

PROKOFIEV

Violin
Sonatas

Five
Melodies

ALINA
IBRAGIMOVA

STEVEN
OSBORNE

hyperion





SERGE PROKOFIEV IN 1918

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 4</i>
ENGLISH	 <i>page 5</i>
FRANÇAIS	 <i>page 11</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 14</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.* **hyperion**

SERGE PROKOFIEV

(1891–1953)



Violin Sonata No 1 in F minor Op 80 [26'50]

- [1] Andante assai [6'24]
- [2] Allegro brusco [6'17]
- [3] Andante [7'13]
- [4] Allegrissimo [6'57]

Five Melodies Op 35bis [11'49]

- [5] Andante [1'52]
- [6] Lento, ma non troppo [2'25]
- [7] Animato, ma non allegro [3'10]
- [8] Allegretto leggero e scherzando [1'06]
- [9] Andante non troppo [3'16]

Violin Sonata No 2 in D major Op 94bis [22'04]

- [10] Moderato [7'08]
- [11] Scherzo: Presto [4'22]
- [12] Andante [3'32]
- [13] Allegro con brio [7'01]

ALINA IBRAGIMOVA violin

STEVEN OSBORNE piano



IT IS REMARKABLE that although Prokofiev never played the violin, he composed not one but several masterpieces for that instrument. Perhaps we owe this to Rheinhold Glière, who in the summer of 1902 first travelled to Sontsovka, the rural Ukrainian estate where the Prokofievs lived, to teach piano and composition to the eleven-year-old prodigy. He came armed with a violin. With Sontsovka many miles away from the nearest city, the young Prokofiev scarcely knew any instrument other than the piano. One can imagine the impression Glière made practising his violin between lessons. On several evenings Prokofiev accompanied his teacher playing Mozart sonatas, and with Glière's encouragement even attempted to compose a violin sonata. Although Prokofiev ultimately became a pianist, it appears no accident that the violin became, after his own instrument, the medium for which Prokofiev composed some of his most personal and expressive music.

In 1915, while he was beginning to compose his First Violin Concerto, he heard the violinist Paul (Paweł) Kochański perform Szymanowski's pioneering *Mythes* with the composer at the piano. This stirred Prokofiev's creative imagination, and he soon sought Kochański's collaboration in completing the concerto. In all his subsequent major violin works, Prokofiev was to work closely with several distinguished violinists: Robert Soetens for the Violin Concerto No 2, and David Oistrakh for the two violin sonatas.

Prokofiev turned to Kochański again when transcribing his *Five Songs without Words*, Op 35, for violin and piano. He originally composed these late in 1920 for Nina Koshetz, the larger-than-life Russian mezzo-soprano. Prokofiev had been touring California at the time, and appears to have been inspired by the state's natural beauty: before completing the fifth and final song he noted in his diary how he admired 'the ocean, which at sunset shimmered with the most beautiful colours'. In Paris a little over four years later,

Prokofiev was impressed by a recital by the Hungarian violinist Joseph Szigeti, and considered writing a series of small violin pieces as 'Songs without Words'. Another violinist, Cecilia Hansen, wife of one of his pianist friends from his St Petersburg Conservatory years, then demonstrated to Prokofiev that the second of the *Songs without Words* 'went beautifully' on violin. Nevertheless, Prokofiev entrusted the transcription of all five vocalises 'not with the naïve Cecilia but with Kochański, whose skills in this respect are fabulous'. In July 1925, accordingly, Prokofiev visited Kochański at his home in Paris, and in just two intensive sessions of a few hours' duration they transcribed all five songs for violin. The result, if anything, exceeds in beauty and expression the original vocalises. Prokofiev dedicated the second piece to Hansen, and the fifth piece to Szigeti, dedicating the rest of the cycle to Kochański.

In the 1930s, profoundly homesick, Prokofiev was wooed back to Russia—by now the USSR ruled by Stalin—with official promises that he would enjoy not only such privileges as being allowed to tour regularly in the West, but would also play a leading role in rebuilding Soviet music after the ravages of the cultural revolution of the late 1920s. Thus, in 1936, he finally settled in Moscow with his wife and two young sons.

Within less than a year, Stalin's so-called 'Great Terror' was unleashed, involving several million arrests by the NKVD secret police, most famously of Shostakovich's patron Marshal Mikhail Tukhachevsky. Several colleagues of Prokofiev's were also taken. On 20 April 1937 Vladimir Mutnykh, general director of the Bolshoi Theatre who had commissioned Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet*, was arrested. Adrian Piotrovsky, co-librettist of *Romeo and Juliet*, followed on 10 July 1937. Nataliya Sats, who had commissioned *Peter and the Wolf* and so successfully narrated it, was arrested on 21 August. Nikolai Zhilyayev, a composer, scholar and staunch champion of Prokofiev's





work, was arrested on 3 November. Apart from Nataliya Sats (who, after time in a labour camp, was released in 1942, though she was not allowed to return to Moscow until 1958, five years after Prokofiev's death), none of these former colleagues was ever seen again: it is now known that they were all shot just months after their arrest.

It was against this deeply troubled backdrop that Prokofiev began work on the Violin Sonata No 1 in F minor, Op 80, in 1938. Significantly, unlike *Romeo and Juliet* and the Second Violin Concerto, none of its themes was composed before Prokofiev's return to the Soviet Union; rather, one senses that he drew his inspiration from the uncharacteristically dark wells of fear, despair and bereavement which were the lot of Prokofiev and his contemporaries under Stalin's Great Terror. Possibly in an attempt to distance himself from the trauma represented by the Sonata's unfamiliarly dark emotional terrain, Prokofiev originally wrote its first movement entirely in strictly alternating metres of $\frac{3}{4}$ and $\frac{4}{4}$.

Having completed this version of the first movement and substantially composed the second, Prokofiev put the Sonata to one side to score Eisenstein's film *Alexander Nevsky*. With further interruptions posed by the Second World War and other compositional projects, Prokofiev did not resume work on the Sonata until 1943; even then, he confessed to his friend Nikolay Myaskovsky, he found the work 'difficult', and apparently laid it aside once more to compose his Fifth Symphony. Indeed, even before he resumed work on the F minor Sonata he completed his Violin Sonata No 2 in D major in 1944. It seems that working on that Second Sonata, essentially a transcription of the Flute Sonata, Op 94 (composed in 1943), undertaken with the help of David Oistrakh, finally spurred Prokofiev to complete the dark F minor Sonata.

Oistrakh's friendship with Prokofiev had begun in the mid-1930s, living as he did in the same apartment block as

the Prokofievs in Chkalov Street and sharing the composer's enthusiasm for chess. According to Prokofiev's eldest son, Sviatoslav, Oistrakh visited their apartment to try through sections of the F minor Sonata. This would have been in the late-1930s, as Prokofiev left his family, and therefore the apartment, on 15 March 1941 to live with the young writer Mira Mendelson. If Sviatoslav, who was seventeen when his father left, was correct in recalling that it was the Violin Sonata his father played with Oistrakh, rather than the First Violin Concerto which Oistrakh performed under Prokofiev's baton on 22 October 1939, this would mean Oistrakh was closely involved with the Sonata from the first years of its creation, rather than—as is usually assumed—from 1943. This raises another possibility—that Oistrakh, who is known to have encouraged Prokofiev to transcribe his Flute Sonata into the D major Violin Sonata in 1943, did so knowing of the F minor Violin Sonata on which Prokofiev had got 'stuck'. Might Oistrakh, perhaps, have cannily calculated that by making this transcription Prokofiev would then be encouraged to complete the F minor Violin Sonata?

And yet, although the F minor Sonata was ultimately dedicated to David Oistrakh, Prokofiev clearly composed it to assuage an inner trauma. Oistrakh recalled that when rehearsing the Sonata, the composer told him that the rushing scalic passages in the first and final movements should sound 'like the wind in a graveyard'. Oistrakh added: 'After remarks of this kind the whole spirit of the sonata assumed a deeper significance for us.'

It seems indeed significant that when Prokofiev resumed the work in 1943, his revisions to the first movement included the addition of those rushing scalic passages, marked *freddo*, which hitherto had not existed in the work. Prokofiev, in talking of those scales, appears also to have been alluding to Anton Rubinstein's famous characterization of the finale of Chopin's B flat minor Piano Sonata: 'a night wind blowing over graves in a cemetery'. Yet—unlike the





anguished chromaticism of Chopin's—Prokofiev's rushing scales appear serene, as if representing a haven removed from the tormented and sometimes brutal style of the rest of the Sonata. While it is unlikely that Prokofiev knew the precise fate of those colleagues who had been arrested in 1937 (and those named earlier are only the ones we know of), it seems likely that the F minor Sonata over which Prokofiev laboured for so long was intended as a covert yet loving memorial to all those, including several of his colleagues, who had been wiped from official Stalinist history. In the final year or so of his life, Prokofiev drew up an annotated list of his compositions; significantly, in writing of his F minor Sonata, Prokofiev elaborated on Rubinstein's original description by referring to 'an abandoned graveyard', which itself suggests he had in mind deaths less immediate than the obvious casualties of war when he completed the work in the summer of 1946.

The Violin Sonata No 2 in D major is of a very different character—generally sunny and carefree, though still with occasional fleeting shadows from the dark world of the First Sonata. In its original form it was a Flute Sonata, Op 94, which Prokofiev had completed in 1943 while in Perm to discuss staging his ballet *Cinderella* with the evacuated Kirov company. Its themes, according to his biographer Israel

Nestyev, were originally sketched before the war, and were inspired by the French flute player Georges Barrère. At David Oistrakh's suggestion and with his assistance, Prokofiev transcribed this Sonata to create the Second Violin Sonata, Op 94bis.

The opening movement harks back to the neoclassical style of Prokofiev's Piano Sonata No 5 of 1923 (which in turn appears to have inspired Poulenc's Flute Sonata of 1956–7) and of *Cinderella*. The second movement scherzo is initially light and capricious, but the piano part in particular introduces an increasingly sardonic tone, and the movement does not so much finish as come to an abrupt halt. There are further hints of disquieted emotions in the third movement, which has some thematic material in common with the third movement of Prokofiev's then not yet completed First Violin Sonata. It also contains a striking passage of bluesy rumination: an admirer of jazz, Prokofiev at one stage held semi-clandestine meetings with fellow aficionados in his Moscow apartment in which he played recordings he had brought back from his foreign tours. Ultimately, though, it ends with an upbeat finale which includes in a central interlude one of Prokofiev's sweetest melodies (which Poulenc, again, would recall in his Oboe Sonata, dedicated to Prokofiev's memory).

DANIEL JAFFÉ © 2014

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

ALINA *Ibragimova*



© Sussie Ahlburg

Born in Russia in 1985 Alina Ibragimova studied at the Moscow Gnesin School before moving with her family to the UK where she studied at the Yehudi Menuhin School and Royal College of Music. She was also a member of the Kronberg Academy Masters programme. Alina's teachers have included Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch and Christian Tetzlaff.

Alina has performed on both modern and period instruments with orchestras including the London Symphony Orchestra, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Stuttgart Radio Symphony, Hallé, Seattle Symphony, Munich Chamber, Orchestra of the Age of Enlightenment, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Philharmonia, and all the BBC orchestras. Conductors with whom Alina has worked include Valery Gergiev, Sir John Eliot Gardiner, Sir Mark Elder, Paavo Järvi, Richard Hickox, Osmo Vänskä, Yannick Nézet-Séguin, Tugan Sokhiev, Edward Gardner and Gianandrea Noseda. As soloist-director Alina has toured with the Kremerata Baltica, Britten Sinfonia, Academy of Ancient Music, and the Australian Chamber Orchestra.

With regular recital partner Cédric Tiberghien and in solo and chamber music Alina has appeared at venues including Wigmore Hall, Concertgebouw, Mozarteum, Musikverein, Carnegie Hall, Palais des Beaux-Arts, Vancouver Recital Series, and at festivals including Salzburg, Verbier, MDR Musiksommer, Manchester International, Lockenhaus and Aldeburgh. She has been the recipient of awards including the Royal Philharmonic Society Young Artist Award 2010, Borletti-Buitoni Trust and a Classical BRIT, and was a member of the BBC New Generation Artists Scheme from 2005 to 2007.

Alina performs on a Anselmo Bellosio violin of c1775 kindly provided by Georg von Opel.



STEVEN *Osborne*

Steven Osborne is one of Britain's most highly regarded pianists. His awards and prizes have included *Gramophone* Awards in 2009 and 2013 (he was also a finalist in the *BBC Music Magazine Awards* in 2009), the German Schallplattenpreis (three times), and first prize at both the Naumburg International Competition in New York and the Clara Haskil Competition.

Steven Osborne's international career takes him to all corners of the globe. In 1995 he made his debut tour of Japan which included a recital at Tokyo's Suntory Hall, and he returns regularly to the city. He has developed a strong reputation in the USA, making his debut at Carnegie Hall in 2005 and most recently performing with the Dallas Symphony Orchestra. In Europe he has given recitals at the Amsterdam Concertgebouw, Konzerthaus Vienna, Philharmonie Berlin, Palais des Beaux-Arts Brussels and Musikhalle Hamburg and has worked with orchestras including the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Danish Radio Symphony, Finnish Radio Symphony, Residentie Orkest and NDR Sinfonieorchester Hannover.

A regular soloist on the UK concert platform, Steven Osborne performs with the major British orchestras, especially with the Philharmonia, City of Birmingham and BBC Scottish Symphony orchestras. His concerts are regularly broadcast by the BBC and he performs every year at Wigmore Hall and the Edinburgh Festival and has made numerous appearances at the BBC Proms. Steven is also a committed chamber musician, and performs regularly with German cellist Alban Gerhardt.

Steven Osborne records for Hyperion. His recordings of Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* and Rachmaninov's *Preludes* met with exceptional praise and were each nominated for a *Gramophone* Award. His recording of Debussy's complete *Préludes* was selected by *Gramophone* as 'Editor's Choice', as were discs of



© Benjamin Ealovega

solo works by Alkan, Liszt's *Harmonies poétiques et religieuses*, and an acclaimed disc of Schubert piano duets with Paul Lewis. His survey of the complete solo piano music of Ravel and discs of Beethoven piano sonatas and bagatelles also received widespread praise. Steven has also recorded the piano sonatas and piano concerto by Sir Michael Tippett, the complete works for piano and orchestra by Benjamin Britten, and a solo disc of Musorgsky and Prokofiev, the latter two both winning *Gramophone* Awards.



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 11–13 July 2013
Recording Engineer SIMON EADON
Recording Producer ANDREW KEENER
Piano STEINWAY & SONS
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV
Front illustration: *The Violin* (1916) by Juan Gris (1887–1927)
Kunstmuseum Basel / Giraudon / The Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



PROKOFIEV *Sonates pour violon*

IL EST REMARQUABLE que Prokofiev ait composé plusieurs chefs-d'œuvre pour un instrument dont il ne joua jamais, le violon. Un homme y fut peut-être pour quelque chose : Reinhold Glière qui, à l'été de 1902, vint pour la première fois à Sontsovka, le domaine ukrainien des Prokofiev, afin d'enseigner le piano et la composition au prodigieux Sergueï, âgé de onze ans. Il arriva armé d'un violon. Comme Sontsovka était démesurément loin de la ville la plus proche, le jeune Prokofiev ne connaissait guère que le piano et on imagine l'impression que dut lui faire un Glière travaillant son violon entre deux leçons. Lors de plusieurs soirées, Prokofiev accompagna dans des sonates de Mozart ce professeur qui l'encouragea même à tenter de composer une sonate pour violon. Et s'il devint finalement pianiste, ce fut sans surprise le violon qui, après le piano, s'affirma comme le medium pour lequel il écrivit certaines de ses musiques les plus personnelles, les plus expressives.

En 1915, il entendit Paul (Pawel) Kochanski jouer au violon les novateurs *Mythes* de Szymanowski, lui-même au piano pour l'occasion. Sa créativité ainsi aiguillonnée, il rechercha bientôt l'aide de ce violoniste pour terminer le Concerto pour violon n° 1 qu'il venait d'entamer. Dès lors, il rédigea toutes ses grandes œuvres violonistiques en étroite collaboration avec d'éminents instrumentistes : Robert Soetens (Concerto pour violon n° 2) et David Oïstrakh (les deux sonates pour violon).

Quand vint l'heure de transcrire pour violon et piano ses *Cinq Romances sans paroles* op.35, originellement composées à la fin des années 1920 pour Nina Koshetz—une mezzo-soprano russe douée d'une vraie personnalité—, ce fut de nouveau vers Kochanski que Prokofiev se tourna. Manifestement inspiré par la beauté naturelle de la Californie, où il était en tournée, il nota dans son journal, avant d'achever sa cinquième et dernière romance, combien il admirait « l'océan que les plus splendides

couleurs faisaient brasiller au soleil couchant ». Quatre bonnes années plus tard, impressionné par un récital parisien du violoniste hongrois Joseph Szigeti, il envisagea d'écrire une série de petites pièces violonistiques dans le genre de ses « Romances sans paroles ». La violoniste Cecilia Hansen, la femme d'un de ses amis pianistes (une amitié qui remontait au Conservatoire de Saint-Pétersbourg), lui prouva alors que sa deuxième *Romance sans paroles* « allait splendidement » au violon. Pourtant, ce ne fut « pas à la candide Cecilia mais à Kochanski, dont les talents, à cet égard, sont fabuleux » qu'il confia la transcription des cinq vocalises. En juillet 1925, il alla donc voir le violoniste chez lui, à Paris et, en seulement deux séances intensives de quelques heures, les cinq romances furent transcrites pour violon. Le résultat surpasse encore en beauté et en expressivité les vocalises originales. Prokofiev dédia la deuxième pièce à Hansen, la cinquième à Szigeti et les trois autres à Kochanski.

Dans les années 1930, Prokofiev, qui souffrait d'un profond mal du pays, fut courtoisé pour rentrer en Russie (devenue l'URSS de Staline) : on lui promit officiellement qu'il jouirait de privilèges, comme le fait d'être autorisé à effectuer régulièrement des tournées à l'Ouest, mais aussi qu'il jouerait un rôle majeur dans la reconstruction de la musique russe, ravagée par la révolution culturelle à la fin des années 1920. Il s'installa finalement à Moscou en 1936, avec sa femme et leurs deux jeunes fils.

Moins d'un an plus tard, Staline déclencha sa « Grande Terreur », avec à la clef plusieurs millions d'arrestations par le NKVD (la police secrète), l'une des plus célèbres ayant été celle de Marshal Mikhaïl Tukhachevski, le mécène de Chostakovitch. Plusieurs collègues de Prokofiev furent également raflés. Le 20 avril 1937, Vladimir Mutnykh, directeur général du Bolchoï et commanditaire de *Roméo et Juliette*, fut arrêté. Adrian Piotrovski, co-librettiste du



même ballet, suivit le 10 juillet 1937. Nataliya Sats, qui avait commandé *Pierre et le loup* et en avait assuré la narration avec succès, fut arrêtée le 21 août. Nikolai Zhilyayev, compositeur, érudit et indéfectible défenseur de l'œuvre de Prokofiev, fut arrêté le 3 novembre. Hormis Nataliya Sats (qui, passé quelque temps dans un camp de travail, fut relâchée en 1942, même si elle ne fut autorisée à rentrer à Moscou qu'en 1958, cinq ans après la mort de Prokofiev), on ne les revit jamais : on sait aujourd'hui qu'ils furent tous fusillés quelques mois seulement après leur arrestation.

Ce fut dans ce contexte extrêmement troublé que Prokofiev aborda sa Sonate pour violon en fa mineur op.80, en 1938. Fait révélateur—et contrairement à *Roméo et Juliette* et au Concerto pour violon n° 2—, cette sonate ne présente aucun thème antérieur au retour de Prokofiev en Union soviétique ; on sent qu'il tira plutôt son inspiration des très sombres puits de peur, de désespoir et de deuil qui furent son lot et celui de ses contemporains sous la Grande Terreur stalinienne. Cherchant peut-être à prendre ses distances par rapport au traumatisme symbolisé par la noirceur exceptionnelle de cette Sonate, il fit originellement le choix d'un premier mouvement respectant une stricte alternance métrique ($\frac{3}{4}$ et $\frac{4}{4}$).

Une fois cette version du premier mouvement achevée et le deuxième mouvement en grande partie rédigé, Prokofiev mit de côté sa Sonate pour écrire la musique d'*Alexandre Nevski*, le film d'Eisenstein. Il attendit 1943 pour s'y remettre—la Seconde guerre mondiale, mais aussi d'autres projets l'avaient de nouveau interrompu—, avouant alors à son ami Nikolai Miaskovski qu'il la trouvait « difficile » ; et il la délaissa derechef pour composer sa Symphonie n° 5. Au vrai, avant de la reprendre pour de bon, il acheva sa Sonate pour violon n° 2 et ré majeur (1944). Travailler à cette seconde sonate, qui est pour l'essentiel une transcription de sa Sonate pour flûte op.94 (composée

en 1943) entreprise avec l'aide de David Oistrakh, semble l'avoir incité à terminer sa sombre Sonate en fa mineur.

Oistrakh s'était lié d'amitié avec Prokofiev au milieu des années 1930, alors qu'il vivait dans le même immeuble que lui, rue Chkalov, et partageait sa passion des échecs. Selon Sviatoslav, le fils aîné de Prokofiev, Oistrakh vint chez eux pour jouer à titre d'essai des sections de la Sonate en fa mineur. Ce devait être à la fin des années 1930 car, le 15 mars 1941, Prokofiev quitta sa famille, et donc l'appartement, pour aller vivre avec Mira Mendelson, une jeune littéraire. Si Sviatoslav, âgé de dix-sept ans au départ de son père, ne se trompe pas, si c'est bien la Sonate pour violon et non le Concerto pour violon n° 1 (exécuté par Oistrakh sous la baguette de Prokofiev le 22 octobre 1939) que les deux hommes jouèrent, cela signifie que Oistrakh fut extrêmement impliqué dans cette Sonate dès le début de sa conception et non—comme on le suppose généralement—à partir de 1943. D'où cette autre éventualité : sachant que Prokofiev avait « coincé » sur sa Sonate pour violon en fa mineur, peut-être Oistrakh l'a-t-il encouragé à transformer sa Sonate pour flûte en Sonate pour violon en ré majeur. Se peut-il qu'il ait habilement calculé qu'accomplir une telle transcription pousserait Prokofiev à terminer sa Sonate pour violon en fa mineur ?

Pourtant, et même s'il la dédia finalement à David Oistrakh, Prokofiev composa manifestement cette sonate pour apaiser un traumatisme secret. Oistrakh se rappela que, lors des répétitions, Prokofiev lui dit que les impétueux passages en gammes des premier et dernier mouvements devaient sonner « comme le vent dans un cimetière ». Et Oistrakh d'ajouter : « Après une telle remarque, tout l'esprit de la sonate revêtit pour nous une importance plus profonde ».

Car, chose apparemment tout sauf anodine, Prokofiev, lorsqu'il reprit sa sonate en 1943, inclut dans ses révisions du premier mouvement ces passages en gammes im-





pétueux, marqués *freddo* et jusqu'alors absents de l'œuvre. En parlant de ces gammes, Prokofiev semble également avoir voulu faire référence à la célèbre manière dont Anton Rubinstein dépeignit le finale de la Sonate pour piano en si bémol mineur de Chopin : « un vent du soir qui souffle sur les tombes d'un cimetière ». Cependant, et contrairement au chromatisme angoissé de Chopin, les gammes impétueuses de Prokofiev paraissent sereines, comme si elles formaient un havre loin du style tourmenté, parfois brutal, du reste de la sonate. Prokofiev ignorait probablement le sort de ses collègues arrêtés en 1937 (et les noms que nous avons cités sont seulement ceux dont nous avons connaissance), mais la Sonate en fa mineur sur laquelle il peina si longtemps fut certainement voulue comme un mémorial voilé mais aimant à tous ceux qui, à l'instar de plusieurs de ses confrères, avaient été effacés de l'histoire stalinienne officielle. Vers la dernière année de sa vie, il dressa une liste annotée de ses compositions : en inscrivant sa Sonate en fa mineur, il développa d'ailleurs la description de Rubinstein et évoqua « un cimetière abandonné », signe qu'il songeait à des morts bien antérieurs aux évidentes victimes de la guerre—il acheva cette œuvre à l'été de 1946.

La Sonate pour violon n° 2 en ré majeur est d'un tout autre caractère : elle est globalement radieuse et insouciant, malgré de fugitives ombres venues de la noire Sonate n° 1. La Sonate pour flûte op.94 originelle avait été achevée en 1943 à Perm, où Prokofiev s'était rendu pour



discuter de la mise en scène de son ballet *Cendrillon* avec la compagnie du Kirov, alors évacuée. Selon son biographe Israël Nestiev, il en avait d'abord esquissé les thèmes avant la guerre, inspiré par le flûtiste français Georges Barrère. Ce fut sur la suggestion de David Oïstrakh, et avec son aide, qu'il en fit la Sonate pour violon n° 2 op.94 bis.

Le mouvement d'ouverture renvoie au néoclassicisme de la Sonate pour piano n° 5 (qui date de 1923 et semble avoir inspiré à son tour la Sonate pour flûte de Poulenc, en 1956/7) et de *Cendrillon*. Le scherzo du deuxième mouvement est d'abord léger et fantasque mais la partie de piano, notamment, introduit un ton de plus en plus sardonique et le mouvement s'arrête brutalement plus qu'il ne finit. D'autres allusions à des émotions inquiètes sont perceptibles dans le troisième mouvement, dont un peu du matériau thématique se retrouvera dans le troisième mouvement de la Sonate pour violon n° 1, pas encore achevée. On y trouve aussi une saisissante rumination bluesy : à un moment, Prokofiev organisa dans son appartement moscovite des réunions semi-clandestines où des aficionados de jazz, comme lui, venaient écouter des disques rapportés de ses tournées à l'étranger. Finalement, il achève sa sonate sur un finale anacroustique incluant dans un interlude central une de ses plus douces mélodies (dont Poulenc, là encore, se souviendra dans sa Sonate pour hautbois, dédiée à la mémoire de Prokofiev).

DANIEL JAFFÉ © 2014

Traduction HYPERION

PROKOFJEW *Violinsonaten*

ES IST BEMERKENSWERT, dass Prokofjew gleich mehrere Meisterwerke für Geige komponiert hat, obwohl er das Instrument nicht spielen konnte. Vielleicht sind diese Kompositionen Reinhold Glière zu verdanken, der im Sommer 1902 erstmals nach Sonzowka—das ukrainische Landgut, auf dem die Prokofjews lebten—kam, um dem elfjährigen Wunderkind Klavier- und Kompositionsunterricht zu erteilen. Er hatte eine Geige mitgebracht. Sonzowka war Hunderte von Kilometern von der nächsten Großstadt entfernt, so dass dem jungen Prokofjew neben dem Klavier kaum andere Musikinstrumente bekannt waren. Man kann sich vorstellen, was für einen Eindruck Glière auf ihn gemacht haben muss, wenn er zwischen den Musikstunden selbst Geige übte. An mehreren Abenden begleitete Prokofjew seinen Lehrer am Klavier, wenn dieser Mozart-Sonaten spielte, und versuchte sich sogar, mit Glières Ermunterung, an der Komposition einer Violinsonate. Obwohl Prokofjew letztendlich Pianist wurde, ist es wohl kein Zufall, dass die Geige, nach seinem eigenen Instrument, ein Medium wurde, für das er mehrere seiner intimsten und expressivsten Werke schrieb.

Als Prokofjew 1915 mit der Komposition an seinem Ersten Violinkonzert begann, hörte er den Geiger Paul (Pawel) Kocharski mit dem bahnbrechenden Werk *Mythes* von Szymanowski—der Komponist selbst spielte dabei Klavier. Dieses Erlebnis regte Prokofjews Kreativität an und er wandte sich bald darauf an Kocharski mit der Bitte um Zusammenarbeit bei der Vervollendung seines Ersten Violinkonzerts. Prokofjew arbeitete auch bei allen folgenden großen Werken für Violine mit bedeutenden Geigern zusammen: Robert Soetens beriet ihm bei der Entstehung des Zweiten Violinkonzerts und David Oistrach bei der Komposition der beiden Violinsonaten.

Als Prokofjew seine *Fünf Lieder ohne Worte* op. 35 für

Violine und Klavier einrichtete, wandte er sich wiederum an Kocharski. Er hatte diese Stücke ursprünglich gegen Ende des Jahres 1920 für die legendäre russische Mezzosopranistin Nina Koshetz komponiert. Prokofjew hatte zu jener Zeit eine Reise durch Kalifornien unternommen und war offenbar von der landschaftlichen Schönheit dieses Staates inspiriert—bevor er das fünfte und letzte Lied vollendete, notierte er in seinem Tagebuch, wie beeindruckt er von dem „Ozean, der bei Sonnenuntergang in den schönsten Farben schillerte“ war. Als er etwas über vier Jahre später in Paris ein Konzert des ungarischen Geigers Joseph Szigeti hörte, war er so beeindruckt davon, dass er sich mit dem Gedanken trug, eine Reihe von kleinen Violinstücken als „Lieder ohne Worte“ zu schreiben. Eine weitere Geigerin, Cecilia Hansen, die Ehefrau eines Pianistenfreundes aus seiner Zeit am Petersburger Konservatorium, zeigte Prokofjew daraufhin, dass das zweite der *Lieder ohne Worte* sich „wunderschön“ auf der Geige spielen ließ. Nichtsdestotrotz vertraute Prokofjew die Bearbeitung der fünf Vokalsen „nicht der naiven Cecilia, sondern Kocharski“ an, „dessen Talent dafür hervorragend ist“. So suchte Prokofjew Kocharski im Juli 1925 in Paris auf und in nur zwei intensiven Sitzungen gelang es den beiden Künstlern, alle fünf Lieder für Geige einzurichten. Wenn man die beiden Versionen miteinander vergleichen kann, so übertrifft die Geigenfassung die ursprüngliche Version in Schönheit und Ausdruckskraft. Prokofjew widmete Hansen das zweite Stück, Szigeti das fünfte und den restlichen Zyklus Kocharski.

In den 1930er Jahren wurde der zutiefst heimwehkranken Prokofjew nach Russland—inzwischen die von Stalin regierte UdSSR—zurückgeworben, und zwar mit dem offiziellen Versprechen, dass er nicht nur bestimmte Privilegien (wie etwa regelmäßig im Westen auftreten zu dürfen) genießen würde, sondern auch eine führende Rolle



im Wiederaufbau des sowjetischen Musiklebens nach der verheerenden kulturellen Revolution Ende der 20er Jahre spielen sollte. So ließ er sich letztendlich also 1936 zusammen mit seiner Frau und seinen zwei jungen Söhnen in Moskau nieder.

Nach weniger als einem Jahr war die sogenannte „Große Säuberung“ Stalins in vollem Gange, wobei mehrere Millionen Menschen von der Geheimpolizei des Innenministeriums verhaftet wurden; die Festnahme des Schostakowitsch-Förderers Marschall Michail Tuchatschewski schlug besonders hohe Wellen. Es verschwanden auch mehrere Kollegen von Prokofjew. Am 20. April 1937 wurde Wladimir Mutnich, der Generaldirektor des Bolschoi-Theaters, der Prokofjews Ballett *Romeo und Julia* in Auftrag gegeben hatte, verhaftet. Adrian Piotrowski, der bei der Entstehung des Librettos von *Romeo und Julia* mitgewirkt hatte, folgte am 10. Juli 1937. Natalija Saz, die *Peter und der Wolf* in Auftrag gegeben und bei der Uraufführung sehr erfolgreich die Erzählerrolle übernommen hatte, wurde am 21. August festgenommen. Nikolai Schiljajew, ein Komponist, Musikwissenschaftler und treuer Verfechter der Werke Prokofjews, wurde am 3. November verhaftet. Mit der Ausnahme von Natalija Saz (die nach mehreren Jahren in einem Arbeitslager 1942 freigelassen wurde, jedoch erst 1958, fünf Jahre nach Prokofjews Tod, nach Moskau zurückkehren durfte), tauchten diese ehemaligen Kollegen nie wieder auf—heute weiß man, dass sie alle nur wenige Monate nach ihrer Festnahme erschossen wurden.

Vor diesem äußerst besorgniserregenden Hintergrund begann Prokofjew 1938 mit der Arbeit an seiner Violinsonate Nr. 1 in f-Moll op. 80. Es ist bedeutsam, dass hier, im Gegensatz zu *Romeo und Julia* und dem Zweiten Violinkonzert, sich nicht ein Thema findet, das aus der Zeit stammt, bevor Prokofjew in die Sowjetunion zurückkehrte—es hat vielmehr den Anschein, dass er sich hier von uncharakteristisch dunklen Quellen der Angst, Verzweiflung



und Verlassenheit inspirieren ließ, die unter Stalins Großem Terror das Schicksal für Prokofjew und seine Zeitgenossen darstellten. Möglicherweise um sich von dem Trauma zu distanzieren, das von dem ungewohnt dunklen emotionalen Terrain der Sonate repräsentiert wird, komponierte Prokofjew den ersten Satz ursprünglich mit einem konsequent zwischen Dreiviertel- und Viervierteltakt alternierenden Rhythmus.

Nachdem er diese Fassung des ersten Satzes abgeschlossen und den zweiten Satz zum größten Teil komponiert hatte, legte Prokofjew die Sonate beiseite, um die Musik zu Eisensteins Film *Alexander Newski* zu komponieren. Aufgrund anderer Kompositionsprojekte und schließlich auch des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs nahm Prokofjew die Arbeit an der Violinsonate erst 1943 wieder auf, und selbst dann vertraute er seinem Freund Nikolai Mjaskowski an, dass ihm die Arbeit an dem Werk „schwerfiel“, und legte es offenbar erneut beiseite, um stattdessen seine Fünfte Symphonie zu komponieren. Bevor er die f-Moll-Sonate wiederaufnahm, stellte er sogar 1944 seine Violinsonate Nr. 2 in D-Dur fertig. Möglicherweise war die Arbeit an dieser Zweiten Sonate—im Grunde eine Bearbeitung der Flötensonate op. 94 (aus dem Jahre 1943), die mit der Hilfe von David Oistrach entstand—ein Ansporn für Prokofjew, seine dunkle f-Moll-Sonate schließlich fertigzustellen.

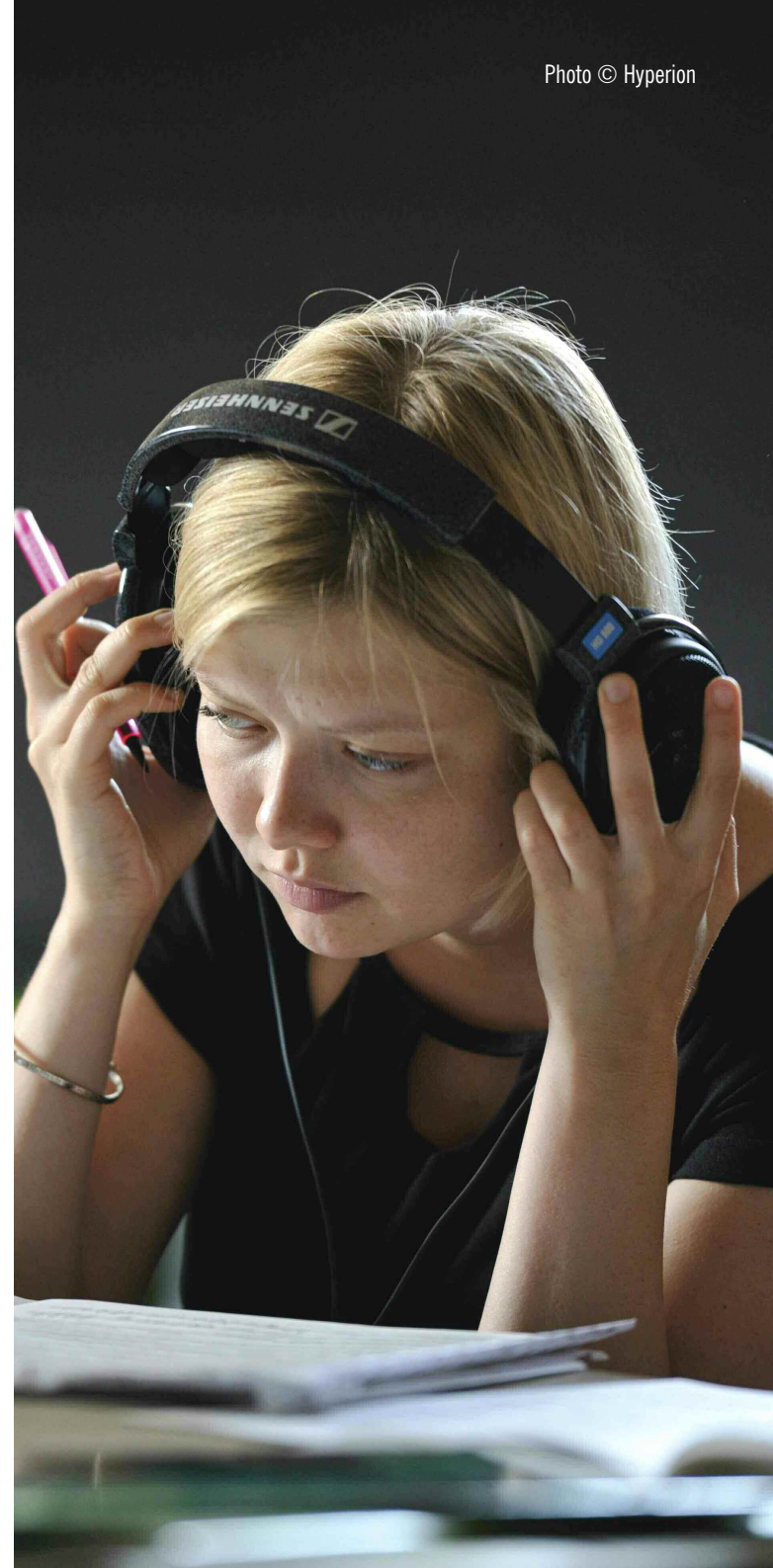
Oistrachs Freundschaft zu Prokofjew hatte sich in der Mitte der 30er Jahre entwickelt, als er im selben Wohnblock wie die Prokofjews in der Tschkalow Straße wohnte und ebenso gerne Schach spielte wie der Komponist. Prokofjews ältestem Sohn Swjatoslaw zufolge kam Oistrach in ihre Wohnung, um Teile der Sonate in f-Moll durchzuspielen. Dies muss gegen Ende der 30er Jahre gewesen sein, da Prokofjew am 15. März 1941 seine Familie, und damit die Wohnung, verließ, um mit der jungen Schriftstellerin Mira Mendelson zusammenzuleben. Wenn Swjatoslaw, der 17 Jahre alt war, als sein Vater die Familie verließ, recht hat



und es tatsächlich die Violinsonate war, die sein Vater mit Oistrach spielte (und nicht das Erste Violinkonzert, das Oistrach am 22. Oktober 1939 unter der Leitung Prokofjews uraufführte), dann würde das bedeuten, dass Oistrach bereits zu Beginn der Entstehung der Sonate an ihrem Kompositionsprozess beteiligt war, und nicht erst—wie oft angenommen wird—ab 1943. Damit eröffnet sich auch die Möglichkeit, dass Oistrach—der Prokofjew bekanntermaßen dazu ermutigte, 1943 die Flötensonate als Violinsonate in D-Dur zu arrangieren—von der Violinsonate f-Moll wusste, und dass Prokofjew in seinem Kompositionsprozess feststeckte. Hatte Oistrach womöglich kalkuliert, dass Prokofjew durch die Bearbeitung der einen Sonate dazu ermutigt würde, die andere fertigzustellen?

Obwohl die f-Moll-Sonate schließlich David Oistrach gewidmet wurde, komponierte Prokofjew sie offenbar, um ein inneres Trauma abzuarbeiten. Oistrach erinnerte sich daran, dass der Komponist ihm beim Proben der Sonate erklärte, dass die raschen Tonleiterpassagen des ersten und letzten Satzes wie „der Wind auf einem Friedhof“ klingen sollten. Oistrach fügte hinzu: „Nach solchen Bemerkungen nahm der ganze Geist der Sonate eine viel tiefere Bedeutung für uns an.“

Es scheint tatsächlich bedeutsam, dass Prokofjews Revisionen am ersten Satz, als er 1943 die Arbeit an dem Werk wieder aufnahm, unter anderem in der Hinzufügung jener raschen, mit *freddo* markierten Tonleiterpassagen bestanden, die sich bis dahin nicht in dem Werk gefunden hatten. Als Prokofjew sich zu diesen Tonleitern äußerte, scheint er sich auch auf Anton Rubinssteins berühmte Charakterisierung des Finales von Chopins Klaviersonate b-Moll bezogen zu haben: „Ein Nachtwind, der über die Gräber eines Friedhofes weht.“ Und doch scheinen Prokofjews rasche Tonleitern—im Unterschied zu Chopins qualvollen chromatischen Passagen—eine gewisse Abgeklärtheit zu besitzen, als ob sie eine Zufluchtsstätte





repräsentierten, die von dem gepeinigten und zuweilen brutalen Stil der restlichen Sonate weit entfernt ist. Es ist zwar unwahrscheinlich, dass Prokofjew nähere Informationen über das Schicksal jener Kollegen besaß, die 1937 festgenommen worden waren (und die oben genannten sind lediglich diejenigen, von denen wir heute wissen), doch war die Violinsonate f-Moll, an der Prokofjew so lang und mühsam gearbeitet hatte, sicherlich als verdecktes und doch liebevolles Denkmal für alle diejenigen gedacht, darunter mehrere seiner Kollegen, die aus der offiziellen stalinistischen Geschichtsschreibung gelöscht worden waren. Gegen Ende seines Lebens fertigte Prokofjew eine mit Anmerkungen versehene Liste seiner Kompositionen an; bei der Sonate f-Moll bezog er sich interessanterweise wiederum auf Rubinsteins ursprüngliche Beschreibung und verwies auf „einen verlassenen Friedhof“, was an sich schon andeutet, dass er dabei Todesfälle im Sinn hatte, die weniger unmittelbar als die offensichtlichen Kriegsoffer waren, als er das Werk im Sommer 1946 abschloss.

Die Violinsonate Nr. 2 in D-Dur besitzt einen völlig anderen Charakter—im Großen und Ganzen handelt es sich hierbei um ein sonniges und sorgloses Stück, obwohl gelegentlich Schatten aus der dunklen Welt der Ersten Sonate vorbeihuschen. Ursprünglich war dieses Werk als Flötensonate, op. 94, entstanden, die Prokofjew 1943 vollendet hatte, während er sich in Perm aufhielt, um eine Inszenierung seines Balletts *Cinderella* mit der evakuierten Kirow-Truppe zu besprechen. Seinem Biographen Israel Nestjew zufolge hatte Prokofjew die Themen des Werks

bereits vor dem Krieg skizziert, wobei der französische Flötist Georges Barrère eine wichtige Inspirationsquelle war. Auf David Oistrachs Anregung hin und mit seiner Hilfe bearbeitete Prokofjew das Werk und schuf damit seine Zweite Violinsonate, op. 94bis.

Der Anfangssatz greift auf den neoklassizistischen Stil von Prokofjews Klaviersonate Nr. 5 (die ihrerseits offenbar die Inspirationsquelle für Poulencs Flötensonate von 1956/7 war) aus dem Jahre 1923 sowie auf *Cinderella* zurück. Der zweite Satz, ein Scherzo, ist zunächst leicht und kapriziös gehalten, doch nimmt besonders das Klavier einen immer mokanteren Ton an; der Satz endet nicht wirklich, sondern hält vielmehr plötzlich inne und fährt dann nicht weiter fort. Im dritten Satz, dessen thematisches Material sich zum Teil mit dem des dritten Satzes der Ersten Violinsonate (die zu dem Zeitpunkt noch nicht vollendet war) deckt, finden sich weitere Anspielungen auf beunruhigte Stimmungen. Ebenso enthält dieser Satz frappanterweise eine grüblerische, bluesartige Passage: als Jazz-Bewunderer hielt Prokofjew in seiner Moskauer Wohnung eine gewisse Zeit lang halbgeheime Treffen mit Gleichgesinnten ab, wobei er Platten spielte, die er von seinen Konzertreisen im Westen mitgebracht hatte. Letztendlich schließt die Sonate jedoch mit einem optimistischen Finale, das in einem Zwischenspiel im Herzen des Satzes eine der süßesten Melodien Prokofjews überhaupt enthält—an die Poulenc wiederum in seiner Oboensonate erinnerte, die dem Andenken an Prokofjew gewidmet ist.

DANIEL JAFFÉ © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

