par le compositeur le 8 avril de la même année dans le cadre d'une émission radiophonique.

"La clarté inhabituelle du style et de la perfection structurelle de cette musique m'avait stupéfié. Je n'avais jamais rien entendu de pareil. Le compositeur y brisait les idéaux du romantisme avec une audace sauvage et incorporait dans sa musique la pulsation terrifiante du <sup>xx</sup>e siècle." C'est en ces termes que le célèbre pianiste soviétique Sviatoslav Richter rend compte de sa première audition de cette sonate.<sup>2</sup>

La Sonate n°6 ouvre ce que l'on appelle la "Triade" des "Sonates de guerre", écrites entre 1939 et 1944. La seconde épouse du compositeur, Mira Mendelssohn-Prokofiev, se souvient de la genèse de l'œuvre : "Sergueï Sergueïevitch ne travaillait pas seulement à plusieurs œuvres à la fois, mais aussi à différents mouvements d'une seule et même œuvre. Ce fut le cas pour les trois sonates qu'il avait prévu d'écrire en 1939 – la Sixième, la Septième et la Huitième. Il commença en même temps les dix mouvements de ces trois sonates et ne se détourna que plus tard des Sonates n°s 7 et 8 pour se concentrer sur la Sixième."<sup>3</sup>

La Sonate n°6 est souvent interprétée comme un pressentiment de la guerre qui s'annonce. Mais la menace n'était pas seulement extérieure. Depuis le milieu des années 1930, la "Grande Terreur" régnait à l'intérieur du pays, et si Prokofiev lui-même n'en fut pas victime, elle frappa ses amis et collègues proches. L'arrestation du célèbre metteur en scène Vsevolod Meyerhold en juin 1939, juste avant le début d'une collaboration planifiée pour l'opéra *Semyon Kotko* et déjà presque concrétisée pour *Boris Godounov*, constitua un choc des plus violents.

On est alarmé par un signal sonore presque visible qui parcourt les premières mesures du premier mouvement (*Allegro moderato*) de l'ensemble du cycle tel un fil rouge. Trois tierces majeures descendantes, soulignées par le triton à la basse, un rythme souple et des accents irréguliers, évoquent immédiatement une sonnerie de cloches. Le chromatisme rude du thème principal contraste avec l'atmosphère diatonique du thème secondaire, évoquant les accents des "chants longs" russes ("Protiajnaia pesnja"). Son caractère se modifie pourtant brusquement dans le développement – les triolets qui concluent chaque phrase, – la désinence se transformant en un "motif du destin" très beethovénien et menaçant, dont on peut d'ailleurs entendre les accents précurseurs dès la cadence du thème principal.<sup>4</sup>

De manière générale, le développement, avec ses accords joués très fort (*con pugno*, c'est-à-dire avec le poing), ses vagues en glissando et les battements presque incessants de son ostinato rappellent la célèbre "bataille sur la glace" de la cantate "Alexandre Nevski". Les mouvements centraux apportent quelque répit, bien qu'on y entende aussi des échos du leitmotiv. Parent des ballets *Cendrillon* et *Roméo et Juliette*, ils constituent les îlots lyriques du cycle : un *Allegretto* ironique et un gracieux *Tempo di valzer lentissimo*.

Le drame se poursuit dans le Finale. Brutalement, comme au beau milieu du mouvement, l'agitation caractéristique du carnaval (*Vivace*) est interrompue par un épisode presque mystique (*Andante*), reprenant les tierces évoquées plus haut, ici particulièrement stridentes et macabres. Et si ces mêmes tierces viennent conclure la sonate en une fanfare optimiste, elles ne parviennent pas à dissimuler *a posteriori* une inquiétude profondément enracinée.

## Un souvenir de Pouchkine

La création de la **Sonate n°8 en Si bémol majeur op. 84**, dédiée à Mira Mendelssohn-Prokofiev, eut lieu le 30 décembre 1944 dans la Grande Salle du Conservatoire de Moscou sous les doigts d'Emil Gilels. La veille du centenaire de la mort d'Alexandre Pouchkine, en 1936, Prokofiev travaillait à trois projets en même temps : outre *Boris Godounov*, il écrivait la musique du film *La Dame de Pique* de Michail Romm et celle de la pièce *Eugène Onéguine* pour le Théâtre de Chambre d'Alexandre Taïrov. Aucun de ces projets ne put être réalisé du vivant du compositeur. Les idées des auteurs en question ne convenaient pas aux festivités officielles organisées par l'état en cette terrible année 1937. Prokofiev réutilisa donc

<sup>2</sup> Bruno Monsiegeon, Sviatoslav Richter, Ecrits, conversations (Paris, Van de Velde, 1998).

<sup>3</sup> In : S. P., *Dokumente, Briefe, Erinnerungen* (op. cit.), p. 355.

<sup>4</sup> "L'idée d'écrire ses propres sonates n°6, 7 puis 8, lui vint en 1939, écrit Mira Mendelssohn-Prokofiev ; pour autant que je m'en souviens, c'était après avoir lu, l'été de la même année, l'ouvrage de Romain Rolland sur Beethoven.", in : S. P., *Dokumente, Briefe, Erinnerungen* (op. cit.), p. 371-372.

<sup>1</sup> Igor Glebov [B.W. Assafiev] [Stravinsky et Prokofiev] « Musyka », 1914, n°203, p. 634 sq. Cité d'après : Sergej Prokofjew, *Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, éd. par S. Schlifstein. Leipzig 1965, p. 295.

cette musique dans d'autres œuvres : dans le ballet *Cendrillon*, les opéras *Semyon Kotko* et *Guerre et Paix*, de même que dans les symphonies n° 5 et 7. Deux thèmes réapparaissent également dans la *Huitième Sonate* pour piano : l'un des thèmes du premier mouvement provient de *La Dame de Pique* tandis que le troisième mouvement est construit autour du menuet d'*Eugène Onéguine*.

Prokofiev commente lui-même sa nouvelle composition dans un article daté du 24 avril 1944 : "*J'écris en ce moment ma huitième sonate pour piano en trois mouvements ; son caractère sera avant tout lyrique.*"

La Sonate n° 8 commence en effet de manière lyrique : les trois thèmes du mouvement principal s'avèrent calmes et chantants, conformément aux indications données pour le tempo comme pour l'esprit (*Andante dolce*). Mais dès le cours de l'exposition, ce calme est interrompu par les traits mystérieux de la transition et la complainte élégiaque du thème secondaire qui rappelle le récit tragique de Liouba dans l'épisode de l'incendie du village de l'opéra *Semyon Kotko*<sup>5</sup>. Dans le développement, le second thème principal est lui aussi déformé et prend une allure méchante, presque grotesque. Le développement dramatique mobilise sur un ambitus de six (!) octaves l'ensemble des thèmes, y compris, comme dans la *Sonate n° 6*, le "motif du destin" (*quasi Pauken* – comme des timbales, indique la partition). Cela jette une ombre menaçante sur la brève réexposition (*Andante dolce, come prima*), dans laquelle la vision désolée du thème secondaire est particulièrement frappante. Un silence brutal sépare la coda tempétueuse (*inquieto ; precipitato*) de la dernière phrase, incertaine et comme suspendue.

C'est comme un souvenir lointain rêvé durant le sommeil (*Andante sognando*) – dans *Eugène Onéguine*, finalement non réalisé (cette musique voyait les héros danser lors d'un bal à Saint-Petersbourg) que résonne doucement (*dolce*) le thème du second mouvement. Sa transformation dans le Finale (*Vivace*) n'en est que plus surprenante. En lieu et place d'un tendre menuet, c'est, à la manière des symphonies de Chostakovitch, une marche qui surgit dans le tourbillon festif de la tarentelle (*Allegro ben marcato*, un épisode *ostinato* qui s'étend sur plus de 180 mesures). De manière non moins surprenante, cette marche se heurte à une résistance discrète bien que très nettement perceptible. Ici aussi, Prokofiev recourt au procédé de la réminiscence qu'il affectionne tant : dans un registre élevé, lentement, comme une ombre, apparaît le thème secondaire du premier mouvement, qui semble un thème secondaire du Finale, même s'il est d'abord encore hésitant (*irresoluto*). Cette résistance gagne en force dans la réexposition et s'impose finalement dans l'apothéose de la coda. C'est ainsi que le projet initialement lyrique du compositeur est couronné d'une "victoire sur les forces du mal" non dépourvue d'ostentation. Mais on ne pouvait sans doute pas concevoir d'autre Finale pour une œuvre écrite en 1944 – dans l'attente de la fin de cette terrible guerre.

TATIANA FRUMKIS

Traduction : Elisabeth Rothmund

<sup>5</sup> Cf. S.P., Dokumente, Briefe, Erinnerungen (op. cit.), p 355.

The highly diverse Russian and Soviet piano repertory of the twentieth century very naturally combines an attachment to tradition with the search for new means of musical expression. One of the greatest of the composers whose output bears witness to these tendencies was Sergei Prokofiev. A brilliant pianist, he not only wrote for his beloved instrument, but also, by his own admission, always composed all his other works on the piano. Moreover, his entire œuvre – operas and ballets, cantatas and oratorios, theatre and film music, symphonies and chamber works – is reflected in his piano compositions. Proof of this may be found in Prokofiev's piano sonatas, which are also among the most virtuosic in the piano repertory as a whole. The three sonatas presented in this first volume range over more than thirty years of the composer's life.

## A kaleidoscope of ideas

The **Second Sonata in D minor op.14** (1912) is dedicated to Maximilian Smidthof, Prokofiev's friend and fellow student at the St Petersburg Conservatory, who committed suicide in 1913. Prokofiev himself played the sonata at its premiere in Moscow on 5 February 1914 (New Style).

No fewer than five different themes streak past singing and dancing, like colourful carnival masks, in the exposition of the first movement (Allegro, ma non troppo). In the development they change places or combine vertically with each other in polyphony. The melodies are adorned with varied harmonies, and the themes also grow in dynamic levels, underpinned by Prokofiev's favourite device of a 'mechanical' ostinato.

The second movement (Allegro marcato) with its characteristic 'percussive' accents and play on different registers is close in style to Prokofiev's toccatas. In the third movement, Andante, we hear Prokofiev the lyricist, recalling the epic cantilena of the Russian classicists like Rimsky-Korsakov or his teacher Glazunov. The finale (Vivace) sees the return of the carnival, in the swirling tumult of which appear not only new masks (the tarantella-like main theme, the chimes of the transitional section and the clownish antics of the second theme), but also a reprise of the second theme of the first movement. Thanks to this reminiscence technique, which the composer was often to use (it occurs in seven out of nine piano sonatas), the unity of the work as a whole is achieved.

The artistic maturity of the twenty-one-year-old composer is exceptional. Both the cyclic structure of the Second Sonata and other traits – sharp grotesquerie, powerful energy, melodic beauty – which bear the typical Prokofievian hallmark will turn up again in a number of later compositions. At the time he wrote the Second Sonata, already the composer of a considerable number of works, Prokofiev was often firmly rejected as an 'enfant terrible' of Russian music, but he also found enthusiastic supporters, such as one of the country's leading music critics, Igor Glebov (the pseudonym of Boris Asafiev), who had heard the composer's own performance of the sonata:

Prokofiev's works appear, and the air is filled with their freshness, good spirits, the self-assured tone of a man knows his own strength. And above all, an immense creative will and an irresistible, creative impulse make themselves felt! His imagination is boundless, the lightness of his style is astounding: one hears nothing that is laboured, amorphous; on the contrary, one gets the impression that he is almost joking, playing with the sonorous images that inhabit his soul, that beyond them much still remains unexpressed, that there is no end to his ideas and one cannot even guess of what nature they are likely to be. It would be a distortion to force Prokofiev's creativity into any framework for now, to measure it by any standard, because his work belongs to the future, and it ought to be judged by its own rules.<sup>1</sup>

## For whom the bell tolls

The **Sixth Sonata in A major op.82**, completed in February 1940, was premiered by the composer in a radio broadcast on 8 April of the same year.

'The remarkable stylistic clarity and the structural perfection of the music amazed me. I had never heard anything like it. With wild audacity the composer broke with the ideals of Romanticism and introduced into his music the terrifying pulse of twentieth-century music.'<sup>2</sup> In these words, the famous Soviet pianist Sviatoslav Richter described his first impression of this sonata.

The Sixth Sonata opened the so-called 'trilogy' of 'War Sonatas', written between 1939 and 1944. The composer's second wife Mira Mendelson-Prokofieva recalled their genesis: 'Not only did he work on several compositions simultaneously, but he would compose the different parts at the same time. For instance, in 1939 he began to write three piano sonatas, Sixth, Seventh and Eighth, working on all the ten movements at once, and only later did he lay aside the Seventh and Eighth and concentrate on the Sixth.'<sup>3</sup>

The Sixth Sonata is often interpreted as a premonition of the impending war. But the danger did not come not only from the outside. Since the mid-1930s the 'Great Terror' had been raging in his own country; though Prokofiev himself did not fall victim to it, some of his friends and closest colleagues did. A great shock was the arrest of the famous director Vsevolod Meyerhold in June 1939, shortly before they began working together on two joint projects, the opera *Semyon Kotko* and the play *Boris Godunov* – the music of the latter was already almost completed.

An alarming effect is created by an almost visible motif that pervades the whole cycle like a recurring thread right from the opening bars of the first movement (Allegro moderato). Three descending major thirds, emphasised by the tritone in the bass and the springy rhythm and irregular accents, prompt an association with a tolling bell. The harsh chromaticism of the main theme contrasts with the diatonic mood in the second theme, which suggests a 'long-drawn-out' Russian folksong (*prot'yazhnaya pesnya*). However, its character changes abruptly in the development with the triplets that round off each phrase: the folk rhyme turns into a threatening Beethovenian 'fate motif', a precursor of which has in fact already been heard in the cadence of the main theme.<sup>4</sup>

Overall, the development, with its very loud chords (*con pugno* – with the fist – is the marking in the score), glissando surges and almost incessant throbbing ostinatos, recalls the famous 'Battle on the Ice' from the cantata *Alexander Nevsky*. The central movements provide some breathing space, although echoes of the leitmotif may be heard even here. Related to Prokofiev's ballets *Cinderella* and *Romeo and Juliet*, they form the lyrical islands of the work: an ironic Allegretto and a graceful Tempo di valzer lentissimo.

The drama resumes in the finale. Suddenly, as if in mid-movement, the characteristic carnival bustle (Vivace) is interrupted by an almost mystical episode (Andante), in which the immediately recognisable thirds ring out once more, here particularly shrill and macabre. The same thirds end the sonata as an optimistic fanfare. But this is not enough to dissimulate the deep-seated turmoil in retrospect.

## A souvenir of Pushkin

The premiere of the **Eighth Sonata in B flat major op.84**, which was dedicated to Mira Mendelson-Prokofieva, took place in the Great Hall of the Moscow Conservatory on 30 December 1944, with Emil Gilels as soloist.

On the eve of the centenary of the death of Alexander Pushkin, Prokofiev worked on three projects simultaneously in 1936: in addition to *Boris Godunov*, he wrote the music for Mikhail Romm's film version of *The Queen of Spades* and for Aleksandr Tairov's Chamber Theatre adaptation of *Eugene Onegin*. But none of these projects came to fruition in the composer's lifetime. The artistic ideas of the artists in question did not fit in with the official ceremonies organised at state level in the terrible year 1937. Prokofiev then used this music in other works: the ballet *Cinderella*, the operas *Semyon Kotko* and *War and Peace*, and the Fifth and Seventh symphonies. Two themes also crop up in the Eighth Sonata.

<sup>1</sup> It proved impossible to locate a complete English translation of this passage from the original Russian text ('The Petrograd Concert Season', *Muzyka* no.203, 27 December 1914). The present translation is essentially taken, with thanks, from that of Malcolm Hamrick Brown in his article 'Stravinsky and Prokofiev: sizing up the competition', in Jann Pasler (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986), p.44. Passages missing there have been translated from the German. (Translator's note)

<sup>2</sup> Bruno Monsiegeon, tr. Stewart Spencer, *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

<sup>3</sup> S. Shlifstein, tr. Rosa Prokofieva, *Sergei Prokofiev: Autobiographies, Articles, Reminiscences* (Honolulu: University Press of the Pacific, 2000), p.168.

<sup>4</sup> Mira Mendelson-Prokofieva recalled that the composer hit upon the idea of writing his Sixth, Seventh and Eighth sonatas while reading Romain Rolland's biography of Beethoven.

One of the main themes of the first movement comes from *The Queen of Spades* and the third movement is based on the Minuet from *Eugene Onegin*.

Prokofiev commented on his new work in an article dated 24 May 1944: 'At the moment I am writing my Eighth Piano Sonata in three movements, which will be predominantly lyrical in character.'

The Sonata no.8 does indeed begin lyrically: all three themes of the first movement are calm and melodious, in conformity with the tempo and expression marking (*Andante dolce*). But, even in the course of the exposition, that calm is disrupted by the mysterious passages of the transition and the desolate lament of the second group, which recalls Lyubka's tragic recitative in the 'burning village' episode of the opera *Semyon Kotko*. In the development, the second principal theme is also distorted and assumes an evil, almost grotesque form. The dramatic events of the development deploy all the themes over a range of six (!) octaves, including, as in the Sixth Sonata, the 'fate motif' (*quasi Pauken* – like timpani – says the score). This casts a threatening shadow over the brief recapitulation (*Andante dolce*, come prima), in which the sad vision of the second theme is particularly striking. A sudden pause separates the tumultuous coda (*inquieto; precipitato*) from the uncertain last phrase, which gives the impression of being suspended in mid-air.

The theme of the second movement sounds gently (*dolce*), like a distant memory, dreamt (*Andante sognando*) while sleeping – the heroes of the unrealised *Eugene Onegin* dance to this music at a ball in St Petersburg. All the more surprising is its transformation in the finale (*Vivace*). In the place of the tender minuet, and as sometimes occurs in the symphonies of Shostakovich, into the festive swirl of the tarantella steps a three-part march in 3/4 time (*Allegro ben marcato* – an ostinato episode lasting more than 180 bars). And, no less surprisingly, this march meets with quiet but very clear resistance. Prokofiev also uses his favourite reminiscence technique here: in the high register, slowly, like a shadow, the second theme of the first movement returns as a secondary theme for the finale, though at first only hesitantly (*irrisoluto*). This resistance movement gains strength in the recapitulation and finally prevails in the apotheosis of the coda. Thus the composer's original lyrical project is crowned by a somewhat showy 'victory over the forces of evil'. But this was probably the only kind of finale that could be envisaged for a work written in 1944 – in eager anticipation of the end of that appalling war.

TATIANA FRUMKIS  
Translation: Charles Johnston

In der vielgestaltigen russischen und später sowjetischen Klaviersmusik des 20. Jahrhunderts vereint sich sehr natürlich eine Traditionsverbundenheit mit der Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksmitteln. Einer der größten Komponisten, dessen Schaffen diese Tendenzen zeigte, war Sergej Prokofjew.

Als brillanter Pianist hat er für das geliebte Instrument nicht nur komponiert, sondern auch, nach eigenem Bekenntnis, immer alle anderen Werke am Klavier verfasst. Wiederum spiegelt sich sein gesamtes Oeuvre – Opern und Ballette, Kantaten und Oratorien, Theater- und Filmmusik, Sinfonien und Kammerwerke – in seinem Klavierschaffen wider. Ein Beweis dafür sind Prokofjews Klaviersonaten, die auch zum virtuosesten Teil des Klavierrepertoires überhaupt gehören. Die drei Sonaten in diesem ersten Band der Gesamtausnahme erstrecken sich über mehr als dreißig Jahren im Leben des Komponisten.

## Das Ideenkaleidoskop

Die **Zweite Sonate d-Moll op.14** (1912) ist Maximilian Smidthof gewidmet, Prokofjews Freund und Kommilitone am Petersburger Konservatorium, der 1913 den Freitod gewählt hat. Bei der Premiere am 5. Februar 1914 (nach dem gregorianischen Kalender) in Moskau wurde die Sonate von Prokofjew selbst gespielt.

Wie bunte Karnevalsmasken flitzen singend und tanzend fünf (!) verschiedene Themen in der Exposition des ersten Satzes (Allegro, ma non troppo) vorbei. In der Durchführung tauschen sie die Plätze oder werden vertikal, also polyphon miteinander verbunden. Die Melodien schmücken sich mit variierten Harmonien, die Themen wachsen auch dynamisch und werden dabei nach dem von Prokofjew beliebten Verfahren durch „mechanisches“ ostinato (lateinisch *obstinatus*, hartnäckig, eigensinnig) unterstützt. Der zweite Satz (Allegro marcato) mit seinen charakteristischen „Perkussion“ – Akzenten und Registerspiel steht den prokofjewschen Toccataen nah. Im dritten Satz (Andante) ist der Lyriker Prokofjew zu hören: diesmal etwa im Sinne der epischen Kantilene der russischen Klassiker wie Rimskij-Korsakow oder sein Lehrer Glasunow. Im Finale (Vivace) kommt der Karneval zurück, in dessen Strudel nicht nur die neuen Masken (das tarantelartige Hauptthema, das Glockenspiel der Überleitung sowie die clownischen Possen des Nebenthemas), sondern auch das wieder aufgetauchte Nebenthema des ersten Satzes gerät. Dank dieses Reminiszenz-Verfahrens, das vom Komponisten öfter verwendet wird (es kommt in sieben von neun Klaviersonaten vor), wird die Einheit der Zyklen als Ganzes erreicht.

Außergewöhnlich ist die künstlerische Reife des einundzwanzigjährigen Autors. Sowohl die Zyklusstruktur der *Zweiten* Sonate als auch andere Züge – scharfe Groteske, kraftvolle Energie, melodische Schönheit – die seine typisch prokofjewsche Handschrift erkennen lassen, sind in einigen späteren Kompositionen wieder zu finden. Zur Zeit der Entstehung der *Zweiten*, stieß der Verfasser einer bemerkenswerten Anzahl von Werken zwar öfter auf die überzeugte Ablehnung als ein „enfant terrible“ der russischen Musik, fand aber auch begeisterte Anhänger wie z. B. einen der bedeutendsten Musikkritiker, Igor Glebow (Boris Asafjew), der die *Zweite* Klaviersonate in der Aufführung vom Komponisten miterlebt hat:

„Da erscheinen nun die Werke Prokofjews – mit ihrem Neuen, ihrer Kühnheit und dem selbstbewussten Ton eines, der seine Kräfte kennt, durchweht von ungeheurem Schaffenseifer, von unaufhaltsamem, schöpferischem Aufschwung! Seine Phantasie ist grenzenlos, die Leichtigkeit seiner Handschrift setzt in Erstaunen: Nichts ist gequält, nichts ausgeklügelt, es ergibt sich vielmehr der Eindruck, als scherzte der Komponist, spielte mit in seiner Seele schwingenden Klangbildern, dass von ihm so vieles noch unausgesprochen wäre, dass seinen Ideen kein Ende abzusehen und nicht einmal zu vermuten sei, welcherart sie sein dürften. In keinen Rahmen ist vorläufig Prokofjews Schaffen zu zwingen, mit keinem Maße zu messen – alles würde ihm Gewalt antun, weil es noch in der Zukunft liegt und es nur nach den seinem Schaffen innewohnenden Gesetzen beurteilt werden kann.“<sup>1</sup>:

## Wem die Stunde schlägt

Die im Februar 1940 beendete **Sechste Sonate A-Dur Op.82** wurde vom Komponisten am 8. April desselben Jahres in einer Radiosendung uraufgeführt.

„Die ungewöhnliche Klarheit des Stils und die konstruktive Vollendung der Musik setzten mich in Erstaunen. Niemals hatte ich etwas dergleichen gehört. Mit barbarischer Kühnheit bricht der Komponist mit den Idealen der Romantik und bringt in seiner Musik den alles überströmenden Pulsschlag des 20. Jh. hinein“, – schildert der berühmte sowjetische Pianist Swjatoslaw Richter seinen ersten Eindruck von der Sonate<sup>2</sup>.

Die *Sechste* Sonate eröffnet die sogenannte „Triade“ der „Kriegssonaten“, die zwischen 1939 und 1944 geschrieben wurden. Die zweite Frau des Komponisten Mira Mendelssohn-Prokofjew erinnert sich an den Entstehungsprozess: „Sergej Sergejewitsch arbeitete nicht nur gleichzeitig an verschiedenen Werken, sondern auch an verschiedenen Sätzen eines und desselben Werkes. So geschah es zum Beispiel mit den von ihm im Jahre 1939 geplanten drei Klaviersonaten – der Sechsten, Siebenten und Achten. Er begann mit allen zehn Sätzen dieser Sonaten auf einmal und legte erst später die Siebente und Achte beiseite, um sich auf die Sechste zu konzentrieren.“<sup>3</sup>

Die *Sechste* Sonate wird oft als eine Vorahnung des heraufkommenden Krieges interpretiert. Aber eine Bedrohung ging nicht nur von außen hervor. Seit der Mitte der 30er Jahre tobte im eigenen Land der „große Terror“, dem zwar nicht Prokofjew selbst, aber seine Freunde und engste Kollegen zum Opfer gefallen waren. Ein großer Schock war die Verhaftung des berühmten Regisseurs Wsewolod Meyerhold im Juni 1939, kurz vor den geplanten gemeinsamen Arbeiten, der Oper „Semjen Kotko“ und schon fast fertigen Spektakel „Boris Godunow“.

Alarmierend wirkt ein fast sichtbares Klangbild, der als roter Faden von den ersten Takten des ersten Satzes (Allegro moderato) den ganzen Zyklus durchdringt. Drei abwärtsgehende große Terzen, betont von dem Tritonus im Bass und dem federnden Rhythmus sowie irregulären Akzenten lösen eine Assoziation mit dem Glockenschlag aus. Die harte Chromatik des Hauptthemas steht im Kontrast zur diatonischen Stimmung des Nebensatzes, im Sinne des russischen ausgedehnten Liedes („Protjagnaja pesnja“). Sein Charakter ändert sich jedoch abrupt in der Durchführung – den jede Phrase abrundenden Triolen – der Reim verwandelt sich in ein drohendes beethovensches „Schicksalsmotiv“, dessen Vorbote übrigens schon in der Kadenz des Hauptthemas zu hören war<sup>4</sup>.

Insgesamt ruft die Durchführung mit seinen sehr lauten Akkorden (*con pugno* –dt. Faustschläge – Bemerkung in der Partitur), Glissando-Wellen und dem fast pausenlosen ostinato – Schlagen die berühmte „Eisschlacht“ aus der Kantate „Alexander Newskij“ ins Gedächtnis. Einige Atempausen verschaffen die Mittelsätze, obwohl auch hier Wiederholungen des Leitmotivs zu hören sind. Mit den prokofjewschen Balletten „Cinderella“ und „Romeo und Julia“ verwandt, bilden sie die lyrischen Inseln des Zyklus: ein ironisches Allegretto und graziöses Tempo di valzer lentissimo.

Die Fortsetzung des Dramas folgt im Finale. Plötzlich, wie mitten im Satz, wird das charakteristische Karnevalsgetriebe (Vivace) von der fast mystischen Episode (Andante), in der die schon erkennbaren Terzen besonders schrill und makaber klingen, unterbrochen. Die gleichen Terzen beenden die Sonate als eine optimistische Ruf-Fanfare. Aber die tief sitzende Unruhe ist damit a posteriori nicht zu verbergen.

<sup>2</sup> „Er war verblüfft von der ungewöhnlichen stilistischen Klarheit und der formvollendeten Machart dieser Musik. Der Komponist schüttelte darin bedenkenlos und ungehörig die Ideale der Romantik ab und machte den beängstigenden Pulsschlag des 20. Jahrhunderts zu einem Element seiner Musik.“

<sup>3</sup> Vgl.: Sergej Prokofjew Dokumente... S. 355

<sup>4</sup> „Auf den Gedanken, seine eigene Sechste Siebente und dann auch die Achte Sonate zu komponieren“, schreibt Mira Mendelssohn-Prokofjewa, „kam er im Jahre 1939, soviel ich mich erinnere, im Zusammenhang mit dem Buch von Romain Rolland über Beethoven, das er im Sommer jenes Jahres las“. Vgl.: Sergej Prokofjew Dokumente SS.371/372

<sup>1</sup> Igor Glebow [B.W. Asafjew] [Strawinsky und Prokofjew] „Musyka“, 1914, Nr. 203, S. 634 f. Zit. nach Sergej Prokofjew Dokumente, Briefe, Erinnerungen Hrsg. S. Schlifstein. Leipzig 1965 S. 295

## Eine Erinnerung an Puschkin

Die Premiere der **Achten Sonate Op. 84 B-Dur**, die Mira Mendelssohn-Prokofjew gewidmet wurde, fand am 30. Dezember 1944 im Großen Saal des Moskauer Konservatorium in der Interpretation von Emil Gilels statt.

Am Vorabend des hundertsten Todestages von Alexander Puschkin arbeitete Prokofjew 1936 gleichzeitig an drei Projekten: Neben dem „Boris Godunow“ schrieb er die Musik für den Film „Pique Dame“ von Michail Romm und für das Theaterstück „Eugen Onegin“ für das Kammertheater von Alexander Tairow. Keines dieser Projekte konnte zu Lebzeiten des Komponisten realisiert werden. Die künstlerischen Ideen der erwähnten Autoren passten nicht zu den offiziellen Feierlichkeiten auf Staatsebene im schrecklichen Jahre 1937. Prokofjew verwendete dann diese Musik in anderen Werken: im Ballett „Cinderella“, in den Opern „Semjen Kotko“ und „Krieg und Frieden“ sowie in der Fünften und Siebten Sinfonie. Zwei Themen tauchen auch in der Achten Sonate auf. Eines der Hauptthemen des ersten Satzes stammt aus der „Pique Dame“ und dem dritten Satz liegt das Menuett dem „Eugen Onegin“ zugrunde.

Prokofjew äußerte sich in einem Artikel vom 24. Mai 1944 zu seinem neuen Werk: „Zur Zeit schreibe ich die Achte Sonate für Klavier in drei Sätzen, die vorwiegend lyrischen Charakters sein wird.“

Die *Achte* beginnt tatsächlich lyrisch: Alle drei Themen des Hauptsatzes sind ruhig und gesanglich entsprechend dem Tempo und Charakterhinweis (Andante dolce). Aber schon im Laufe der Exposition wird diese Ruhe von den geheimnisvollen Passagen der Überleitung und einem traurigen Klagelied des Nebenthemas, das an das tragische Rezitativ von Ljuba in der Episode „Dorf brennt“ aus der Oper „Semjen Kotko“ erinnert,<sup>5</sup> unterbrochen. In der Durchführung verformt sich auch das zweite Hauptthema und nimmt eine böse, fast groteske Gestalt an. Das dramatische Durchführungsgeschehen zieht im Umfang von 6 Oktaven (!) alle Themen, einschließlich, wie in der *Sechsten* Sonate, des „Schicksalsmotivs“ (quasi Pauken – Anmerkung in der Partitur) heran. Das wirft einen bedrohlichen Schatten auch auf die kurze Reprise zurück (Andante dolce, come prima), in der das traurige Bild des Nebenthemas besonders auffällt. Die plötzliche Pause trennt die stürmische (inquieto; precipitato) Coda von der unsicheren, wie in der Luft hängenden letzten Phrase.

Wie im Schlaf (Andante sognando) geträumte entfernte Erinnerung (zu dieser Musik tanzen auf einem Ball in St. Petersburg die Helden des nicht realisierten „Eugen Onegin“...) klingt sanft (dolce) das Thema des zweiten Satzes. Umso überraschender ist seine Umwandlung im Finale (Vivace). Anstelle des zärtlichen Menuetts tritt, den Sinfonien Schostakowitschs ähnlich, in den festlichen Tarantella-Wirbel ein dreiteiliger (3/4) Marsch (Allegro ben marcato- eine über mehr als 180 Takte dauernde Ostinato-Episode) ein. Nicht weniger überraschend stößt dieser Marsch auf einen leisen, aber sehr deutlichen Widerstand. Prokofjew wendet auch hier sein beliebtes Reminiszenz-Verfahren an: im hohen Register, langsam, wie ein Schatten kommt das Nebenthema aus dem ersten Satz wieder, dem Seitenthema des Finale, wenn auch zuerst zögerlich (irresoluto). Dieser Widerstand gewinnt an Kraft in der Reprise und setzt sich schließlich in der Apotheose der Coda durch. So wird das ursprüngliche lyrische Vorhaben des Komponisten von einem etwas plakativen „Sieg über die bösen Mächte“ gekrönt. Aber wahrscheinlich konnte nur so ein Finale bei dem im Jahre 1944 geschriebenen Werk entstehen – in voller Erwartung auf das Ende des schrecklichen Krieges.

TATJANA FRUMKIS

<sup>5</sup> Vgl.: Sergej Prokofjew Dokumente... S. 355

Retrouvez biographies, discographies complètes  
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,  
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,  
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

**[facebook.com/harmoniamundiinternational](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)**

**[twitter.com/hm\\_inter](https://twitter.com/hm_inter)**

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements  
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

**[youtube.com/harmoniamundivideo](https://youtube.com/harmoniamundivideo)**

**[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)**

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



You can find complete biographies and discographies  
and detailed tour schedules for our artists at

**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

There you can also hear numerous excerpts from recordings,  
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase  
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

**[facebook.com/harmoniamundiinternational](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)**

**[twitter.com/hm\\_inter](https://twitter.com/hm_inter)**

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed  
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

**[youtube.com/harmoniamundivideo](https://youtube.com/harmoniamundivideo)**

**[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)**

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement 8-10 juin 2014 et 3-5 août 2015, Teldex Studio, Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Alexander Melnikov : Julien Mignot © 2016 pour harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMC 902202