Produced by Hessischer Rundfunk (hr), Frankfurt
Executive Producer: Dr. Astrid Gubin
Recording: 15–17 May 2002, 6-7 January 2003, 19 August 2003, hr-Sendesaal, Frankfurt (Germany)
Producer: Dr. Christian Esch
Recording Producer: Hans Bernhard Bätzing
Sound Engineer: Rüdiger Orth
Booklet editor & Layout: Joachim Berenbold
Translations: media lingua translations GmbH, Benjamin Liebelt (English), Alexandra Saraniero (français)
Photos: Gela Megrelidze (p.1), hr-Archiv (p.9), Gert Mothes (p.20)
Cover photo: Staircase of the House of culture, Ekatarinburg (Russia), Pjotr Sokolov
℗ 2003 Hessischer Rundfunk, Frankfurt © 2013 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Sergei Prokofiev

(1891-1953)

	Piano Sonata No. 2 in D minor op. 14 (1912)	**18'37**
1	*Allegro ma non troppo*	7'03
2	*Scherzo: Allegro marcato*	1'49
3	*Andante*	5'12
4	*Vivace*	4'33
	Piano Sonata No. 4 in C minor op. 29 (1917)	**18'17**
5	*Allegro molto sostenuto*	6'33
6	*Andante assai*	7'50
7	*Allegro con brio, ma non leggiere*	3'52
	Piano Sonata No. 7 in B flat major op. 83 (1939-42)	**19'11**
8	*Allegro inquieto*	8'32
9	*Andante caloroso*	6'52
10	*Precipitato*	3'47

Evgeni Koroliov

piano

Sergej Prokofjew · Klaviersonaten Nr. 2, 4, 7

von Christian Esch

Ich höre jetzt nur noch Musik von Prokofjew. Kaum dass die ersten Töne erklingen, strömt schon das Leben ein: Das ist keine Form der Kunst, sondern das Leben selbst; ein reißender Wildbach aus den Bergen oder ein solcher Sturzregen, dass man einfach in ihn hineinlaufen muss und dabei ausruft: Wie schön ist das, mehr, mehr, mehr!

Wladimir Majakowski

Die mitreißende, geradezu rauschhafte Wirkung der Musik des jungen Provokateurs aus Sontzowka muss, wie Majakowskis Begeisterung zeigt, frappierend gewesen sein. Gleichzeitig jedoch war für das teilweise überforderte Publikum schwer zu fassen, was vielen als »wahnsinnig«, als »Katzenmusik« oder – fast schlimmer noch – als »futuristisch« erschien. Tatsächlich war Prokofjew Mitglied einer Moskauer Avantgarde-Gruppe, und wirklich gehörte auch sein Freund und Bewunderer, der Poet Wladimir Majakowski, zu den Verfassern des futuristischen Manifests »Eine Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack« – das schockierte Publikum mochte in diesem Titel wohl auch eine treffende Bewertung der Musik Prokofjews sehen. Allerdings sah sich der Komponist nicht als Vertreter dieser Richtung und sollte sich später auch zu den italienischen Urhebern und Hauptvertretern des Futurismus durchaus kritisch äußern. Jenseits der Einordnung in ein ästhetisches Programm war wohl mit derlei Apostrophierungen vor allem der rebellische und widerborstige Charakter seiner Werke gemeint. Und Prokofjew wusste durchaus um die Zumutung, die seine Konzerte in St. Petersburg für konservative Kreise bedeuteten, und pflegte sie entsprechend – etwa damit, dass er im Konservatorium, also geradezu in der Höhle des Löwen, als Klavier-Prüfungsstück sein 1. Klavierkonzert wählte.

Die Ablehnung durch die älteren akademischen Würdenträger des Petersburger Konservatoriums, allen voran Glasunow und Ljadow, war deshalb nicht dazu geeignet, ihren Prüfling zu überraschen oder gar einzuschüchtern – zumal er die Prüfung dennoch bestand. Von den akademischen Vorbehalten der Musikschulweisheit unbeeindruckt, konnte sich jedenfalls das für Prokofjew interessantere Publikum der Petersburger »Abende moderner Musik« den rabiaten Anmaßungen seiner Klänge in einer Mischung von Schrecken und Faszination nicht entziehen. Zu der großen Wirkung dieses Berserkers am

Klavier, wie er sicher nicht ganz gegen seinen Willen gern gesehen wurde, trug neben seinen Kompositionen auch die enorme Virtuosität ihrer Darbietung bei.

»Die *Sonate Nr. 1*, ein naives und ganz einfaches Stück, bedeutete das Ende meiner Frühzeit«, schrieb Prokofjew. Als Neubeginn in der Reihe der insgesamt neun vollendeten Sonaten muss deshalb die im Jahre 1912 komponierte *2. Sonate* gelten. Obwohl auch sie, wie die *3.* und *4. Sonate*, einiges Material aus der frühen Schaffenszeit verarbeitet und insofern gewissermaßen ebenfalls »nach alten Skizzenbüchern« komponiert wurde, steht sie doch allein als selbstbewusste und scharf profilierte Replik auf den Zeitstil, der die *1. Sonate* noch unverkennbar geprägt hatte. In die *2. Sonate* in d-Moll scheint manches Element dessen Eingang gefunden zu haben, was wenige Jahre später in der Zeitschrift »Muzika«, dem Organ der Moskauer Avantgarde-Vereinigung, als Kennzeichen einer modernen Ästhetik beschrieben wurde. Dort hieß es, in Anlehnung an futuristische Thesen, die neuen Ideen »vergöttern die Schnelligkeit und besingen die neuzeitlichen Maschinen« vor dem Hintergrund, »dass es eine Schönheit der Geräusche gibt«.

An den Beginn der *2. Sonate* stellt Prokofjew eines seiner typischen, schon vom *1. Klavierkonzert* her bekannten machtvoll drängenden Themen, aus dem sich die Energie alles Weiteren abzuleiten scheint. Allerdings bewegt sich der neue Klang durchaus im Prokrustes-Bett vertrauter Formprinzipien, sowohl was die Satzfolge als auch was die einzelne Satzgestaltung betrifft. Eben diese Formstrenge in Prokofjews Schaffen ist es, die immer wieder zum gemeißelt klaren Charakter der Kompositionen beiträgt, ebenso wie übrigens generell das Vermeiden romantischer Vortragsgewohnheiten jenseits des ausdrücklich Bezeichneten: Darauf legte der Komponist in zahlreichen Äußerungen immer wieder Wert. Der große Geiger David Oistrach bemerkte dazu: »Die beste Aufführung von Prokofjews Musik … kommt dann zustande, wenn sich die Persönlichkeit des Interpreten nicht in den Vordergrund drängt. Und diesem Grundsatz folgte Prokofjew bei seinem eigenen Spiel vollkommen.«

Auffällig am Kopfsatz der *2. Sonate* ist die weiträumige Anlage mit vier Themen, die daran erinnert, dass das Werk ursprünglich als einsätzige Sonatine konzipiert war. Der ausgedehnte Seitensatz mit seinem aufreizend schlichten Gestus lässt sich vor diesem Hintergrund als integrierter langsamer Satz verstehen. Besonders an dieser Stelle kündigt sich in klassizistischer Gewandung an, was Prokofjew viel später als die »Neue Einfachheit« proklamieren sollte. Im *Scherzo* fährt der Komponist einiges von jener zwingenden Motorik auf (die amerikanische Kritik wollte hier eine »Mammutherde« hören), wie sie auch die zeitgleich entstandene *Toccata op. 11* prägte – übrigens sah Prokofjew als Vorbild dieses Gestus' maschinenartiger Kraftentfaltung ausdrücklich die *Toccata* von Robert Schumann.

Im *Andante* dann verfährt der Komponist wie nachfolgend in den meisten langsamen Sonaten-Sätzen: Über einer profilierten akkordischen Begleitung liegt die gesangliche Melodie, die nach einem verdichteten Mittelteil in verändertes und chromatisch angereichertes Material eingebettet wird. Noch in der *7.*, aber auch in der *4. Sonate* wirkt dieses Verfahren nach.

Im weiteren Satzverlauf erscheinen als verbindendes Element im Sinne der Werkeinheit Reminiszenzen an das aufwärts drängende Thema des Kopfsatzes. Ebenfalls an die Tradition gebunden ist der Rahmen für das *Vivace*-Finale mit seinem 6/8-Takt und das darin eingelegte *Moderato* als Zitat des innigen Seitenthemas aus dem ersten Satz. Taktwechsel zum satzbeherrschenden 2/4-Takt erlauben auch das Wiederaufgreifen des *Scherzo*-Tonfalls und damit des Typus' perpetuierender Motorik. So erweist sich das Finale bei aller Eigenständigkeit als Konglomerat der in den vorangegangenen Sätzen geformten Typen. Insgesamt versammelt die *2. Klaviersonate* das ganze Spektrum von Merkmalen, die in allen weiteren Sonaten auf vielfältige Weise immer wieder neu verbunden oder gegeneinander gesetzt werden. Prokofjew schuf damit den formal ebenso strengen wie klanglich originellen Ausdruck eines robusten Personalstils.

Mit einer ganz anderen Ausdruckshaltung beginnt die *4. Sonate* aus dem Jahr 1917. Ihr »einverleibt« hat Prokofjew nach eigener Aussage die fünfte der verworfenen Sonaten aus dem Jahre 1908. Vor allem mit dem Finale griff er auf unvollendete Versuche aus dieser Zeit zurück, aber auch Material aus einer e-Moll-Sinfonie desselben Konservatoriumsjahres hinterließ Spuren in der Sonate, insbesondere in ihrem *Andante assai*. Der Untertitel »d´après de vieux cahiers« (»nach alten Skizzenbüchern«) verweist jedoch nicht allein auf das kompositorische Verfahren, sondern wird auch zum Signet für den archaischen Charakter vor allem des seltsam verhaltenen Kopfsatzes. Angesichts dieses besonderen Tonfalls können dann Anklänge an Mussorgskij durchaus nicht verwundern.

Mit Blick auf seine Anlage gleicht der zweite, langsame Satz im Wesentlichen dem *Andante* der *2. Sonate*. Stärker noch als dort ahnt man angesichts des *serioso*-Anfangs Beziehungen zu langsamen Sonaten- und Streichquartettsätzen Beethovens. Überhaupt spielt das Vorbild Beethoven, nicht erst seit der Lektüre von Romain Rollands Beethoven-Monografie zur Zeit der so genannten Kriegssonaten für Prokofjew eine besondere Rolle.

Obwohl die *4. Sonate* in einem gewissen Sinne, nämlich nach ihrem Entstehungsdatum, ebenfalls eine »Kriegssonate« ist, stellt für den düsteren c-Moll-Duktus doch weniger der sich anbahnende Zusammenbruch der russischen Verteidigungsfront den Hintergrund dar. Vielmehr verweist die Widmung der Sonate an Maximilian Anatolewitsch Schmitgow auf einen

trauervollen Anlass: Der enge Freund hatte sich wenige Wochen zuvor das Leben genommen und damit Prokofjew in eine schwere Depression gestürzt. Man fühlt sich deshalb veranlasst, die lastenden Klänge vor allem des ersten Satzes als Epitaph auf den Freund zu deuten. Die *serioso*-Haltung des *Andante assai* ist dagegen in vielfachen Abstufungen zu häufig in Prokofjews Sonatenschaffen anzutreffen, als dass man sie dem Nachklang des traurigen Ereignisses zurechnen könnte. Den Zusatz *non leggiere* zum *Allegro con brio* des Finales verdankt dieser teilweise in einem überwiegend verschwiegenen *Scherzando* verlaufende Satz wohl vor allem dem *dolce e semplice*-Abschnitt und dessen Nähe zum langsamen Satz.

Auffällig ist die extensive Verwendung jener raschen Wechselfigur, die von seinem Beginn an den Kopfsatz durchzog. Folgt man Prokofjews Angaben, das Finale habe, wenn auch unvollendet, bereits 1908 vorgelegen, so ergibt sich daraus, dass Motive des nachgeschaffenen ersten Satzes aus dem bestehenden Finale abgeleitet wurden. Dieses Verfahren wirft ein besonderes Licht auf die an motivischer Arbeit orientierte Kompositionsweise Prokofjews: Auf dieser Grundlage korrespondiert in Prokofjews Werk die klassizistische Formgestaltung mit den aus der Wiener Klassik entwickelten thematischen Prozessen. Zu den Kennzeichen solchen Komponierens gehört denn auch die besondere Spannung zwischen einerseits den formalen Dispositionen bzw. den motivischen Prozessen und zum anderen den spröden, oft sprunghaften harmonischen Verläufen. Es kommt also keineswegs von Ungefähr, dass Prokofjew etwa zeitgleich in seiner 1916 begonnenen *Symphonie classique* eben diese gewissermaßen schiefe Konjunktion ungleicher Stilebenen thematisiert hat – übrigens in bemerkenswertem Kontrast zu der von Majakowski und weiten Teilen des Publikums empfundenen rauschhaften Wirkung der Musik.

Bei Prokofjews Konzerten in den USA 1918/19, auf deren Programm immer wieder die *2. Sonate* stand, erging sich die Kritik mit Blick auf das Russisch-Tartarische, kurz: auf das Fremdartige der Musik und ihres virtuosen Interpreten in allfälligen Vergleichen: »Wenn in der Urzeit die Tochter eines Dinosauriers ein Konservatorium zu absolvieren gehabt hätte, wären sicher Stücke Prokofjews Teil des obligatorischen Prüfungsprogramms gewesen«, hieß es anlässlich des Debüts, oder es war – ins Amerikanische gewendet – von einem »ganzen Klangtrust aus Stahl« die Rede. Vielleicht mehr noch als zuvor, galt der Komponist nach dieser USA-Reise als muskelbepackter Tastenathlet.

Noch Glenn Gould bediente sich bei seiner Beschreibung der *7. Klaviersonate* ähnlicher Bilder wie die vormalige US-Kritik. So schrieb er: »Das Finale, im Siebenachteltakt, ist eine jener ›Unsere-Linien-drohen-zusammenzubrechen,-da-stößt-eine-neue-Kolonne-unserer-unbesiegbaren-Panzer-vor,-auch-wenn-es-sich-zufällig-

um-Shermans-handelt,-die-leihweise-letzte-Woche-in-Murmansk-eingetroffen-sind‹-Toccaten.« Gould bezieht sich dabei natürlich auf den Beinamen »Kriegssonate«, den Prokofjew selbst seinen *Sonaten Nr. 6* bis *8* gegeben hatte. Allerdings vermittelt die rhythmische Gewalt des Finales auch die erbarmungslose Obsession eines sich verselbstständigenden Apparates.

Nach langen Auslandsjahren in Westeuropa und den USA war der Komponist Anfang der 30er Jahre nicht ohne einen geradezu naiven Optimismus in die kommunistische Sowjetunion zurückgekehrt. Und er irrte sich zunächst nicht, als er annahm, dass seinem Schaffen die Privilegien von einigem Nutzen sein würden, die er als einer der umworbenen Staatskünstler genießen durfte. Längst war aus dem Komponisten rebellisch-eruptiver Klangballungen im Rahmen klassischer Formprinzipien selbst ein Klassiker geworden, dessen Meisterschaft kein Satz besser demonstrieren könnte als das *Allegro inquieto* zu Beginn.

Trotz oder gerade wegen ihrer heterogenen Extravaganz ist die *7. Klaviersonate* ein außerordentliches Werk. Zu Recht bemerkte Gould dazu: »Der erste Satz enthält nicht nur einiges von Prokofjews bester Musik, sondern, in offener Missachtung des Credos der sowjetischen Musikwissenschaft von unmittelbarer Zugänglichkeit, vielleicht das Nächste zu einem atonalen Harmonieplan, das er je anwandte.« Tatsächlich lässt sich die »Neue Einfachheit«, die Prokofjew 1934 in der »Iswestja« proklamiert hatte, hier am allerwenigsten ausfindig machen: So stehen die panisch anmutenden Verläufe mit ihrem Kontrast zu den *dolente*-Abschnitten quer zu einem solchen Anspruch. Dessen Einlösung scheint im elegischen zweiten Satz eher angelegt zu sein, trotz des komponierten Aufschreies im Mittelteil dieses *Andante caloroso*.

Prokofjew vollendete die *7. Sonate* 1942 in Tiflis, wohin er als Protegé des im Kriege befindlichen Sowjetsystems zu seiner Sicherheit verschickt worden war. Dies und die nachfolgende Verleihung des Stalinpreises für die Sonate sollte nicht den Blick darauf verstellen, dass es sich in diesem Werk trotz des sanglichen *caloroso*-Themas, das man nicht selten als »süßlich« oder traditionsselig diskreditierte, oder auch des griffigen Finales durchaus nicht um eine Abkehr von Prokofjews bisherigem hin zu einem neuen, einfachen Stil handelt. Vielmehr lässt gerade die polierte Rauhigkeit der *7. Sonate* die konsequente Entwicklung der bereits in der *2. Sonate* angelegten »klassischen«, formbildenden Strukturen erkennen und deren ebenso pointiertes wie unterdessen meisterhaft bewältigtes Spannungsverhältnis zu den tendenziell anarchisch schroffen, ineinander stürzenden harmonischen Verläufen. Und so zeigt sich Sergej Prokofjew im Korsett des sowjetischen Kulturdiktats weniger als der domestizierte Berserker denn vielmehr als der Wolf im notdürftigen Schafspelz.

Sergei Prokofiev · Piano Sonatas Nos. 2, 4, 7

by Christian Esch

I now only listen to music by Prokofiev. Life pours in as soon as the first notes are played: That is not a form of art, but life itself; a wild rushing stream from the mountains or such a strong burst of rain that one must simply rush into it calling: how wonderful, more, more, more!

Vladimir Mayakovsky

The thrilling, indeed intoxicating effect of the music by the young *provocateur* from Sontzovka must have been tremendous, as Mayakovsky's enthusiasm shows. At the same time, it was sometimes difficult for the overtaxed audiences to understand, leading them to describe it as »insane« or »caterwauling«, or – even worse – as »Futuristic«. In fact, Prokofiev was member of a Moscow avant-garde group and it was his friend and admirer, the poet Vladimir Mayakovsky who was one of the authors of the Futuristic manifesto: »A slap in the face of public taste«. But the shocked public also regarded the music of Prokofiev in the same vein as that motto. The composer, however, did not see himself as a representative of this philosophy and was later quite critical of the Italian originators and main protagonists of Futurism. Beyond classification within a single aesthetic programme, it was probably the rebellious and unruly nature of his music that made him the victim of such accusations. Prokofiev was clearly aware of how much his concerts demanded from conservative St. Petersburg circles and actively contributed to such sentiments – for instance by choosing his *1st Piano Concerto* as his final examination piece at the Conservatory – the very lion's den.

His rejection by older honorary academics at the Petersburg Conservatory, above all Glasunov and Ljadov, could not surprise or even intimidate their young examinee – especially since he passed the exam all the same. Unimpressed by the reservations of the Conservatory, Petersburg audiences, who were always more important to Prokofiev, could not resist his »Evenings of modern music«, experiencing the coarse impudence of his tones with both shock and fascination. One of the great attractions of this pianist gone berserk, as he himself did not dislike being called, was the combination of his compositions with the enormous virtuosity of his performances.

»*Sonata No. 1*, a naive and very simple piece, represents the end of my early period,« Prokofiev wrote. *Sonata No. 2*, composed in 1912, must therefore be regarded as a new beginning in the series of nine completed sonatas. Although like *Nos. 3* and *4*, he used his own material from an earlier compositional period and thus in a way also composed it »from old sketch books«, it alone stands as a confident and high-profile replica of a stylistic period that influenced *Sonata No.1* in an unmistakable way. A number of elements seem to have crept into *Sonata No. 2* that the magazine »Muzika«, the mouthpiece of the Moscow avant-garde scene, described as characteristics of modern aesthetics a few years later. With reference to Futuristic theory, it stated that the new ideas »deify speed and sing in praise of modern machinery«, there being »a beauty that makes noise«.

At the beginning of *Sonata No. 2*, Prokofiev presents one of his typically powerful and urgent themes, as known from the *1st Piano Concerto*, from where the energy of everything that follows seems to spring. The new tone, however, is very much created upon the Procrustean bed of trusted formal principles, both in terms of the order of movements and in the interpretation of the individual movements. Yet it is precisely the strict form in Prokofiev's composition that repeatedly contributes to the clear character of the pieces, as if chiselled in stone, along with an avoidance of Romantic rendering that goes beyond anything that is explicitly notated: The composer repeatedly stressed how he valued this aspect in numerous comments. The great violinist David Oistrach also commented: »The best performance of Prokofiev's music … is achieved when the performer's personality does not force itself into the foreground. Prokofiev always complied with this principle in his own performances.«

The voluminous structure of the main theme of *Sonata No. 2* is noticeable, reminding us that the piece was originally conceived as a one-movement sonatina. The extended second exposition with its delightfully simple gestures can be understood in this context as an integrated slow movement. What Prokofiev much later proclaimed to be »New Simplicity« can be seen here particularly well. In the Scherzo, the composer starts up some of the powerful mechanics (or what American critics described as »a herd of mammoths«) that characterised the *Toccata op. 11* which was composed at the same time. Prokofiev explicitly regarded the *Toccata* by Robert Schumann as a model for this movement of mechanically unfolding power. In the *Andante*, the composer did what he did in most of his subsequent slow sonata movements: The song-like melody is laid over a rugged harmonised accompaniment, all embedded in varied, chromatically enriched material following the dense middle part. This process had an affect even on *Sonata No. 7*, but also on *Sonata No. 4.*

The remaining movements are used as a connecting element in the sense of unifying the piece, with reminiscences of the urgent upward movement of the main theme. The framework for the *Vivace* Finale is also bound by tradition, with its 6/8 meter

and the integrated *Moderato* as a reference to the intimate secondary theme of the first movement. Changing the meter to the 2/4 dominating the movement also allows the *Scherzo* tone to be recalled and with it the mode of perpetual mechanics. Despite its independence, the finale is therefore a conglomerate of the modes formed in the previous movements. All in all, *Sonata No. 2* gathers the entire spectrum of characteristics that join forces or conflict with one another in all the subsequent sonatas. In doing so, Prokofiev therefore created the original formal and tonal expression of a robust personal style.

Sonata No. 4, which was composed in 1917, begins with an entirely different form of expression. According to Prokofiev himself, he »incorporated« the fifth of his rejected sonatas from 1908. Above all, the finale is based on unfinished attempts from that period, but material from an E minor symphony from the same conservatory year also left its mark on the sonata, especially its *Andante assai*. The subtitle »d´après de vieux cahiers« (»based on old sketch books«) not only points to this compositional process, but is also a mark of the archaic character of the piece, especially its strangely reserved opening movement. With this special tone, similarities with Mussorgsky are not surprising.

In view of the overall structure, the second, slower movement is in many ways similar to the *Andante* of *Sonata No. 2*. Its relationship to the slower sonatas and string quartets by Beethoven is stronger than one assumes in *Sonata No. 2*, due to the *serioso* opening. Indeed Beethoven played an important role for Prokofiev even before he had read his biography by Romain Rolland at the time of the so-called War Sonatas.

Although *Sonata No. 4* is also a »War Sonata« in terms of its date of composition, the sinister C minor tone does not represent the background theme of the approaching collapse of the Russian front. The sonata's dedication to Maximilian Anatolevich Shmitgov refers to another tragic occasion: His close friend committed suicide a few weeks earlier and threw Prokofiev into deep depression. It therefore seems appropriate to regard the heavy tones of the first movement as an epitaph to his friend. The *serioso* tone of the *Andante assai* is used too often in Prokofiev's sonatas to assume that it is also a result of that tragic event. The addition of *non leggiere* to the *Allegro con brio* of the Finale is partially due to the *dolce e semplice* section within the mainly implicit *Scherzando* movement, as well as its proximity to the slow movement.

The extensive use of a swiftly changing figure that is carried throughout the first movement from its opening is striking. If one follows Prokofiev's notes that the Finale, though incomplete, already existed in 1908, one can conclude that the motifs of the subsequently composed first movement are derived from the existing Finale. This process sheds a particular light on Prokofiev's motif-oriented compositional methods: It is the

basis upon which classicist formal structure corresponds with thematic processes developed from Viennese Classical music in Prokofiev's piece. The characteristics of such a compositional method include the special tension between formal dispositions and motif processes on the one hand and the sparse, often erratic harmonic progression on the other. It is therefore by no means coincidental that Prokofiev addressed the theme of this odd conjunction of unlike styles in his *Symphonie classique*, which he also began composing at that time in 1916. Such methods incidentally contrast strongly with the intoxicating effect of the music that Mayakowsky and many members of the audience felt.

Criticism of Prokofiev's concerts in the USA in 1918/19, which always included *Sonata No. 2*, mainly concentrated on the Russian tartar element – in other words the foreign nature of the music and its virtuoso performer, using conspicuous comparisons: »If in prehistoric times the daughter of a dinosaur had graduated from a conservatory, pieces by Prokofiev would no doubt have been part of the compulsory examination programme,« as was written after his debut. Another – Americanised – comment described an »entire tonal truss of steel«. After that journey to the USA, the composer was regarded as a muscular keyboard athlete more than ever before.

Even Glenn Gould used similar images to the earlier US critique in describing *Piano Sonata No. 7*. He wrote: »The Finale, in a 7/8 meter, is one of those 'Our-lines-are-threatening-to collapse-, -then-a-new-division-of-our-invincible-tanks-appears-,-even-if-they-are-coincidentally-Sherman-tanks-that-arrived-on-loan-in-Murmansk-a-week-earlier' Toccatas.« Gould is naturally referring to the »War Sonatas« name which Prokofiev himself gave to his *Sonatas No. 6* to *8*. The rhythmic violence of the Finale, however, delivers the merciless obsession of a mechanism that is running out of control.

After many years abroad in Western Europe and the USA, the composer returned to communist Soviet Union in the 30s with an almost naive optimism. He was not wrong in assuming that his work could be useful in gaining the privileges enjoyed by sought-after state artists. The rebellious, eruptive composer of waves of sound in the framework of Classical formal principles had long himself become a classic, whose mastery is demonstrated nowhere better than at the beginning of the *Allegro inquieto*.

Piano Sonata No. 7 is an exceptional piece despite or perhaps because of its heterogeneous extravagance. Gould rightly noted: »The first movement not only contains some of Prokofiev's best music, but is, in open disregard of the Soviet musical maxim of direct accessibility, perhaps the closest to an atonal harmonic plan he ever applied.« Indeed, less of the »New Simplicity« that Prokofiev proclaimed in »Isvestia« in 1934 can be seen here than anywhere else: The seemingly panic-stricken progressions with their contrast

to the *dolente* sections seem to contradict such aims. The elegiac second movement seems to be more in line with fulfilling such goals, despite the composed outcry in the middle section of this *Andante caloroso*.

Prokofiev completed the *Sonata No. 7* in Tibilisi in 1942, having been sent there for his own safety as a protégé of the war-time Soviet system. This and the subsequently awarded Stalin Prize for the sonata should not distort one's view of the fact that the piece, despite its vocal *caloroso* theme, which has often been discredited as »sweet« or »traditional«, and the gripping Finale in no way turn away from Prokofiev's previous compositions in favour of a new, simpler style. In fact the polished coarseness of *Sonata No. 7* is the consistent further development of »Classical«, formative structures already apparent in *Sonata No. 2* and their both trenchant and masterfully tense relationship with the almost anarchic, brusque harmonic progressions that cascade into each other. In this way Sergei Prokofiev presents himself in the corset of the Soviet cultural *Diktat* not as a domesticated berserker, but far more as a wolf in a sheep's clothing by necessity.

Serge Prokofiev · Sonates pour piano n° 2, 4, 7

par Christian Esch

Je n'écoute plus que de la musique de Prokofiev. À peine les premières notes résonnent-elles que la vie afflue déjà : ce n'est pas une forme d'art, mais la vie elle-même ; un torrent impétueux venant des montagnes ou une averse telle que l'on éprouve l'envie de courir sous la pluie et de crier : que c'est beau, j'en veux plus, plus, plus !

Vladimir Maïakovski

L'effet captivant, tout simplement enivrant de la musique du jeune provocateur originaire de Sontzovka a dû être saisissant, comme le prouve l'enthousiasme de Maïakovski. Toutefois, ce qui apparaissait à beaucoup comme « fou », comme de la « musique de chat » ou – presque pire encore – comme « futuriste », devait être également difficile à concevoir pour un public en partie dépassé par les événements. Prokofiev était effectivement membre d'un groupe moscovite d'avant-garde, et son ami et admirateur, le poète Vladimir Maïakovski, faisait réellement partie lui aussi des auteurs du manifeste futuriste « Gifle au goût du public » – le public, choqué, a dû voir dans ce titre une appréciation pertinente de la musique de Prokofiev. Cependant, le compositeur ne se considérait pas comme un représentant de ce mouvement et devait par la suite critiquer durement les auteurs italiens, principaux défenseurs du futurisme. Bien plus qu'une classification dans un programme esthétique, de telles apostrophes visaient surtout le caractère rebelle et récalcitrant de ses œuvres. Et Prokofiev avait pleinement connaissance du fait que les cercles conservateurs considéraient ses concerts à Saint-Pétersbourg comme inacceptables, et il entretenait cet état de choses – notamment en se jetant dans la gueule du loup et en choisissant, pour passer son examen de piano au Conservatoire, son *1er Concerto pour piano*.

Son rejet par les anciens dignitaires académiques du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, en particulier Glazounov et Liadov, n'eut donc pas pour effet de surprendre ni même d'intimider le candidat – d'autant plus qu'il réussit malgré tout l'examen. Non impressionné par les restrictions académiques des sages de l'école de musique, le public des « Soirées de musique moderne » de Saint-Pétersbourg, plus intéressant aux yeux de Prokofiev, ne put en aucun cas se soustraire à l'arrogance brutale de ses sons, dans un mélange de terreur et de fascination. À l'effet magistral de ce Berserker au piano, comme on le caractérisa fréquemment – certainement pas

totalement à l'encontre de sa volonté, a contribué, outre ses compositions, l'immense virtuosité de leur interprétation.

« La *Sonate n°1*, un morceau naïf et très simple, marque la fin de ma période précoce », écrivit Prokofiev. La *2e Sonate*, composée en 1912, doit donc être vue comme un nouveau départ dans la série des neuf sonates achevées au total. Bien que, tout comme la *3e* et la *4e Sonates*, elle contienne du matériel issu de l'époque antérieure de création et, dans une certaine mesure, elle ait également été composée « d'après de vieux cahiers », il s'agit de la seule réplique déterminée et nettement définie du style de l'époque, qui avait empreint la *1ère Sonate* de manière encore moins méconnaissable. Dans la *2e Sonate* en ré mineur, plus d'un élément semblent avoir trouvé la voie vers ce que la revue « Muzika », l'organe de l'union avant-gardiste de Moscou, désigna quelques années plus tard comme l'emblème d'une esthétique moderne. On pouvait y lire, sur le modèle des thèses futuristes, que les nouvelles idées « vouent un culte à la rapidité et célèbrent les machines modernes » dans un contexte « où il existe une beauté des sons ».

Au début de la *2e Sonate*, Prokofiev introduisit l'un de ses thèmes typiques, débordants de puissance, déjà connus depuis son *1er Concerto pour piano*, semblant regorger de l'énergie dont découle tout le reste. Cependant, le nouveau son se déplace selon des principes formels rappelant l'histoire du lit de Procruste, tant en ce qui concerne la succession des mouvements que la conception individuelle de ceux-ci. C'est précisément cette rigidité des formes dans l'œuvre de Prokofiev qui contribue sans cesse à donner un caractère clairement ciselé à ses compositions, mais aussi, de façon plus générale, sa renonciation aux modes d'exécution romantiques habituels au-delà de ce qui est expressément désigné : le compositeur y a toujours porté une grande importance, dans bon nombre de ses déclarations. Le grand violoniste David Oistrach souligna à ce propos : « La meilleure exécution de la musique de Prokofiev … naît lorsque la personnalité de l'interprète ne passe pas au premier plan. Et Prokofiev suivait ce principe à la lettre dans son propre jeu. »

Dans le mouvement de tête de la *2e Sonate*, on remarque une vaste composition à quatre thèmes, qui rappellent que l'œuvre avait été conçue à l'origine en tant que sonatine à un mouvement. Le mouvement secondaire étendu, avec son attitude modeste frisant la provocation, peut être interprété dans ce contexte comme mouvement lent intégré. À cet endroit en particulier s'amorce, sous un aspect classique, ce que Prokofiev allait proclamer, beaucoup plus tard, comme la « Nouvelle simplicité ». Dans le *scherzo*, le compositeur a recours à cette motricité péremptoire (la critique américaine se plaisait à y entendre un « troupeau de mammouths »), telle que celle qui empreignait la *Toccata op. 11*, née à la même époque – d'ailleurs, Prokofiev considérait expressément comme modèle de cette attitude de déploiement de forces presque

mécanique la *Toccata* de Robert Schumann. Dans l'*andante*, le compositeur procède comme ultérieurement dans la plupart des mouvements lents de sonates : la mélodie chantante qui, après une partie centrale dense, est encastrée dans du matériel modifié et enrichi chromatiquement, repose sur un accompagnement d'accords profilés. Ce procédé se répercute encore dans la *7e*, mais également dans la *4e Sonate*.

Dans les mouvements ultérieurs apparaissent, tels des éléments transitoires contribuant à l'unité de l'œuvre, des réminiscences du thème ascendant du mouvement de tête. Le cadre du finale *vivace*, avec sa cadence à 6/8 et le *moderato* qui y est intégré et qui rappelle le thème secondaire intérieur propre au premier mouvement, est également lié à la tradition. Un passage à une cadence à 2/4 dominant le morceau permet également une reprise de l'intonation du *scherzo* et ainsi de la motricité perpétuelle du type. Le finale, en toute autonomie, s'avère être ainsi un conglomérat des types façonnés dans les mouvements précédents. La *2e Sonate pour piano* rassemble tout l'éventail des caractéristiques qui réapparaissent sans cesse de façon variée, combinées ou opposées les unes aux autres, dans toutes les autres sonates. Prokofiev conçut ainsi le mode d'expression d'un style personnel robuste, tant sévère au niveau de la forme qu'original au niveau du son.

La *4e Sonate* de 1917 débute avec un tout autre mode d'expression. Prokofiev, selon ses propres paroles, y a incorporé la cinquième des sonates réprouvées de 1908. C'est surtout dans le finale qu'il eut recours à des tentatives inachevées datant de cette époque, mais du matériel tiré d'une symphonie en mi mineur datant de la même année de Conservatoire a également laissé des traces dans la sonate, en particulier dans son *andante assai*. Le sous-titre « d´après de vieux cahiers » ne renvoie toutefois pas uniquement au procédé de composition, mais devient également l'emblème du caractère archaïque du mouvement de tête à l'attitude étrange. Au vu de cette intonation particulière, des allusions à Moussorgski n'ont absolument pas de quoi surprendre.

Au plan de sa conception, le deuxième mouvement lent ressemble en substance à l'*andante* de la *2e Sonate*. Le début *serioso* y fait ressentir plus encore les relations avec les mouvements lents des sonates et des quatuors à cordes de Beethoven. D'ailleurs, l'exemple de Beethoven joue un rôle particulier dans l'œuvre de Prokofiev, notamment à la suite de la lecture de la monographie de Beethoven par Romain Rolland à l'époque de ce que l'on appelle les sonates de guerre.

Bien que la *4e Sonate* soit aussi dans un certain sens, c'est-à-dire en raison de sa date de création, une « sonate de guerre », le contexte qui inspira ce trait morne en ut mineur est moins l'imminent effondrement du front de défense russe qu'un événement profondément triste qui

amena Prokofiev à dédier sa sonate à Maximilian Anatolevitch Schmitgov. Cet ami intime s'était ôté la vie quelques semaines auparavant, plongeant Prokofiev dans une profonde dépression. On se voit dès lors contraint à interpréter les sons pesants du premier mouvement en particulier comme une épitaphe pour son ami. L'attitude *serioso* de l'*andante assai* est par contre trop fréquente, sous diverses variations, dans les sonates de Prokofiev pour que l'on y voie une réminiscence du tragique événement. L'adjonction *non leggiere* à l'*allegro con brio* du finale doit ce mouvement se déroulant en partie dans un *scherzando* essentiellement secret surtout au passage *dolce e semplice* et à sa proximité du mouvement lent.

On remarque l'utilisation extensive de cette figure rapidement changeante, qui traverse le mouvement de tête depuis le tout début. Si l'on en croit les propos de Prokofiev selon lesquels le finale existait déjà en 1908, même sous une forme inachevée, il en ressort que les motifs du premier mouvement, composé ultérieurement, dérivent du finale existant. Ce processus jette une lumière particulière sur le mode de composition de Prokofiev, orienté sur le travail des motifs : à cette base correspond, dans l'œuvre de Prokofiev, la conception formelle classique avec les processus thématiques développés à partir du classique viennois. Parmi les caractéristiques d'une telle composition, on trouve également la tension particulière entre, d'une part, les dispositions formelles et les procédés de motifs et, d'autre part, les évolutions harmoniques cassantes et souvent versatiles. Ce n'est donc en aucun cas un hasard si Prokofiev, presque parallèlement à sa *Symphonie classique* débutée en 1916, a thématisé cette conjonction en quelque sorte boiteuse de niveaux inégaux de style – par ailleurs, cela contraste remarquablement avec l'effet de la musique ressenti comme enivrant par Maïakovski et une grande partie du public.

Lors des concerts de Prokofiev aux États-Unis en 1918/19, au programme desquels on retrouvait immanquablement la *2e Sonate*, la critique se répandit en métaphores en tous genres à propos du Russe-Tartare, de l'étrangeté de sa musique et de son interprétation virtuose : « Si, à l'époque préhistorique, la fille d'un dinosaure avait dû fréquenter un conservatoire, les œuvres de Prokofiev auraient probablement fait partie du programme d'examen obligatoire », dit-on à propos de ses débuts, ou encore on parla – en américain – d'un « trust entier de sons en acier ». Après ce voyage aux USA peut-être encore plus qu'auparavant, le compositeur passa pour un athlète du clavier aux muscles bien développés.

Dans sa description de la *7e Sonate pour piano*, Glenn Gould eut encore recours à des images semblables à celles de la critique américaine d'autrefois. Il écrivit ainsi : « Le finale, avec une cadence à 7/8, est l'une de ces toccatas ›Nos-frontières-menacent-de-s'écrouler,-voici-que-vient-une-nouvelle-colonne-de-nos-chars-d'assaut-invincibles,-même-s'il-s'agit-justement-de-Shermans-qui-sont-arrivés-en-prêt-à-Mourmansk-la-semaine-dernière. » Gould se réfère ici naturellement au surnom « sonate de guerre », que Prokofiev a donné lui-même à ses *Sonates n°6* à *8*. Cependant, la violence rythmique du finale fournit également l'obsession impitoyable d'un appareil qui s'affranchit.

Après de longues années passées en Europe occidentale et aux États-Unis, le compositeur rentra en Union soviétique communiste au début des années 30, non sans un optimisme plutôt naïf. Et il ne se trompait pas, dans un premier temps, lorsqu'il supposa que les privilèges dont il jouirait en tant que l'un des artistes d'État les plus courtisés serait de quelque utilité à son œuvre. Le compositeur dont les agglomérations de sons éruptives et rebelles entraient dans le cadre de principes formels classiques était devenu depuis longtemps lui-même un classique, et quel mouvement pourrait mieux témoigner de son art que le début de l'*allegro inquieto*.

Malgré ou plutôt en raison de son extravagance hétérogène, la *7e Sonate pour piano* est une œuvre extraordinaire. Gould fit remarquer, à juste titre : « Le premier mouvement contient non seulement quelques extraits du meilleur de la musique de Prokofiev, mais aussi, dans un mépris flagrant du credo de la science musicale soviétique basé sur une accessibilité directe, peut-être ce qui ressemblait le plus à un plan d'harmonie atonal que tout ce qu'il a jamais employé jusque là. » Effectivement, la « Nouvelle simplicité » que Prokofiev avait proclamée en 1934 dans « Iswestja » est ici des plus difficiles à déceler. Ainsi, les évolutions évoquant la panique, en contraste avec les passages *dolente*, sont complètement opposées à une telle exigence. Leur conversion semble plutôt se retrouver dans le deuxième mouvement élégiaque, malgré les cris de composition au milieu de cet *andante caloroso*.

Prokofiev acheva la *7e Sonate* en 1942 à Tiflis, où il avait été envoyé pour sa sécurité en tant que protégé du système soviétique en guerre. Ceci et l'attribution ultérieure du prix Staline pour sa sonate ne doivent pas faire oublier qu'il ne s'agit pas, dans cette œuvre, d'un abandon par Prokofiev de son style habituel pour un style nouveau, plus simple, et ce, malgré le thème *caloroso* chantant, qui fut bien souvent discrédité et qualifié de « mielleux » ou de traditionnel, ou malgré le finale facile à cerner. Au contraire, la rugosité polie de la *7e Sonate* permet de constater l'évolution logique des structures formelles « classiques », déjà introduites dans la *2e Sonate*, et le rapport tendu, tant aiguisé qu'entre-temps parfaitement maîtrisé, envers les évolutions harmoniques brusques dans leur anarchie et s'effondrant les unes sur les autres. Ainsi, Serge Prokofiev, sous le corset du diktat culturel soviétique, apparaît moins comme un Berserker domestiqué que comme le loup qui se serait caché sous une peau de mouton.

Evgeni Koroliov

Evgeni Koroliov, 1949 in Moskau geboren, ist zweifellos eine herausragende Erscheinung der internationalen Klavierszene, und doch gehört er noch immer zu ihren „Geheimtipps". Längst mit Kultstatus, wohlgemerkt: Nicht zuletzt seine grandiosen Aufführungen und Einspielungen der Bach-Zyklen lösten ein gewaltiges Echo beim Publikum und in der Fachpresse aus. Im Repertoire von Koroliov, das vom Barock über die Impressionisten bis hin zu Messiaen und Ligeti reicht, nehmen neben den Werken Bachs die Kompositionen von Mozart eine Sonderstellung ein.

Seit 1978 lebt Evgeni Koroliov in Hamburg und ist Professor an der Hochschule für Musik und Theater. Er war Student des legendären Tschaikowsky-Konservatoriums. Zu seinen Lehrern zählten Heinrich Neuhaus, Mara Judina, Lew Oborin und Lew Naumow. Er war Preisträger der Bach-Wettbewerbe in Leipzig und Toronto und gewann 1977 den „Grand Prix" des Clara-Haskil-Wettbewerbs.

Mit Recitals war er im Konzerthaus Berlin, Concertgebouw Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Théâtre des Champs-Elysées Paris und Teatro Olimpico Rom und ist alljährlich im Münchner Herkulessaal zu erleben. Er war u. a. zu Gast bei den Salzburger Festspielen, dem Chopin Festival Warschau, den Festivals Kuhmo, Montreux, Schwetzingen, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, Settembre Musica in Turin und La Roque d'Anthéron.

Kammermusikpartner von Evgeni Koroliov sind Natalia Gutman, Mischa Maisky, das Prazák und das Keller Quartett. Regelmäßig spielt er Klavierduo mit Ljupka Hadzigeorgieva.

Aufnahmen von Evgeni Koroliov sind bei TACET, Hänssler Classic, Profil Edition und dem Label des Hessischen Rundfunks hr.klassik erschienen. Die „Goldberg-Variationen", ein Mitschnitt vom Bachfest Leipzig 2008, wurden von EuroArts auf DVD veröffentlicht. Seine Aufnahme mit Werken von Bach für Klavier solo und Klavierduo mit Ljupka Hadzigeorgieva bei TACET wurde mit dem „Preis der Deutschen Schallplattenkritik" ausgezeichnet.

Evgeni Koroliov, born in Moscow in 1949, is undoubtedly an outstanding figure on the international music scene, and yet he is still one of its "secrets". He has long enjoyed cult status, mind you, not least for his grandiose performances and recordings of the Bach cycles, which triggered a tremendous response from the public and in the press. In the repertoire of Koroliov, which ranges from the Baroque via the Impressionists to Messiaen and Ligeti, the compositions of Mozart, alongside the works of Bach, occupy a special place.

Since 1978 Evgeni Koroliov has lived in Hamburg, and is a professor at the Academy of Music and Theatre. He was a student of the legendary Tchaikovsky Conservatoire. Among his teachers were Heinrich Neuhaus, Mara Yudina, Lev Oborin and Lev Naumov. He was a prize-winner in Bach competitions in Leipzig and Toronto, and he won the "Grand Prix" of the Clara Haskil Competition in 1977.

He has given recitals in the Konzerthaus, Berlin, the Concertgebouw, Amsterdam, the Vienna Konzerthaus, the Théâtre des Champs-Elysées in Paris and the Teatro Olimpico in Rome, and he appears every year in the Herkulessaal, Munich . He has been a guest at the Salzburg Festival, the Chopin Festival in Warsaw, at Festivals in Kuhmo, Montreux, Schwetzingen, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, the Settembre Musica in Turin and La Roque d'Anthéron.

Evgeni Koroliov's chamber music partners are Natalia Gutman, Mischa Maisky, the Prazák Quartet and the Keller Quartet. He regularly plays piano duets with Ljupka Hadzigeorgieva.

Recordings by Evgeni Koroliov have appeared on the TACET, Hänssler Classic and Profile Edition labels, and on the label of Hessian Broadcasting (hr). The "Goldberg Variations", a recording from the Leipzig Bach Festival in 2008, was issued on DVD by Euro Arts. His recording of works by Bach for piano solo and for piano duet with Ljupka Hadzigeorgieva on the TACET label was awarded the "Prize of the German Record Critics".

Evgeni Koroliov, né à Moscou en 1949, est sans conteste une personnalité hors pair de la scène pianistique internationale ; tout en conservant encore et toujours un statut assez confidentiel, il fait cependant l'objet d'un culte. Notamment ses grandioses représentations et enregistrements des cycles Bach ont connu un écho considérable auprès du public et de la presse spécialisée. Aux côtés des œuvres de Bach, les compositions de Mozart jouent un rôle particulier dans le répertoire de Koroliov qui s'étend de l'époque baroque à Messiaen et Ligeti en passant par les Impressionnistes.

Evgeni Koroliov vit depuis 1978 à Hambourg ; il y est professeur au Conservatoire de musique et de théâtre. Il a été étudiant du légendaire Conservatoire Tchaïkovski. Parmi ses professeurs, citons Heinrich Neuhaus, Mara Judina, Lew Oborin et Lew Naumow. Il a été lauréat des concours Bach de Leipzig et Toronto et a remporté le « Grand Prix » du concours Clara Haskil en 1977.

Il a donné des récitals au Konzerthaus de Berlin, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Konzerthaus de Vienne, au Théâtre des Champs-Elysées à Paris et au Teatro Olimpico de Rome. Il se produit chaque année à l'Herkulessaal de Munich. Il a été l'hôte entre autres du Festival de Salzbourg, du Festival Chopin de Varsovie, des festivals de Kuhmo, Montreux, Schwetzingen, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, Settembre Musica à Turin et La Roque d'Anthéron.

Parmi les partenaires de musique de chambre d'Evgeni Koroliov : Natalia Gutman, Mischa Maisky, les quatuors Prazák et Keller. Il joue régulièrement en duo de piano ave Ljupka Hadzigeorgieva.

Des enregistrements d'Evgeni Koroliov sont parus chez TACET, Hänssler Classic, Profil Edition et chez le label de la Radio de Hesse hr.klassik. Les « Variations Goldberg », un enregistrement du Festival Bach de Leipzig en 2008, ont été publiées sur DVD par EuroArts. Son enregistrement d'œuvres de Bach pour piano seul et duo de piano avec Ljupka Hadzigeorgieva chez TACET s'est vu décerner le « Prix de la Critique allemande du disque ».

Klebeseite
PC 10281