

Марина Израилевна Нестьева  
Marina Israilewna Nestjewa

**Сергей Прокофьев. Солнечный гений**  
Sergej Prokofjew. Das Sonnen-Genie



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

Сергей

Марина Нестьева

# ПРОКОФЬЕВ СОЛНЕЧНЫЙ ГЕНИЙ



**Marina Nestjewa**

**Sergej Prokofjew**

**Das Sonnen-Genie**



Sergej Sergejewitsch Prokofjew  
(1891-1953)

## **Für den Leser Einleitend und erläuternd**

Sergej Sergejewitsch Prokofjew. Der Klassiker des XX. Jahrhunderts. Einer der Begründer der russisch-sowjetischen Schule der Komposition. Ein großer Melodiker, vielleicht der originellste unter den Künstlern dieses im Allgemeinen nicht-melodischen Jahrhunderts. Seine Musik ist von den ersten Tönen an erkennbar und schockiert durch ihre lebensbejahende Kraft und Schönheit.

Prokofjews Leben war voller Kontraste - voller Mühsal und Feuer, voller Schwierigkeiten und Widersprüche, voller glücklicher Erfolge und schicksalhafter Zurückweisungen. Er verband die Unruhe eines Innovators mit der Nüchternheit und Pedanterie eines Geschäftsmannes, ein ungewöhnliches Selbstvertrauen mit rücksichtsloser Anspruchshaltung an seine Arbeit, ein ungezügelter Temperament mit der Gabe der Selbstbeherrschung. Er spielte ständig, schauspielerte, war ein leidenschaftlicher Lyriker und vermied emotionale Übertreibungen.

Wenn wir sein interessantes Schicksal näher betrachten, wollen wir versuchen zu verstehen, wie aus einer Vielzahl von Gegensätzen eine Einheit geboren wurde - Sergej Prokofjew.

In der turbulenten Zeit des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, in der das Talent des Komponisten aufblühte und reifte, eröffneten sich ihm viele Verlockungen. Es entsteht eine exquisite Blüte der "Kunst für die Kunst", die für ausgewählte Kenner bestimmt ist. Die dystopische Düsternis der Symbolisten findet ihren Widerhall im Pessimismus der Dekadenz und in der eleganten Zerbrechlichkeit des Impressionismus.

Doch die Zeit - die sozialen Explosionen des Krieges und der Revolutionen - verlangen von den Künstlern eine Art Antwort. Die satirischen Allegorien in den neuesten Opern des ehrwürdigen Rimski-Korsakow sind erschreckend. Die ekstatischen Epiphanien von Skrjabins musikalischen Gedichten und Rachmaninows leuchtenden Impulsen erregen den Geist.

Die „Jungen Skythen“, die in alten heidnischen Ritualen einen Einklang mit der turbulenten Moderne gefunden haben, spiegeln die Energie des gesellschaftlichen Wandels in ihrer Kunst auf ihre Weise wider. Die Bilder der Barbarei, der Kult der Bewegung, die Grellheit der Farben und die Vollblütigkeit des Lebensgefühls - all das weckt die Phantasie dieser radikalen Künstler und fesselt ihre Gedanken und Gefühle.

Der junge Prokofjew steht an der Spitze der Rebellion, zusammen mit Majakowski und Chlebnikow in der Literatur, dem „Karo-Buben“ in der Malerei und Fokine und Nijinsky in der Choreografie. Sie alle sind bereit, mit etablierten Kanons zu brechen und ungewöhnliche, kühne neue „Spielregeln“ vorzuschlagen. Dies ist das Umfeld, in dem das russische Genie entsteht und Gestalt annimmt.

Aber wenn wir jetzt versuchen, Prokofjews Platz in der Weltgeschichte zu verstehen, ist es richtiger, von ihm nicht als Zerstörer, sondern als Schöpfer zu sprechen.

Mit einer Vorliebe für die Reflexion ewiger, allgegenwärtiger Motive und Themen in seiner Kunst - Geschichte und Gegenwart, Krieg und Frieden, Gewalt und spirituelle Erhebung - lebt Prokofjew sein eigenes Leben in seinem ewigen Kreislauf: Heim, Herd; Werden, Reisen, Prüfung; Rückkehr, Abreise, Unsterblichkeit.

Das Schicksal war Prokofjew in der ersten Hälfte seines Lebens gnädig gesinnt. Aber es ist, als würde er ihr diese Gnade entreißen. Der Komponist erhielt sie durch seine selbstlose Arbeit, seinen ritterlichen Dienst an der Kunst, seine Opfer im Namen

der Muse. Es gibt keine Trennung in seinem Leben - erst nimmt er die Geschenke des Schicksals an und dann arbeitet er sie ab. Wenn er etwas empfängt, gibt er immer etwas zurück, denn er hat schon in seiner Jugend Züge der Reife erworben. Sein dynamisches Wesen und seine aktive Haltung helfen ihm immer und in allem: „Ich bin eine Manifestation des Lebens, das heißt, eine geistige Kraft“ (15; S. 156) [1].

[1] Siehe Literaturverzeichnis. - *Anmerkung der Redaktion.*

Und auch: „Ich mag keinen Zustand, ich bin gerne in Bewegung“ (27; S. 375).  
Eloquent, nicht wahr?

Mein Ziel ist es, die Identität des Schöpfers durch den Kreis der sich abwechselnden, wiederkehrenden und sich erneuernden Motive seines Lebens und Werks zu enthüllen.

Jetzt ist es an der Zeit für klärende Worte. Natürlich etwas prosaischer. Über Prokofjew sind schon viele gute Bücher geschrieben worden. Ihre Autoren haben in der Regel die gleichen Quellen verwendet. Und das ist völlig natürlich und gerechtfertigt durch das außergewöhnliche literarische Talent unseres Helden, durch seine Regeln für das Aufschreiben und Aufzeichnen von allem, was sich aufschreiben und aufzeichnen lässt, durch seine umfangreiche Korrespondenz mit verschiedenen Personen und durch seine absolut beeindruckende Autobiografie. Wer sich heute mit seiner Biografie beschäftigt, kommt an diesen Quellen nicht vorbei - besser kann man es nicht erzählen. Deshalb enthält das Buch viele Zitate, viele Beurteilungen von Prokofjews Musik - von ihm selbst und anderen bedeutenden Musikern seiner Zeit.

Es ist meine bescheidene Aufgabe, gelegentlich zu versuchen, andere Schwerpunkte zu setzen, sowohl in Bezug auf bestimmte Lebensabschnitte des Komponisten als auch auf die Rolle seiner Werke, wobei ich davon ausgehe, dass jeder, der sich mit der musikwissenschaftlichen Analyse dieser Werke vertraut machen möchte, auf andere wertvolle und zahlreiche Werke zurückgreifen kann.

Einige Erläuterungen zu den einzelnen Kapiteln. Wichtig fand ich das Kapitel „Der verlorene Sohn“, in dem versucht wird, die Gründe für die Rückkehr des Komponisten in die Sowjetunion zu analysieren, und in dem die Frage gestellt wird, ob er dies hätte tun sollen. Dieses komplexe und vielschichtige Thema erweist sich sowohl in Russland als auch im Ausland als spekulativ, so auch in diesen Tagen. Die Unterkapitel von „Prokofjew und...“ sind bewusst innerhalb seiner Biographie und nicht als Anhang platziert, um dem Leser eine Pause von einer kohärenten, mit vielen Fakten gespickten Erzählung und den in solchen Kapiteln angemesseneren Verallgemeinerungen zu ermöglichen. Natürlich könnte man ganze Bücher schreiben: „Prokofjew - Strawinsky“, „Prokofjew - Djagilew“, „Prokofjew - Assafjew“, usw. Bei meiner Auswahl habe ich mich auf die Persönlichkeiten konzentriert, mit denen Sergej Sergejewitsch die längsten und fruchtbarsten Beziehungen, auch menschlicher Art, hatte. Das Kapitel „Prokofjew der Pianist“ ist den Aktivitäten des Komponisten gewidmet, denen er nicht nur einen großen Teil seines Lebens widmete, sondern in denen er auch wirklich herausragende Ergebnisse erzielte.

Eine letzte Sache. Soweit mir bekannt ist, hat noch niemand versucht, das Aufführungsleben und insbesondere das Theaterleben von Prokofjews Musik in den letzten 20-30 Jahren zusammenzufassen. Ich möchte versuchen, dies zumindest teilweise (das Material ist riesig!) im Kapitel „Leben nach dem Leben“ zu tun, natürlich auf der Grundlage des mir zur Verfügung stehenden russischen Materials sowie des Materials der ehemaligen Sowjetrepubliken.

## Erstes Kapitel

### Ich kam aus dem Land der Kindheit...

Das hätte Sergej Prokofjew wahrscheinlich über sich selbst gesagt. Der Komponist hatte sicherlich eine glückliche Kindheit. Selten hat ein genialer Künstler so viel Glück in seiner Kindheit gehabt.

Das Dorf, in dem er am 11. April (23. April nach dem neuen Stil) 1891 geboren wurde, mit dem genauen Namen Sonzowka (heute das Dorf Krasnoje, Gebiet Donezk), schenkte ihm für immer die Energie der großen Sonne; und so wie der Wald, der mit gelben Blättern bedeckt ist, die während des Sommers angesammelte Wärme abzugeben scheint, erhellte Prokofjew, aufgeladen mit mächtigen goldenen Strahlen, sein ganzes Leben lang seine Musik.

Die Umgebung war von ungewöhnlicher Schönheit: im Frühling breiteten sich bunte Teppiche von Wildblumen aus, im Sommer graues Federgras; man konnte auch auf niedrige Hügel stoßen, Denkmäler von Steppennomaden. In ihnen konnten alte Utensilien und Münzen gefunden werden. Die Straßen des Dorfes waren von Pappel-, Weiden- und Kirschbäumen gesäumt; am Zusammenfluss der Solenjonka und des Schtschurow-Baches - an ihrem Zusammenfluss lag Sonzowka - erstreckte sich in der Niederung ein großer Garten von zwanzig Hektar.

Das Haus, in dem die Prokofjews wohnten, stand ein wenig abseits auf einem Hügel und war von einem weiteren kleinen Garten umgeben. Es gab Rosen, Flieder, gelbe und weiße Akazienbäume, Kurilen-Tee, Lilien und Schwertlilien. Das einstöckige, gedrungene, weiße Haus mit grünem Eisendach hatte neun Zimmer, Büro, Mädchenzimmer und Abstellräume nicht mitgerechnet. Die Zimmer waren geräumig genug, aber mit niedrigen Decken.

Es gab auch viel Platz für Tiere - drei Ställe, einen Schweinestall und einen Schafstall. Es scheint, dass alles mit maximaler Zweckmäßigkeit ausgestattet ist: eine Küche in einem separaten Gebäude, in beiden Gärten gibt es eine Banja, ein Bienenhaus, ein Himbeerbeet und einen Gemüsegarten - wohlgemerkt mit künstlicher Bewässerung.

Es stimmt, Sonzowka war im Frühjahr und Sommer gut. Im Herbst herrschte schlammiges Wetter, und da es keine Straßen gab, war es äußerst schwierig zu reisen. Im Dezember und Januar schief das Anwesen ein. Erst mit dem Frühling kehrte die üppige Blüte zurück.

Doch wo könnte Prokofjew besser lernen, die Natur zu lieben, die Sprache der Blumen, Kräuter und geliebten Tiere zu verstehen, sich in den dramatischsten Momenten des Lebens in die heilige Stätte der Natur zurückzuziehen und Ruhe und Frieden unter denen zu suchen, die ihn nie verraten.

Aber... in jeder Idylle gibt es immer ein Aber. Es gab zwar eine Kirche und eine Grundschule, aber das Land war sicherlich rückständig. Die Eisenbahn war fünfundzwanzig Kilometer entfernt, der Arzt und das Krankenhaus dreiundzwanzig, die Post acht Kilometer, und sie funktionierte nur zweimal pro Woche, es gab keine Landstraße und keine intelligenten Nachbarn, die dem Niveau der Einwohner von Sonzowka entsprachen.

In einer solchen Situation waren die Erwachsenen, unter denen Prokofjew aufwuchs, vor allem seine Eltern, von entscheidender Bedeutung.

Er hatte großes Glück mit ihnen. Beide haben - wenn auch auf unterschiedliche Weise - die Schwierigkeiten des Lebens aus erster Hand erfahren. Sein Vater - der Sohn eines Kleinindustriellen - verlor früh seine Mutter und seinen Vater durch die Cholera, und ab seinem vierzehnten Lebensjahr lebte er mit seinem Bruder in der

Familie seiner älteren Schwester Smirnowa. Nach der Handels- und Realschule fand er nicht sofort seine Berufung; an der Universität begann er sich für Chemie zu interessieren und besuchte die Petrowsko-Rasumowskaja-Akademie. Er wurde ein hervorragender Agronom.

Sergej Alexejewitschs Auftreten war stets ernst: wahrscheinlich lag es an seiner Brille, dass dieser große Mann mit dem ikonischen Gesicht und dem blonden Bart so aussah. Wie sich sein Sohn später erinnerte, behielt sein Vater jedoch auch im hohen Alter die Fähigkeit, unkontrolliert zu lachen, wie ein Kind.

Prokofjews Mutter, Maria Grigorjewna Schitkowa, stammte aus einer großen, armen Bauernfamilie. Wie Prokofjew in seiner Autobiografie behauptete, wurde seine Großmutter mütterlicherseits als Tochter eines schwedischen Grafen Instedt geboren, der nach Russland eingewandert war. Er hatte also ein Sechzehntel schwedisches Blut gegen fünfzehn russisches. Spiegelt sich dies nicht auch in der Erscheinung unseres russischen Genies wider?

Manjuscha Schitkowa war gesellig, witzig und stets von einer Schar von Freundinnen umgeben, die sie gerne anführte. Sie war nicht schön, aber ihre Intelligenz und Lebendigkeit verliehen ihr einen besonderen Reiz.

Prokofjews Eltern heirateten aus Liebe, obwohl sie Hindernisse überwinden mussten: Sergej Alexejewitschs wohlhabende Familie war gegen seine Heirat mit einer Braut ohne Aussteuer. Es ist ein aussagekräftiges Dokument erhalten, in dem sowohl die Situation als auch der Charakter von Maria Schitkowa beschrieben werden: „Ich bedaure, dass ich Ihnen außer mir nichts geben kann und wünsche mir dasselbe von Ihnen. Wie schon zuvor, so wiederhole ich auch jetzt, dass mich dein zukünftiger Reichtum nicht anzieht, er ekelt mich an, weil er mich jetzt von dir trennt...“ Und der Brief schließt mit einer Paraphrase von Gribojedow: „Was wird das Licht sagen? Was wird die Fürstin Maria Alexejewna zu mir sagen!“ (25; c. 14) [2]

[2] Siehe Literaturverzeichnis. - *Anmerkung der Redaktion.*

Der junge Mann gewann, und die Hochzeit fand statt. Prokofjew war immer stolz auf seine Eltern: beide waren die intellektuellsten in ihren Familien. Er war auch stolz auf ihre Beziehung - stark, verlässlich, respektvoll, ohne einen Hauch von Sentimentalität oder Verhätschelung.

Nachdem er eine Zeit lang auf dem Landgut von Sergej Alexejewitsch in Nikolajewka (Region Smolensk) gelebt hatte, das kein Einkommen brachte und nur neue Investitionen erforderte, nahm sein Vater das Angebot des Gutsbesitzers Sonzowka, seines Studienfreundes, an, dessen großen Bauernhof zu leiten. Dabei kamen sowohl sein Sinn für Risiko als auch sein natürlicher Instinkt zum Tragen. Das Leben hatte bewiesen, dass seine Entscheidung richtig war. Umso mehr, als der Betrieb dank der Bemühungen des sachkundigen und geschickten Betriebsleiters zu florieren begann und auch der Familie Prokofjew ein beträchtliches Einkommen brachte. Ein kurioser Kommentar eines Vaters, der seinem jungen Sohn die Vollmacht von Sonzowka zur Verwaltung des Nachlasses zeigte: „Das ist die Vollmacht, die dein Vater hat und die du niemals jemandem geben solltest“ (25; S. 19). Sergej Alexejewitsch hatte Vertrauen zu Sonzowka, und das nicht ohne Grund, er mischte sich in nichts ein. Aber es gibt nicht nur ehrliche Menschen im Leben, wie der Vater, unaufdringlich wie immer, mit seiner Erwidern auf seinen Eintritt in die Selbständigkeit betonen möchte.

Für die Prokofjews waren Aufklärung, Fortschritt, Wissenschaft und Kultur keine abstrakten Begriffe, sondern Leitlinien für ihr Handeln. Sie lebten eher zurückgezogen, und nach dreiunddreißig Jahren (so lange waren sie in Sonzowka)

waren nur noch ein Arzt und ein Tierarzt ihre guten Bekannten. Das Haus wurde nur dann lebendig, wenn Verwandte und Freunde aus Petersburg oder Moskau eintrafen. Es war jedoch unmöglich, sich vorzustellen, dass nicht nur Sergej Alexejewitsch den ganzen Tag bei der Arbeit war, sondern auch Maria Grigorjewna. Die ersten Jahre unterrichtete sie selbst Bauernkinder in der örtlichen Schule, dann blieb sie Schirmherrin der Schule; sie verstand etwas von Medizin und vertiefte ihr Wissen aus Büchern, indem sie jeden Tag mehrere Patienten aufnahm und ihnen erste Hilfe leistete.

Aber, wie sich später herausstellte, investierte Maria Grigorjewna den ganzen Reichtum ihrer bemerkenswerten schöpferischen Natur, all ihre Fähigkeiten, ihr Wissen, ihre pädagogischen Fähigkeiten, vergeistigt durch eine außergewöhnliche, aber nicht blinde Liebe, in ihren Sohn, mit der ständigen und aktiven Hilfe ihres Mannes.

Sie hatten eine schwierige Zeit mit ihm. Die ersten beiden Mädchen starben in jungen Jahren, als ihre Zähne nicht richtig durchbrachen. Auf Anraten einer Freundin gab die Mutter den kleinen Serjoscha zu einer stillenden Mutter, einem gesunden Dorfmadchen. Diesmal gab es keine Pathologie, aber der Kommentar des erwachsenen Prokofjews ist bemerkenswert: „... habe ich nicht auch mit der Milch anderer Leute eine gewisse Charakterstärke aufgesaugt“ (25; S. 25). Ist es Steifheit? Eher ein geradliniges und offenes Temperament. Dies entsprach dem Wesen der Menschen dieser Orte, dem Süden Russlands, hell, unprätentiös, das Leben liebend, das Land, die Tiere. Auch ein anderer Vorfall hat eine Spur hinterlassen, die in die Zukunft zu reichen scheint: der Junge ist drei Jahre alt, er wälzt sich auf dem Bett seines Vaters; plötzlich rennt er von seinem Bett weg und schlägt mit der Stirn gegen einen Eisenstamm. Ein unmenschliches Gebrüll schallt durch das Haus! Die Beule blieb während seiner Kindheit und Jugend und verschwand erst im Alter von dreißig Jahren. Der Künstler Larionow, der Prokofjew einmal in Paris getroffen hatte, berührte die Beule und sagte ausdrucksvoll: „Vielleicht liegt hier das ganze Talent!“ (25; S. 27).

„Mutter liebte die Musik, Vater respektierte die Musik. Wahrscheinlich hat er sie auch geliebt, aber philosophisch, als Manifestation der Kultur, als Flucht des menschlichen Geistes“ (25; S. 24). So bewertete der Komponist die Einstellung seiner Eltern zu seinem Lebenswerk.

Maria Grigorjewna war eine Amateurmusikerin, sie spielte einigermaßen gut Klavier und konnte viel Zeit auf dem Land verbringen. Als sie die Geburt ihres Sohnes erwartete, spielte sie bis zu sechs Stunden am Tag: „Der künftige kleine Mann wurde von der Musik geformt“, - wie ihr Sohn später witzig bemerkte (25; S. 25). Seine Mutter interessierte sich ausschließlich für ernste Musik, und ihr exzellenter Geschmack half ihr, die musikalische Erziehung ihres Sohnes zu lenken: von Geburt an hörte er Beethovens Sonaten, Mazurken, Préludes und Walzer von Chopin und gelegentlich etwas nicht besonders Schwieriges von Liszt. Bei den russischen Komponisten dominierten Tschaikowsky und Anton Rubinstein.

Die musikalischen Neigungen des zukünftigen Komponisten zeigten sich schon früh, wahrscheinlich im Alter von vier Jahren. Hier ist ein typisches Bild aus seiner Kindheit: seine Mutter am Klavier, die Übungen und Etüden spielt. Sie besetzt vor allem die mittlere Lage, während das Kind die beiden oberen Oktaven besetzt, wo es fleißig seine Stegreifstücke trällert. Das Ensemble war natürlich nicht harmonisch, aber bald begann der Junge, sich selbst ans Klavier zu setzen und zu versuchen, etwas zu lernen. Es ging noch weiter: er versuchte nicht nur, irgendein Motiv auf dem Klavier zu zeichnen, sondern er setzte sich an den Tisch und zeichnete etwas wie Noten, wie ein Ornament. Der ständige Anblick der Noten auf der Staffelei regte seine Fantasie an.



Die Mutter hatte sicherlich pädagogische Talente. Als ihr Sohn mit der Nachricht zu ihr kam, er habe eine Liszt-Rhapsodie geschrieben, erklärte sie ihm zunächst, dass man eine Liszt-Rhapsodie nicht schreiben könne und dass Liszt der Mann sei, der das Stück geschrieben habe. Der Anblick des Schreibens auf neun Linealen veranlasste Maria Grigorjewna jedoch zu der Erkenntnis, dass ihrem kleinen Sohn die Regeln des Notenschreibens erklärt werden mussten. Im Alter von fünf Jahren erschien das erste Stück mit dem Titel „Indischer Galopp“ - offenbar beeinflusst durch die Erzählungen der Erwachsenen über die Hungersnot in Indien.

Im Frühjahr und Sommer 1897 nahm der kleine Komponist, wenn auch unbeholfen und ungenau, drei Stücke auf - einen Walzer, einen Marsch und ein Rondo. Die ersten Kompositionen des Kindes wurden einem erfahrenen Kopisten übergeben und in einem Album mit der Aufschrift „Werke von Serjoschenka Prokofjew“ zusammengetragen. Dieses Album enthält die ersten anderthalb Jahre des kreativen Schaffens des Komponisten.

Nicht nur, dass die Eltern selbst den Müßiggang verachteten, sie lehrten ihren Sohn auch die Fähigkeit zur ständigen Arbeit. Die Fähigkeit, das Wort „müssen“ in das Wort „wollen“ zu verwandeln, ist jedoch ein besonderes Verdienst der Ältesten. Maria Grigorjewna behandelte die musikalische Entwicklung ihres begabten Sohnes mit seltener Aufmerksamkeit und Taktgefühl. Die Hauptsache war, das Interesse zu wecken und es nicht durch langweiliges Auswendiglernen zu töten. Daher wurde dem Kennenlernen neuer Musikliteratur ein Maximum an Zeit gewidmet, und die Übungen wurden auf ein Minimum reduziert. Zunächst spielte die Mutter die Stücke selbst, dann wählte sie die Stücke aus, die ihr gefielen, und zeigte sie ihrem Sohn. Nach dem Spielen wurden die Dinge besprochen und der Schüler musste erklären, warum ihm das Stück gefiel oder nicht gefiel. Dies lieferte nicht nur eine Menge Material für die Auswahl, sondern förderte auch die Fähigkeit, vom Blatt abzulesen und ein unabhängiges Urteil zu fällen. „Im Alter von zehn Jahren hatte ich meinen eigenen Standpunkt zu musikalischen Werken und konnte ihn verteidigen“, - gab Prokofjew später zu. Und er fügte hinzu: „Diese frühe musikalische Reife war eine Garantie dafür, dass ich in der Lage sein würde, mit Sünden umzugehen, wenn ihre Bösartigkeit offensichtlich wird“ (25; S. 43). Es handelte sich um Nachlässigkeit in der Ausführung, Unvollkommenheit in der Technik, unvollendete Details, mit einem Wort, eine Situation, in der der Gedanke vorauslief und die Finger nicht mit ihm Schritt halten konnten. Aber der Komponist hatte Recht: er überwand diesen Widerspruch, schon am Konservatorium.

Im Hinblick auf das aufblühende Talent ihres Sohnes kauften die Eltern ein neues Klavier - ein siebenhundert Rubel teurer Schröder, der viel besser war als der vorherige, mit einem weichen und runden Klang, der den musizierenden Prokofjews viel Freude bereitete.

Das neue Jahrtausend war für Serjoscha geprägt von seiner ersten Reise nach Moskau und seinem ersten Theatererlebnis - er wurde ins Bolschoi-Theater gebracht, um Gounods „Faust“ zu sehen. Die Eindrücke variierten, ebenso wie die Fragen: warum ist der Teufel nicht schwarz, wie ein Neger und vielleicht mit Hufen, sondern in einem roten Anzug, und mit einem Schwert, außerdem so schick? Der Junge begnügte sich mit der vertrauten Musik - einem Walzer und einem Marsch, die er von seiner Mutter in Sonzowka gehört hatte, und einem Duell mit Schwertern. Dieser Besuch schien enorme Spuren hinterlassen zu haben. Auf jeden Fall werden sowohl Faust als auch das Schwertduell später in „Der feurige Engel“, einer von Prokofjews besten Opern, wiederkehren. Ganz zu schweigen von den Walzern und Märschen,

die in seinem Werk in Hülle und Fülle vorhanden sind. Und eine dynamische und fesselnde Handlung, die alles Langweilige ausblendet - so viel ist sicher.

Abgesehen von Borodins „Fürst Igor“, der keinen großen Eindruck hinterließ, erinnerte sich Prokofjew an Tschaikowskis Ballett „Dornröschen“. Schwer zu sagen, was ihm mehr gefiel – sei es die Aufführung an sich oder die Tatsache, dass zwei benachbarte Logen von Bekannten mit Kindern besetzt waren, man konnte aus den angebotenen Kisten beliebig viele Süßigkeiten essen oder aus großen Körben Obst. Dennoch wurde er allmählich in das Geschehen hineingezogen: „Das Theater schien zu schweben ... und am Ende konnte man nicht sagen, ob es die Bühne oder das Theater oder der eigene Kopf war, der sich drehte“ (25; S. 47).

Der Besuch eines echten Theaters beflügelte die Fantasie des kleinen Prokofjews und brachte ihn dazu, selbst zu schauspielern. Zusammen mit den Kindern seiner Haushälterin Jelena - Stenja, Serjoscha und Jegorka und dem Dienstmädchen Marfuschka begann er, die von ihm komponierten Stücke aufzuführen. Sie hatten die Form einer Commedia dell'arte - ein Grundgerüst einer Handlung wurde erfunden und die Schauspieler improvisierten. Obwohl die Handlungen anfangs kitschig waren, wurden sie immer besser. Die Darbietungen der Kinder für die Eltern und füreinander wurden durch Accessoires ergänzt. In der Abstellkammer gab es eine Schublade für die Aufbewahrung von Requisiten: verschiedene Kostüme, Hüte, alte Mäntel, Masken, Orden, Schwerter und Pistolen, die Schüsse abgaben. Märchenhafte Handlungen mit Zauberern und Monstern wurden sofort abgelehnt. Das menschliche Drama mit dem obligatorischen Duell im Höhepunkt war interessant. Häufiger fanden die Aufführungen an Sonntagen statt: sie wurden tagsüber erfunden und am Abend aufgeführt. Die Phantasie war ständig am Werk: Schnurrbärte und Bärte wurden mit gebranntem Kork gemalt, der Mond wurde mit einem hinterleuchteten Banner dargestellt. Wenn ein Wasserfall dargestellt werden sollte, wurde das Wasser von einem getarnten Fass in ein anderes gegossen; der Wald wurde im Sommer aus im Garten gehackten Zweigen und im Winter aus zahlreichen Kübeln mit Oleander und Ficus hergestellt. Spektakuläre dramatische Szenen beherrschten die Handlungen. Der zukünftige brillante Bühnenautor übte sich in künstlerischer Taktik...

Für den jungen Autor war jedoch die Zeit gekommen, seine theatralischen Neigungen ernsthaft zu zeigen. Also erzählte er seiner Mutter, dass er eine Oper schreiben wolle. Trotz der natürlichen Skepsis von Maria Grigorjewna führte der neunjährige Junge sein Vorhaben aus und kam im Frühsommer 1900 mit dem Manuskript einer fertigen Oper „Der Riese“ zu seiner Mutter. Die Hauptfigur in der dramatischen Geschichte mit ihren Kämpfen, Ohnmachtsanfällen, Helden und dem König war natürlich der Riese selbst. Die anderen sind die Gefährten seines Vergnügens: Stenja, die zu Ustinja wurde, Serjoscha, der zu Sergejew wurde, Jegorka, der zu Jegorow wurde. Natürlich steckt in diesem ersten Werk eine Menge Naivität und Ungeschicklichkeit. Die Kontraste erschüttern die Handlung - auch Prokofjew liebte sie, und sie verlangten den entsprechenden Ausdruck. Und zu dieser Zeit hatte Serjoscha keine Ahnung von Modulationen in neuen Tonarten. Besonders stolz war er aber auf die Szene, in der der Bühnenkontrapunkt eingesetzt wurde: der König singt von einer Abordnung, die den Riesen vernichten soll, dieser erscheint plötzlich und verkündet gleichzeitig mit dem König: „Sie wollen mich töten.“ Der junge Komponist wollte keine Einwände darüber hören, woher der Riese stammte; viel wichtiger als die Logik der Handlung war ihm das daraus resultierende kontrapunktische Moment (das gleichzeitige Erklängen zweier verschiedener Themen. - *Anm. d. Autorin*). Die Züge des Meisters der eindrucksvollen Bühneneffekte waren hier bereits zu erkennen. Manchmal kam es zu lächerlichen Auswüchsen. Als seine Mutter in dem Manuskript blätterte und korrigierte, was offensichtlich lächerlich war,

stieß sie auf die vier forte in der Arie des Riesen. Nach einer hitzigen Diskussion mit ihrem Sohn, der unter bitteren Tränen argumentierte, dass die Musik ihren Pomp verlieren würde, einigte man sich darauf, den Effekt auf drei forte zu reduzieren. Die von der Französin Louise, die sich als sorgfältige Schreiberin erwies, in Rot und Gold gebundenen Notenblätter waren ihrer geliebten Tante Tanja, der Schwester ihrer Mutter, gewidmet und sahen wie folgt aus:

„Der Riese“

Oper in 3 Akten

Komposition von Serjoschenka Prokofjew

Träume werden bekanntlich manchmal wahr, und so spielten Prokofjews Cousins und Cousine im Sommer 1901 den ersten Akt von „Der Riese“ in Kostüm und Maske zur Klavierbegleitung in ihrem Haus. Der arme Serjoscha, der natürlich den Sergejew sang, war so aufgeregt, dass er fast krank wurde. Der Onkel, der mit der Aufführung sehr zufrieden war, sagte lachend einen Satz, der sich als prophetisch herausstellte: „Nun, Serjoscha, wenn man dich auf der kaiserlichen Bühne aufführt, erinnere dich daran, dass das erste Mal deine Oper in meinem Haus aufgeführt wurde!“ (25; c. 70).

Im Alter von neuneinhalb Jahren begann Prokofjew mit der Arbeit an einer neuen Oper - „Auf einsamen Inseln“. Der Komponist selbst war der Meinung, dass „Auf einsamen Inseln“ im Vergleich zu „Der Riese“ - ein Schritt nach vorn: es gibt keine metrischen Fehler mehr, die Akkorde werden komplexer, die Episoden werden weiterentwickelt und es wird versucht, die Elemente der Natur darzustellen. Der Junge hatte eineinhalb Jahre lang gearbeitet - er komponierte nur die Ouvertüre und den ersten Akt in drei Szenen. Das Material war uneinheitlich, der Komponist wuchs, und es zog ihn zu anderen Ideen.

Die Eltern entwickelten einfühlsam und konsequent den Geist und die vielseitigen Fähigkeiten ihres begabten Kindes. Seine unbändige Fantasie weckte neue Interessen, und zwar nicht nur musikalische. Was der neugierige Junge nicht gerne tat: Reiten, Radfahren, Krocket, und wenn er etwas studierte, tat er es gründlich und systematisch. Zum Beispiel die Flaggen verschiedener Länder, Zugfahrpläne, ein Herbarium oder ein Katalog seiner eigenen Werke. Die Aktivitäten, die man als Freizeit bezeichnen könnte, waren vielfältig. Aber sie alle füllten den Wissensschatz des Komponisten schnell wieder auf, schulten seinen außergewöhnlich lebendigen, für alles Neue offenen Geist. Das Kind gehörte dem XX. Jahrhundert an - einem dynamischen Zeitalter der technischen Entdeckungen und der urbanistischen Geschwindigkeiten. Auch hier kann man nicht ohne Bewunderung von der erzieherischen Rolle der Eltern sprechen. Ohne einen Anflug von Gleichgültigkeit behandelten sie die Unternehmungen ihres Sohnes. Als er von den Fahnen begeistert war, nähten ihm seine Mutter und seine Tante zum Geburtstag eine schicke und echte amerikanische Flagge. Der Traum vom eigenen Häuschen, von dem der Junge sogar geträumt hatte, wurde schließlich Wirklichkeit - unter der Anleitung von Gawrila, dem Wärter, wurde ein solches Haus - etwa zwei Meter lang und breit - gebaut. Auf der Suche nach einer Französischlehrerin für ihren Sohn reiste seine Mutter sogar nach Warschau und konnte ein sechzehnjähriges Mädchen, das ihr gefiel, eine Französin, überreden, ins Hinterland von Sonzowka zu gehen. Aber, wie Maria Grigorjewna später schrieb, hätte sie nie eine andere Erzieherin als sich selbst zugelassen. Sie wünschte sich für ihren Sohn einen Partner für verschiedene Spiele und Vergnügungen, der ihm gleichzeitig praktische Sprachkenntnisse

vermittelt. Und wie viele deutsche Lehrer der Junge ersetzt hatte. Die Eltern verfolgten genau, wer und wie sich ihr vielversprechender Sohn entwickelte.

Dazu gehörten auch intellektuelle Beschäftigungen, für die sich der erwachsene Sergej Sergejewitsch immer interessierte. Das war Schach. Nachdem er dieses Spiel früh genug erlernt und übrigens allen Menschen in seiner Umgebung beigebracht hatte, entwickelte sich Prokofjew zu einem herausragenden Schachspieler, wie wir im Laufe seines späteren Lebens mehr als einmal feststellen mussten.

Trotz seiner vielen Talente war der kleine Prokofjew ein ganz normaler Junge. Im Sommer 1901, während des Krieges in China, dachte er sich in einem großen Garten eine Schlacht mit den Chinesen aus (diese Rolle spielte eine Wolfsmilchpflanze, ein hohes Gras mit brüchigem Stängel, das mit gelbem Saft gefüllt war). Es gelang ihm, Dutzende dieser „gelbgesichtigen Feinde“ zu besiegen. Aber dann wurde er von den Erwachsenen für ein verschmutztes Kostüm bestraft, und das Kind fragte sich lange, was denn „unausstehlich“ sei, vielleicht „nicht mit Nase“, also nasenlos?!

Der Januar 1902 eröffnete eine neue Etappe in der Ausbildung des jungen Komponisten - er kam in Kontakt mit dem realen beruflichen Umfeld. Bei einem Besuch der Familie Pomeranzew in Moskau, mit der Sergejs Eltern befreundet waren, lernten er und seine Mutter Juri Pomeranzew kennen, einen Schüler der unbestrittenen Moskauer Autorität, des berühmten Komponisten Professor Tanejew. Überzeugt von den herausragenden Fähigkeiten des Jungen, arrangierte Pomeranzew ein Treffen mit Tanejew selbst, wie er es versprochen hatte.

Der bedeutende Musiker erwies sich als freundlich und gütig, hörte sich nicht nur die Musik an, verwöhnte ihn und gab ihm Schokolade, sondern empfahl ihm auch, sofort mit dem richtigen Unterricht in Harmonielehre zu beginnen, denn wenn man sich an Fehler gewöhnt, wird es sehr schwierig, sie wieder loszuwerden.

In Moskau nahm der Junge Unterricht bei Pomeranzew. Obwohl er fleißig arbeitete, ihm die Regeln erklärte und Aufgaben stellte, empfand der junge Prokofjew diese Lektionen als lästig - er wollte Opern mit Märschen und Stürmen schreiben, aber hier waren ihm Hände und Füße gebunden und seine Fantasie durfte sich nicht entfalten - keine parallelen Oktaven, keine fünfte Stimme...

Als hätte er die Wünsche des Jungen überhört, empfahl Tanejew, für drei Sommermonate einen echten Komponisten einzuladen, der das Konservatorium bereits absolviert hatte und der den Horizont des jungen Komponisten umfassend erweitern würde. Es stellte sich heraus, dass es sich bei dieser Person um Reinhold Morizewitsch Glière handelte. Und die Kommunikation mit ihm war ein weiterer wichtiger Meilenstein in der Entwicklung des zukünftigen Prokofjews. Viele Jahre später erinnerte sich Glière daran, wie sinnvoll der Tagesablauf in der Familie Prokofjew war: „Man stand früh auf. Vor dem Frühstück gingen wir im Fluss schwimmen, der in der Nähe des Hauses floss. Von 10 bis 11 Uhr lernte Sergej mit mir (dann nahm die Lernzeit jedoch deutlich zu - *Anm. d. Autorin*). Dann war Russisch- und Rechenunterricht bei dem Vater. Nach dem Rechnen folgten Französisch- und Deutschunterricht bei der Mutter. Während dieser Stunden arbeitete ich gewöhnlich in meinem Zimmer (27; S. 352).“ Nach dem Abendessen gab es Zeit für Vergnügen und Unterhaltung: Reiten, Krocket, Stelzenlauf, Schach, und oft nahm der junge Erzieher seinen Zögling mit auf Spaziergänge in die malerische Landschaft und staunte über die tiefe Kenntnis der Natur, die Sergej an den Tag legte - schließlich war er der Sohn eines Agronomen!

Glière leitete den Jungen liebevoll und einfühlsam an und schätzte seine brillanten Fähigkeiten - ein absolutes Gehör, ein phänomenales Gedächtnis, eine unheimliche Fähigkeit, vom Blatt zu lesen, und eine seltene Aufnahmefähigkeit. Vergessen wir nicht, dass dies für Glière selbst auch seine erste Erfahrung als Lehrer und damit in

vielerlei Hinsicht ein Experiment war. Der Lehrer beschloss, die eher verworrenen Vorstellungen seines Schülers über die Harmonie zu systematisieren, ihm eine korrekte Stimmführung beizubringen und ihm einen professionellen Überblick über die Kenntnisse der musikalischen Form zu geben. Er studierte mit dem Jungen auch das Klavierspiel und machte ihn auf die Unzulänglichkeiten der Technik aufmerksam, die vor allem auf die falsche Haltung der Hände zurückzuführen waren. Der Schüler und der Lehrer spielten viel zu vier Händen - Haydn, Mozart, Beethoven und Tschaikowsky. Serjoschas Wissbegierde regte ihn dazu an, immer mehr zu lernen - über die Form, über die Instrumentierung. Glière versuchte geduldig und aufmerksam, zahlreiche Fragen zu beantworten. An den Abenden wurden auch Mozarts Violinsonaten gespielt - Serjoscha am Klavier, Glière als Geiger. Der Lehrer leitete seinen Schüler auch zu Improvisationen am Klavier an, was der junge Prokofjew mit besonderer Freude tat.

Was der Lehrer in der Theorie erklärte, wurde sofort in der Praxis getestet. Und es war genau diese Methode, die den geborenen Komponisten am meisten auszeichnete. So führte die Erklärung des Lehrers über die Bestandteile der musikalischen Form - ein Satz, eine Periode, die die Form strukturieren sollen, führten zur Komposition mehrerer Serien von so genannten Liedern (im Laufe von sechs Jahren wurden es mehrere Dutzend, und die Stücke waren von unterschiedlichem Umfang und Charakter der Bildhaftigkeit). Dabei wurde besonders darauf geachtet, dass Variationen der Liedform erwünscht sind.

Eine weitere wichtige pädagogische Leistung Glières war es, den Jungen mit den Grundlagen der Orchestrierung, den Eigenschaften und dem Tonumfang der Instrumente vertraut zu machen. Da es jedoch keine Möglichkeit gab, ein Live-Orchester zu hören, wurde dies auf dem Klavier gemacht. Wenn zum Beispiel in einer Beethoven-Sonate oder einem anderen Stück ein Akkord oder eine Passage auftaucht, die typisch für eine Orchesterkomposition ist, erklärt der Lehrer sofort, wie diese Episode im Orchester gespielt werden kann. Natürlich ist eine solche Methode nicht durch ein gutes Leben entstanden. Aber es entwickelte die Vorstellungskraft und gab Sergej Sergejewitsch, der im Orchester lebendig und üppig darstellen konnte, viel für die Zukunft.

Die Orchesterübungen endeten mit der Idee des jungen Komponisten, eine Sinfonie zu schreiben, und mit Glières Hilfe wurde diese verwirklicht. Am Ende des Sommers war die Sinfonie komponiert und der erste Satz orchestriert. Bei seiner Abreise wurde Glière mit der Aufgabe betraut, die Orchestrierung zu vervollständigen und das vierhändige Arrangement zu vollenden. Weitere Studien sollten auf dem Schriftweg fortgesetzt werden.

Der Blick des erwachsenen Komponisten auf die Ergebnisse des Unterrichts bei Glière ist aufschlussreich. Er schätzt diese Lektionen im Großen und Ganzen sehr, stellt aber auch ihre Mängel fest, die er erst in seiner Reife überwinden musste. Es war gut, dass der Lehrer ihm „quadratische Formationen“ beigebracht hatte - vier Takte plus vier. Aber Prokofjew war der Meinung, dass er das, was er einmal gelernt hatte, bald vergessen sollte. Sonst würde die Musik unerträglich langweilig werden. Natürlich, so schrieb der Komponist in seiner Autobiographie, „hätte Glière mich aufklären müssen, aber indem er mich aufklärte, erklärte er mir, dass sowohl die Vier-Takt - als auch die Sechs-Takt-Abweichung sowie die Sequenzen mit Vorsicht zu verwenden seien“ (25; S. 90). Kurzum, der reife Prokofjew war gegen die Muster, mit denen er immer verzweifelt gekämpft hatte.

Jedes bedeutsame Ereignis regte den Komponisten zur Entfaltung seiner Individualität an. So auch bei der Begegnung mit dem ehrwürdigen Tanejew in Moskau Ende 1902, als Serjoscha dem Maestro in Anwesenheit von Glière seine

neuen Werke vorstellte. Tanejews kleine Bemerkung über die allzu schlichte Harmonisierung der gespielten Sinfonie hat den jungen Komponisten wirklich verletzt, sich in sein Bewusstsein eingebrannt und fruchtbare Keime hervorgebracht. Als Prokofjew ihm acht Jahre später seine „Vier Etüden für Klavier“, Opus 2, vorspielte, war Tanejew allerdings unzufrieden mit der Fülle an falschen Noten. Nachdem Prokofjew bemerkt hatte, dass Tanejew zu seiner harmonischen Herbheit beitrug, rief dieser, sich den Kopf haltend, humorvoll aus: „War es wirklich ich, der dich auf so einen schlüpfrigen Weg gebracht hat!“ (25; c. 100). Im Laufe seines Lebens erinnerte Prokofjew oft mit freundlichen Worten an den gütigsten und weisesten Sergej Iwanowitsch, so auch mit den an seine Mutter gerichteten Worten: „Kümmern Sie sich um die Kraft Ihres Sohnes“, die sie stets befolgte (25; S. 77).

Die neue Oper „Das Gelage während der Pest“ nach Puschkin, an der der zwölfjährige Serjoscha unter der Leitung desselben Glière arbeitete, vermittelte ihm neue Fähigkeiten - die Beherrschung des Sonatallegros, das für die Ouvertüre erforderlich war, die Eigenschaften dieser oder jener Singstimme. Der Junge machte auch Fortschritte in seiner Orchesterkenntnis. Vor allem aber war es bereits eine ernstzunehmende Oper, die auf einer echten literarischen Quelle beruhte. Wer weiß, vielleicht hat Glière Serjoscha erzählt, dass Mozart im Alter von zwölf Jahren eine Oper geschrieben hat, und ihm den Glauben gegeben, dass das Projekt realisiert werden kann.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Prokofjew nach dem Vorbild einiger Erwachsener begonnen, ein Tagebuch zu führen, in dem er akribisch alles Wichtige notierte. Dies half sowohl, das Geschehen besser zu verstehen, als auch den Jungen zu organisieren, der eine Menge Verantwortung und noch mehr Interessen hatte. Als geborene Erzieherin förderte seine Mutter die Tendenz, die Ereignisse eines jeden Tages festzuhalten, und verlangte eine Würdigung der Ereignisse. Auf diese Weise wurde das Verantwortungsbewusstsein gestärkt.

Die lange Debatte darüber, wo und wie Serjoscha als nächstes studieren sollte, nahm eine unerwartete Wendung. Sie lernten den berühmten Sinfoniekomponisten Professor Alexander Konstantinowitsch Glasunow kennen, der in Petersburg ebenso einflussreich war wie Tanejew in Moskau. Die entschlossene Haltung des erfahrenen Musikers, der davon überzeugt war, dass der begabte Junge an ein Konservatorium gehörte, wo er sein außergewöhnliches Talent voll entfalten konnte, zeigte Wirkung. Sein Verhältnis zu Glasunow bildet auch in Prokofjews späterem Leben eine ganze Handlung, wenn er zwischen Akzeptanz und strikter Ablehnung von Sergejewitschs Musik schwankt - aber er verhielt sich immer mit der ihm innewohnenden Menschenwürde.

Mutter und Sohn mussten in Petersburg leben, der Vater blieb in Sonzowka und besuchte die Familie nur an wichtigen Feiertagen. Natürlich sahen sie sich auch in den Sommerferien. Von nun an wurde die systematische Kommunikation mit Sergej Alexejewitsch hauptsächlich auf Papier abgewickelt. Natürlich handelte es sich um ein Familiendrama, das der kleine Prokofjew damals noch nicht richtig einschätzen konnte. Aber die Interessen seines Sohnes waren seinen Eltern - wir werden nicht müde, dies immer wieder zu wiederholen - immer wichtiger als alles andere.

Die glücklichste Zeit seiner Kindheit schien vorbei zu sein, und Prokofjew wurde erwachsen. Doch vieles blieb gleich: er improvisierte bei den Abenden seiner Freunde (insbesondere die Improvisation über das berühmte Lied „Tschischik, Tschischik, wo bist du gewesen?“ hatte großen Erfolg), in Zusammenarbeit mit der Dichterin Maria Grigorjewna Kilschtett begann die Arbeit an einer neuen Oper „Undine“ von de la Motte-Fouquet. Die außermusikalischen Hobbys wurden fortgesetzt, vor allem im Sommer in Sonzowka: das Alphabet wurde entwickelt, ein

Roman in Versen mit dem Titel „Der Graf“ wurde geschrieben und vom Jungen selbst illustriert, Gedichte wurden zu Ehren seiner Lieblingsriesenschiffe verfasst. Sein Vater stellte eine Leseliste für seinen Sohn zusammen. Zu Neujahr schenkten ihm seine Eltern echte Tiermasken - einen Bären, einen Papagei und einen Affen -, um ihn zu theatralischen Darbietungen anzuregen. Die Rechnung ist natürlich aufgegangen. Und doch ging die Kindheit - sagen wir es mal so - zu Ende, eine neue Zeit des Selbstverständnisses und des eigenen Platzes in der Welt begann.

## **Zweites Kapitel**

### **Musikuniversitäten**

#### **Werden**

Man könnte argumentieren, dass Prokofjews Entwicklung als schöpferische Persönlichkeit - und das sollte uns natürlich in erster Linie interessieren - nicht schon viel früher begonnen hatte? Man kann ihn getrost als Wunderkind bezeichnen. Das stimmt, obwohl außergewöhnlich weise und scharfsinnige Eltern wahrscheinlich Angst hatten, ihr erstgeborenes Kind als etwas Besonderes zu sehen, und versuchten, ihm in keiner Weise zu schaden, indem sie es in Sparsamkeit erzogen und Kultismus und übertriebenen Ehrgeiz vermieden. Außerdem kam es ihnen nie in den Sinn, mit ihrem brillanten Sohn Geld zu verdienen, sein Talent finanziell auszunutzen. Sie taten alles Mögliche und sogar Unmögliche für die harmonische Entwicklung der Persönlichkeit ihres Sohnes.

Die bevorstehende neue Stellung des Studenten ist jedoch im Prinzip ein Fortschritt. Dies liegt zum einen daran, dass der junge Mann von nun an in ein ausschließlich berufliches Umfeld eintritt, und zum anderen daran, dass er die Möglichkeit erhält, seine Individualität in der Gesellschaft zu behaupten. Schließlich war auch der Umzug von einer kleinen, abgelegenen Stadt in Sonzowka in eine Großstadt ein Sprung auf dem Weg des Lebens.

Es war nicht nur eine große Stadt. Es war Petersburg. Die Hauptstadt, die lockte und faszinierte, ängstigte und verlockte zugleich. Eine Stadt voller unvereinbarer Ideen und verrückter Gegensätze. Die Stadt, die mit ihrer schönen Architektur fasziniert und mit ihrer kaiserlichen Erhabenheit erdrückt. Die Stadt der geheimen Verschwörungen, der mystischen Illusionen, der glorreichen und unheimlichen weißen Nächte und der einsamen poetischen Träume. Die Eindrücke konnten mit den Ereignissen nicht Schritt halten - die Theater in Petersburg strahlten vor Ruhm, die Stars der Oper, des Balletts und des Schauspiels glänzten; die Vielfalt und Verschiedenheit der Kunstströmungen blendete das Auge; berühmte Reisestars zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Sergej Prokofjew fand sich 1904 in dieser Stadt wieder und musste von nun an bis ans Ende seiner Tage seine Individualität inmitten der flackernden Widersprüche des ihn umgebenden Lebens behaupten.

„Ein großer und lebhafter Junge, mit lebhaften Augen und einem guten Teint, mit großen hellen Lippen, sehr ordentlich gekleidet und gepflegt. Er benahm sich mit Würde“ - so sah Wera Alpers, eine Kommilitonin am Konservatorium und langjährige Freundin, den heranwachsenden Prokofjew (18; S. 234). So trat Prokofjew bei der wichtigsten Prüfung in Spezialtheorie am Konservatorium vor einer angesehenen Kommission auf.

Es gab zwanzig Kandidaten, die alle älter waren als unser Held. Aber er war derjenige, der die meisten im letzten Jahr geschriebenen Kompositionen mitbrachte - in einem Ordner und in anderen Jahren in einem anderen. Das gebundene Heft mit den vierundzwanzig „Liedern“ wurde separat mitgeführt; sie passten nicht in die Mappen.

Es gab zehn Prüfer, darunter berühmte Meister der nationalen Kompositionsschule, Alexander Konstantinowitsch Glasunow, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow und Anatoli Konstantinowitsch Ljadow. Prokofjew bestand die Prüfung mit Bravour. Er fühlte sich sehr sicher, obwohl die Fragen sehr gründlich waren. Er spielte sowohl bekannte als auch unbekannte Musik auf dem Klavier, bewies sein absolutes Gehör und sein Wissen über Harmonie und las sogar die Partitur. Schließlich zeigte er dem maßgeblichen Ausschuss seine eigenen Kompositionen - Auszüge aus der Oper „Das Gelage während der Pest“ und Vivo für Klavier. Die Entscheidung fiel natürlich zu seinen Gunsten aus - mit dreizehn Jahren wurde Prokofjew in das Petersburger Konservatorium aufgenommen.

Sergej, der an eine bestimmte Lebensweise gewöhnt war, fand es anfangs sehr schwierig. Die Umgebung war ganz anders als die Idylle von Sonzowka, und es fiel ihm nicht leicht, sich daran zu gewöhnen.

Das Petersburger Konservatorium hat einen legendären Ruf. Hier wurden die Grundlagen für die Kompositions- und Aufführungsschulen gelegt, die im XX. Jahrhundert eine führende Rolle in der Weltmusikultur spielen sollten. Doch das Konservatorium an der Jahrhundertwende ist ein umstrittenes Phänomen, das an der Schwelle zum Zusammenbruch steht, der bald alle öffentlichen Einrichtungen überrollen wird. Auf der einen Seite die Blüte der Professoren, der Stolz der nationalen Kunst, die Komponisten, die dem jungen Prokofjew den Weg zu seinem Beruf geebnet haben - Rimski-Korsakow, Ljadow, Glasunow, aber auch die Pianistin Anna Jessipowa, der Geiger Leopold Auer, deren Unterricht junge und ehrgeizige Talente aus aller Welt anzieht. Diese großen Musikernamen reichen aus, um das Niveau von Prokofjews Umfeld anzugeben.

Andererseits musste der direkte Einfluss eines ehrwürdigen Komponisten oder Künstlers immer noch „durch den grauen Alltag“ erreicht werden, wie Prokofjews Studienkollege, sein Freund und späterer Akademiemitglied Boris Wladimirowitsch Assafjew, schrieb. Er kam zu dem Schluss, dass die offizielle bürokratische Atmosphäre, die der damalige Direktor des Konservatoriums (vor 1905), ein Mann mit reaktionären Ansichten und Organist von Beruf, A. Bernhard, geschaffen hatte, dazu führte, dass „das Denken schrumpft“ und die Hauptaufgabe darin bestand, „zuzuhören und zu spielen“ (7; S. 32).

Prokofjew, der ein geradliniges und ehrliches Temperament hatte und mutig seinen Standpunkt vertrat, manchmal sogar bis zur Dreistigkeit, fand dieses Umfeld völlig unerträglich. Einem seiner Professoren zufolge lief er manchmal auf den Gängen des Konservatoriums auf und ab, „ohne die Vorfahrt zu beachten“, was ihm den Spitznamen „Lokomotive“ einbrachte. Diese „Geradlinigkeit“ und seine mangelnde Erfahrung führten natürlich dazu, dass er die Möglichkeiten, die sich ihm in den Klassen von Ljadow und Rimski-Korsakow boten, nicht voll ausschöpfen konnte. Allerdings gab es eine Sache, die dem jungen Mann als Ausrede hätte dienen können.

Natürlich war Ljadow, in dessen Klasse Sergej eingeteilt war, ein äußerst professioneller Musiker mit tadellosem Geschmack. Als Komponist schien er Prokofjew nahe zu stehen - nicht nur in seiner Musik, sondern auch in seinen Ansichten: „Ich bin furchtbar krank vor Durst nach Neuem und Ungewöhnlichem...“ ,



„...ich bin sehr froh, dass neue Leute mit „neuen“ Gedanken auftauchen. Ich habe das Alte so satt!“ (12; c. 26). Ist es nicht so, dass Prokofjew diese Gedanken in den Briefen von Ljadow unterschrieben haben könnte? Aber, wie man weiß, wird ein großer Künstler nicht unbedingt automatisch ein guter Pädagoge. Theoretisch formulierte Gedanken sind eine Sache. Die Schüler nahmen den Lehrer ganz anders wahr - müde und gleichgültig. Ilja Repin, der Künstler, der die Natur immer „in der Tiefe“ gesehen hat, hat ihn vorausschauend porträtiert: hinter der Maske der Gleichgültigkeit und Skepsis blitzt plötzlich ein aktiver Gedanke auf.

Ljadow selbst hasste das Unterrichten. Über welche Kreativität, die für den jungen Prokofjew so wichtig war, hätte er sprechen können! Unter den Schülern in Ljadows Klasse war er der Jüngste. Neben ihm stand der Älteste, der bereits dreißig Jahre alt war und zwei Kinder hatte. Der eigensinnige Jugendliche mochte den Unterricht nicht, er stieß ihn wegen seiner Trockenheit und Langeweile ab, und außerdem war er unregelmäßig. Die gleichgültige und faule Haltung des Lehrers gegenüber dem Unterricht überträgt sich auf die Schüler. Dennoch wusste der Jugendliche Ljadows ausgezeichnetes scharfes Auge zu schätzen, die Fähigkeit, alle Fehler sofort zu erkennen und zu markieren, ohne jedoch etwas zu erklären. Der Lehrer wurde wütend, wenn die Arbeit unordentlich oder schlampig war, seine ständigen Sticheleien und Spötteleien machten jede Lust am Lernen zunichte.

Ja, Ljadow, der Lehrer, war nicht nach dem Geschmack des jungen Komponisten. Aber er half ihm, eine klare und logische Stimme zu entwickeln und lehrte ihn die kalligraphische Sauberkeit des Schreibens. Obwohl, so schien es Prokofjew damals, seine Kompositionserfahrung und die von den Harmonielehrern und später den Kontrapunktlehrern gelehrt Regeln nicht übereinstimmten. Der junge Mann schätzte den großen Musiker Ljadow nicht in vollem Umfang und vor allem nicht als Komponisten. Doch wer weiß, vielleicht war es die Schärfe der musikalischen Skizzen, die Schärfe der orchestralen Charakteristiken, die Liebe zum Erzählen von Lebensgeschichten, die Reinheit der Morgenlyrik - war es nicht der Komponist Ljadow, von dem sich Prokofjew inspirieren ließ und der dies in seinem Werk natürlich auf seine eigene Art und Weise tief reflektierte?

Seine Mutter, Maria Grigorjewna, bemühte sich nach Kräften, die Schwierigkeiten zu kompensieren, die Sergej beim Eintritt ins Konservatoriumsleben hatte. Sie schafft ein Klima der maximalen Bevorzugung für ihren Sohn. Die Prokofjews mieten eine Wohnung in der Nähe des Konservatoriums, in der Sadowaja-Straße, nahe der Kirche Mariä Schutz und Fürbitte. Er hat ein separates Zimmer mit einem großen Schreibtisch, an dem er lernt und weiterhin seine lustigen „klugen“ Lieblingsspiele spielt. Sie verbringen ihre Freizeit oft gemeinsam, besichtigen eifrig die Sehenswürdigkeiten von Petersburg und bewundern die Ensembles der Vorstädte. Auch Jungenstrieche kommen vor. Die Erscheinung des soliden Glasunow, nämlich seine Fülle, erregt Serjoschas Fantasie, und er schiebt ein großes Kissen unter seinen Mantel und geht damit zum Laden. Hinter ihm hört man eine mitleidige Bemerkung: „Schaut, was für ein armer Junge - sein Gesicht ist dünn, und er selbst ist krankhaft fettleibig“ (25; S. 172). Das Vergnügen des schelmischen Jungen kennt keine Grenzen.

Regelmäßig besuchten Mutter und Sohn die in Petersburg lebenden Verwandten Rajewski, die sonntags alle Verwandten versammelten. In der Zwischenzeit bringt Cousine Katja dem jungen Mann gute Manieren bei: sich beim Essen mit einer Brotkruste auf dem Teller zu bedienen; bei Tisch zu sprechen, aber nicht zu laut, um die Älteren nicht zu stören; wenn eine Dame den Raum betritt, muss er aufstehen, usw.

Die Familie Prokofjew besteht die Belastungsprobe bravurös. Obwohl Sergej Alexejewitsch in Sonzowka lebt und arbeitet, korrespondieren alle Familienmitglieder nicht nur miteinander und tauschen alle wichtigen und unbedeutenden Neuigkeiten aus, sondern tun ihr Bestes, um sich so oft wie möglich zu sehen, und das nicht nur im Sommer in Sonzowka. Maria Grigorjewna hat immer noch einen treuen und hingebungsvollen Ehemann, einen Freund, und Serjoscha hat einen Vater, in den er sehr verliebt ist und der die Entwicklung des Jungen nach wie vor aufmerksam verfolgt. Hier ist ein Beispiel für einen Brief seiner Mutter an seinen Vater, der die Wärme der familiären Beziehungen bestätigt: „Ich habe den Tag meines Namenstages sehr lebhaft verbracht. Am Morgen ging ich hin und kaufte mir vier Töpfe mit frischen Blumen in deinem Namen... wir tranken Schokolade, die du uns geschenkt hast... Wir tranken auf deine Gesundheit und erinnerten uns oft an dich, indem wir dir zujubelten und „Hurra“ riefen, ich weiß nicht, ob du es gehört hast...“ (25; c. 254).

Bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr blieben einige Widersprüche in Prokofjews musikalischer Ausbildung bestehen.

Es ist interessant, wie der junge Mann das Dilemma - die Einstellung zum Komponisten und zum Lehrer - in Bezug auf Rimski-Korsakow, der ihn das Orchestrieren lehrte, gelöst hat.

Zu viele Menschen versammelten sich bei Rimski-Korsakows Lektionen; sie dauerten viel zu lange - drei oder vier Stunden am Stück; die Aufmerksamkeit war zerstreut, es war schwierig, sich zu konzentrieren - es hatte wenig Sinn. Einige der Werke, die Sergej komponierte, ekelten ihn sogar an, aber einige Bemerkungen seines Lehrers faszinierten ihn, insbesondere: „Ein Komponist sollte eine Stimme von sieben Oktaven haben“ (25; S. 283). Der Lehrer wiederum war nicht sehr zufrieden mit den Leistungen des Schülers. Infolgedessen wurde die Jahresnote 4 vergeben. Prokofjew erinnerte sich später mit Bedauern: „Ich habe Rimski-Korsakow aufrichtig geliebt, aber ich war damals nicht in der Lage, das brillante Wissen zu nutzen, das er ausstrahlte“ (25; S. 382).

Aber Rimski-Korsakow als Komponist interessierte Prokofjew uneingeschränkt und ohne Vorbehalte. Schon in seinen späten Konservatoriumsjahren zog er in Erwägung, an einem seiner Abende als Solist in Rimski-Korsakows Konzert für Klavier und Orchester aufzutreten.

Sergej fühlte sich zu vielen Werken des ehrwürdigen Komponisten hingezogen. Aber es war die „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronija“, die im Februar 1907 am Mariinski-Theater uraufgeführt wurde, die seine Fantasie am meisten anregte. Der junge Mann besuchte die Aufführung unzählige Male, allein und mit Verwandten, und er verfolgte eifrig die harmonischen und rhythmischen Peripetien dieser brillanten Partitur. Das symphonische Werk „Die Schlacht bei Kerschenez“ schien im Allgemeinen das Beste zu sein, was Rimski-Korsakow geschaffen hatte. Ungewöhnlich inspiriert wurde er von dem berühmten dramatischen Tenor I. Jerschow, der mit wahrhaft künstlerischem Temperament die Rolle des irren Grischka Kuterma verkörperte. Beeindruckend ist auch das Bühnenbild der ebenfalls renommierten Künstler Apollinari Wasnezow und Konstantin Korowin, das zusammen mit der Musik die geheimnisvolle Atmosphäre dieser fesselnden Handlung erzeugt, insbesondere die wunderbar bizarren Blumen, die in einem tiefen Wald wachsen. Diese Lektionen waren für Prokofjew in der Zukunft sehr nützlich. Bei der Vorbereitung seiner musikalischen und theatralischen Werke handelte er stets wie ein echter Profi, der sich sowohl mit dem szenografischen Teil der Produktion als auch mit der Schauspielerei auskannte.

Petersburg war zu Beginn des Jahrhunderts reich an interessanten Konzerten und Aufführungen. Prokofjew liebte sich oft Partituren aus Beljajews Notenbibliothek aus und sah sie auf Anraten von Glière, mit dem er weiterhin intensiv korrespondierte, zunächst zu Hause durch, um sie dann bei den Proben zu verfolgen, während Reinhold Morizewitsch ihm bereits im Konzert riet, sich nicht vom direkten Hören der Musik ablenken zu lassen. In nur zwei Monaten hörte der junge Komponist Beethovens Dritte und Achte Sinfonie, Schumanns Zweite, Glasunows Sechste, Rachmaninows Zweites Konzert, Tschaikowskis „Romeo und Julia“, Dukas' „Der Zauberlehrling“ und Bachs Suite im Konzert und war, wie er sich erinnert, begeistert. Er wurde zunächst mit der Musik Wagners bekannt gemacht, zu der er sich jedoch erst später wirklich hingezogen fühlte, aber eine anständige Konzertaufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ hinterließ ihre Spuren. Natürlich waren all diese Besuche für den angehenden Musiker von unschätzbarem Wert.

Prokofjew entwickelte sich in einem noch nie dagewesenen Tempo und überwand dabei stets die vielen Hindernisse, die sich ihm in den Weg stellten. So lernte der junge Pianist bei Alexander Winkler, einem gewissenhaften, aber ungelerten Lehrer, zunächst am Pflicht- und dann am Spezialklavier, und konnte dennoch von diesem Unterricht profitieren: „Endlich wurde mir eine Beschränkung auferlegt: ich hatte bisher alles, aber alles recht nachlässig gespielt und die Finger stangengerade gehalten; Winkler verlangte, dass ich sorgfältiger spiele, die Finger abgerundet und genau gesetzt halte“ (25; S. 237). 237). Eine erschöpfende Diagnose!

Als sich herausstellte, dass die allgemeinbildenden Fächer am Konservatorium schlecht unterrichtet wurden und zudem mit den Musikkursen zusammenfielen, organisierte Maria Grigorjewna Hausunterricht, damit ihr Sohn eine gewisse Zeit lang Prüfungen ablegen konnte. Eine Unannehmlichkeit, die sich in einen Vorteil verwandelte - Prokofjews Allgemeinbildung war um Größenordnungen höher als die der Konservatoriumsstudenten. Der Vater fuhr fort, den Horizont seines Sohnes sowohl aus der Ferne als auch in den Ferien in Sonzowka zu erweitern - es war an der Zeit, dass er Bücher für Erwachsene las: Tolstoi, Gogol, Turgenew und Danilewski. Die Reaktionen waren jedoch manchmal amüsant: der Junge, der daran gewöhnt ist, alles zu systematisieren und zu verstehen, gab den Klassikern die Note fünf: „Krieg und Frieden“ und „Das Adelsnest“ bekamen fünf, „Tote Seelen“ bekam fünf minus, „Taras Bulba“ und „Wij“ vier, „Die Herren der alten Welt“ drei, „Ein Held unserer Zeit“ von Lermontow fünf. Senkewitschs Romane genossen große Sympathie. Natürlich rief diese Methode ein Lächeln hervor. Aber man kann dem jungen Prokofjew seine sorgfältige Lektüre und seinen Hang zur Analyse nicht absprechen.

Ähnliches geschah im Unterricht von Ljadow. Mit einem Notizbuch in der Hand schrieb der eigensinnige Sergej akribisch die Fehler seiner Mitschüler auf, was ihnen manchmal einen natürlichen Protest einbrachte.

Prokofjew ist auch als Mensch, als Bürger gereift. Die Ereignisse des Jahres 1905 hatten das halb eingeschlafene Konservatorium aufgerüttelt. Es wurde von Studentenunruhen heimgesucht. Die jungen Leute riefen einen Streik aus und forderten Änderungen im Verfahren des Konservatoriums - Senkung der Studiengebühren, Einrichtung eines Opernstudios und einer Bibliothek, Anhebung des Niveaus des Unterrichts in den allgemeinen Fächern, Abschaffung der Aufsicht durch die Inspektoren und schließlich eine anständige Behandlung der Studenten durch einige Professoren.

Eine berühmte Aufführung von Rimski-Korsakows „Koschtschei der Unsterbliche“ durch Schüler wurde zu einer politischen Demonstration. Der Maestro selbst unterstützte die Forderungen der Studenten, wofür er aus dem Lehrkörper

ausgeschlossen wurde. Ein gesamtrossischer Skandal brach aus und das Konservatorium wurde nach N. A. Rimski-Korsakow von A. K. Glasunow und A. K. Ljadow, F. M. Blumenfeld und A. N. Jessipowa und anderen berühmten Professoren verlassen.

Selbst weit entfernt von politischen Umwälzungen entwickelte Serjoscha in jenen Tagen ein Gefühl der Solidarität mit seinen Mitschülern, und er setzte (allerdings mit Zustimmung seiner Mutter) seine Unterschrift unter den Brief der Studenten, die nach den Geschehnissen nicht mehr in den Mauern des Konservatoriums bleiben wollten - ein erster politischer Protest.

Im Frühjahr 1906 nahm das Leben allmählich wieder seinen Lauf. Rimski-Korsakow, Ljadow und Glasunow, der nun Leiter des Konservatoriums war, kehrten dorthin zurück; andere Professoren taten dasselbe.

Die Ereignisse des Jahres 1905 konnten den jugendlichen Prokofjew nicht gleichgültig lassen. Sie verstärkten das, was ihm die Natur mitgegeben hatte - ein Gefühl für Unabhängigkeit und Gerechtigkeit, eine Schärfe des Denkens und des Urteils, einen Mangel an Vertrauen in unerschütterliche Autoritäten und die Fähigkeit, seinen Standpunkt zu verteidigen.

Ihre Majestät die Musik regierte unterdessen in seinem Kopf und Herzen. Er hörte sie immer und überall, jedes Geräusch wurde für ihn manchmal zu Musik. Hier ist eine typische Skizze aus seinem Leben. Ein junger Musiker geht frühmorgens auf einer verlassenen Straße zu einer Konzertprobe und klopft laut mit den Absätzen. Ein Oberst taucht aus der Gasse auf. Sie halten eine Weile Schritt: trapp - trapp -trapp, - verkünden Sergejs Absätze. Ding-ding-ding, - die Sporen des Obersts hallen ihm nach. Bald langweilt die Gleichförmigkeit den jungen Mann, und er verzögert einen halben Schritt, um eine Synkope mit der Bewegung des Obersts zu bilden und wirklich mitten in sein Geklimper einzusteigen. Der Oberst, der die Störung bemerkt, richtet sich aus. Der Pfiff fällt wieder mit der Spitze zusammen. Prokofjew stellt wieder eine Synkope auf. Und so weiter, bis der irritierte Oberst das „Feld der rhythmischen Schlacht“ verlässt.

Das Schicksal war Prokofjew weiterhin wohlgesonnen. Ende 1906 lernte er in der Klasse von Ljadow den Musiker, Komponisten und Menschen kennen, mit dem ihn fast sein ganzes Leben lang eine tiefe Freundschaft verband. Es war Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski. Ihre Beziehung verdient ein besonderes Gespräch und einen besonderen Platz. Ich will hier nur sagen, dass diese beiden Musiker, die zehn Jahre auseinander liegen und in vielerlei Hinsicht gegensätzlich sind, was ihren Charakter, ihren Hintergrund und ihre Lebensumstände angeht, vor allem durch ihre selbstlose Liebe zur Musik zusammengebracht wurden. Sie führten zahlreiche Werke für vier Hände auf, darunter Beethovens Zweite und Neunte Sinfonie, Glasunows Fünfte und Rimski-Korsakows „Schéhérazade“. Wie sich Prokofjew erinnerte, spielten sie Musik „bis zum Exzess“, stritten viel und diskutierten über das, was sie gespielt hatten. Auch Prokofjew und Mjaskowskij Mitschüler nahmen an diesen „Heimspielen“ teil - Boris Sacharow, ein Pianist und Schüler von Jessipowa, sowie Boris Assafjew und Leonid Saminskij. Alle vier veranstalteten eine Art Wettbewerb: zunächst eine Romanze zu demselben Text („Ehrwürdige verzweigte Eichen“, Gedichte von Maikow), dann versuchten die vier, eine Violinsonate zu komponieren, dann versuchten sie, eine Reihe von Klavierminiaturen zu schreiben, die eine Winterlandschaft darstellen (Mjaskowskij zeichnete einen „bösen Schneesturm“, Prokofjew einen „weichen, sanften Schnee, der in großen Flocken fällt“; aus letzterer Erfahrung entstand später sein Stück „Schneeball“) (7; S. 41). Für den jungen Prokofjew waren dies gewissermaßen zweite Universitäten. Assafjew, der bereits ein Studium an der Petersburger Universität absolviert hatte, war wunderbar gebildet und

wissbegierig und verfügte über ein ausgezeichnetes Verständnis sowohl für Literatur als auch für Malerei und entdeckte darüber hinaus ein bemerkenswertes Talent für musikalisches Schreiben. Sowohl er als auch Mjaskowskij waren seine treuen Freunde und Wohlwollenden, aber auch seine wenig schmeichelhaften Kritiker, schon damals und während seiner gesamten Karriere.

Die aktive Suche nach dem eigenen Weg führte die Freunde zu verschiedenen Arten von Musik. Der junge deutsche trendige Richard Strauss, der mit seiner Oper „Salome“ nach Oscar Wilde zu skandalösem Ruhm gelangte, wurde entschieden abgelehnt, sein Landsmann Max Reger hingegen war an harmonischen und tonalen Neuerungen interessiert. Der Moskauer Alexander Skrjabin faszinierte durch den Umfang seiner Ideen und die kühne Ungewöhnlichkeit seiner Harmonien und Formen. Er und Mjaskowski bezeichneten sein „Poem der Ekstase“ als nichts weniger als „ein geniales Werk“.

Wagner hatte in diesen Jahren einen großen Einfluss, insbesondere die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, die am Mariinski-Theater aufgeführt wurde. Prokofjew verpasste keine Probe, studierte die Partitur akribisch und besuchte mehrere Aufführungen: „Ich liebte die „Walküre“ und den „Tod der Götter“. In „Siegfried“ gefiel mir das Schmieden des Schwertes; diese Szene wirkte auf mich sehr opernhafte. Besonders gefiel mir die Szene, in der Siegfried unter Hörnerschall und Rufen vom Ufer aus auf dem Rhein reitet: dieser rasende, zerzauste Wirbelwind hatte eine erregende Wirkung auf mich“ (25; 377-378).

Vor allem aber zog es den jungen Komponisten in eine völlig neue und unerforschte Klangwelt. Sein Interesse konnte er schließlich Anfang 1908 bei den „Abenden für moderne Musik“ befriedigen, zu denen er zusammen mit Mjaskowskij eingeladen worden war. Dies war die Blütezeit eines Kreises von Enthusiasten, an deren Spitze W. G. Karatygin, ein Musiker von seltener Intuition und bewundernswertem Geschmack, stand, der sich für die Förderung neuer westlicher, vor allem französischer Musik in Russland sowie für junge russische Komponisten einsetzte. Das unbestreitbare Verdienst der „Abende“ ist die erste Aufführung in Russland von Werken von Debussy und Ravel, Dukas, Chausson, Schönberg und anderen Autoren dieses Kreises. Die gemeinsamen Bemühungen von aufgeklärten Musikliebhabern (W. F. Nouvelle und A. P. Nurok, beide Beamte) und Fachleuten trugen Früchte. Die Mitglieder des Kreises waren dem Neuen zugetan, waren frei von Vorurteilen und verschonten auch die höchsten Instanzen nicht. Es waren die „Modernen“, die die ersten Aufführungen junger russischer Musiker organisierten - Strawinsky, Mjaskowskij und Prokofjew. Zugegeben, etwas irritierte den jungen Mann an seinen neuen Bekanntschaften - die offen erotischen Sujets der Stiche, die in A. Nuroks Wohnung hingen, und das Skript für die Ballettpantomime, das Prokofjew für „eine halbwegs ordentliche Sauerei“ hielt, waren ihm peinlich. Kurz gesagt, Interesse für Interesse, aber Sonzowkas gesunde Erziehung widerstand der verwöhnend kapriziösen dekadenten Pose.

Trotz seiner Spannungen mit Ljadow und einer Art „doppeltem Spiel“ - einige Werke werden „für Ljadow“ aufgeführt, während andere - weniger traditionell - „für ihn selbst“ sind. Seine Vorliebe für Neues und sein Drang, Unbekanntes zu entdecken, brachten ihn glücklich in die Klasse von Nikolai Nikolajewitsch Tscherepnin, der unter den Professoren als Modernist bekannt war. Er war eng mit den Mitarbeitern der „Welt der Kunst“ verbunden (der Künstler Alexander Benois, der Bruder der Frau des Komponisten, entwarf seine Ballette). Tscherepnin verfolgte in seiner Kunst und insbesondere in seinem Ballett den Weg des französischen Impressionismus. Er war einer der besten Beurteiler von Prokofjews innovativem Bestreben zu jener Zeit. „Unter meinen Lehrern war Tscherepnin der lebendigste und interessanteste

Musiker... der mit gleichem Interesse und gleicher Liebe über alte und neue Musik sprechen konnte... Der Nutzen, mit ihm in Kontakt zu kommen, war enorm“ (25; S. 338 und 27; S. 142). Prokofjew studierte bei ihm Partiturlesen und Dirigieren und gab seinen Schülern Gegenproben zu Sinfoniekonzerten. Nachdem er in jungen Jahren den Instrumentationsunterricht von Rimski-Korsakow unterschätzt hatte, holte der junge Komponist die verlorene Zeit in den Klassen von Tscherepnin nach. Die Betreuung durch den Lehrer hat ihn manchmal dazu veranlasst, seine Meinungen oder sogar seine allgemeinen Ansichten zu ändern. Dies war insbesondere bei Brahms der Fall, den Prokofjew zuvor nur wenig kannte und schätzte. „Verstehen Sie, - sagte er, - das ist absolut reine Musik. Man kann sie nicht an ihren Rädchen abschrauben und dann prüfen, ob jedes einzelne von ihnen etwas taugt, sondern man muss verstehen, dass sie Musik von kristalliner Reinheit ist und wie eine wunderbare Quelle fließt“ (25; S. 412). Prokofjew empfand diese Musik später als reine Quelle. Sergej interessierte sich für die unorthodoxen Herangehensweisen seines Lehrers an Tschaikowskys „Eugen Onegin“ oder Gogols „Die Nacht vor Weihnachten“, für die bekanntlich zwei Giganten - Rimski-Korsakow und Tschaikowsky - die Handlung übernommen hatten. Hier ist Tscherepnins Schlussfolgerung: „Es stellt sich heraus, dass alle Fantasiestellen bei ihm (Rimski-Korsakow. - *Anm. d. Autorin*) interessanter sind, aber die lyrischen Stellen sind bei Tschaikowsky wärmer“ (25; S.295). Die Schlussfolgerung ist kurz, aber treffend, es ist schwer, ihr zu widersprechen...

Später erinnerte sich Prokofjew daran, dass Tscherepnin ihm die Vorliebe für die Partituren von Haydn und Mozart, für das Staccato-Spiel der Oboe vermittelt hatte, kurzum, er führte den Komponisten in hohem Maße zu seinem berühmtesten symphonischen Erstlingswerk, der Klassischen Symphonie.

Die außermusikalischen Interessen des jungen Prokofjew gingen weiter. Sein ganzes Leben lang war er ein leidenschaftlicher Schachspieler und hat diese Leidenschaft nie aufgegeben. Das Niveau seines schachlichen Talents lässt sich an der Tatsache ablesen, dass er 1909 bei der Simultanpartie mit dem berühmtesten Schachspieler Lasker ein Unentschieden erreichte, worauf er natürlich sehr stolz war.

Der äußerst naive Prokofjew begann, sich für das andere Geschlecht zu interessieren, zumal es am Konservatorium viele Mädchen gab. Er besuchte Partys und sogar einen Ball, lernte tanzen, wenn auch ohne großen Erfolg, und war ein ständiger Erfolg bei seinen Mitschülern. Hier ein typischer Auszug aus dem Tagebuch seiner Kommilitonin Wera Alpers aus dem Jahr 1908: „Prokofjew kam in Mode. Bei einer der Proben richtete er seine Aufmerksamkeit auf meine langen Finger, nahm meine Hand, untersuchte sie und sagte, ich hätte eine schöne Hand, was mich verwirrte, und als er sah, dass ich errötete, schämte er sich... Wir sprachen über die Mädchen des Konservatoriums, er nannte die jüngere Esche einen „Affen“, Bessonowa eine „alte Jungfer“, Ksyuscha „böse wie eine Katze“. ...Im Allgemeinen verstehe ich nicht, warum ich mit ihm sympathisiere: erstens ist er ein schrecklicher Egoist; zweitens gibt es viele unsympathische Züge in ihm, aber... zudem...“ (25; S. 426).

Die Sphäre seiner Sommerferien erweiterte sich beträchtlich - er war in Mineralnyje Wody, Suchum, Teberda, auf der Krim und in Finnland. Er liebte es, mit seinen Freunden - seinem neu gewonnenen engen Freund, dem Pianisten Max Schmithoff, und Wera Alpers - durch die Straßen und an den Ufern von Petersburg und seinen Vororten spazieren zu gehen. Der junge Mann, der noch so stachelig war, wurde sich seiner Liebe zu Sonzowka nicht bewusst. In Briefen an Freunde kann er es nicht lassen, die wunderbaren Maiennächte mit dem strahlend weißen Monat zu

beschreiben, beklagt aber die „kreischenden Nachtigallen“ und den „ganzen Chor der Frösche“.

Es war an der Zeit, dass der junge Autor in Petersburg der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Am 31. Dezember 1908 fand im Rahmen des „Abends der modernen Musik“ sein erster Auftritt statt - nicht mehr nur für die Familie und das Konservatorium. Auf dem Programmzettel stand: „Stücke für Klavier“. Die günstigste Rezension, abgedruckt in „Das Wort“, wurde von N. Sem. unterzeichnet. Die Rezension ist sehr informativ und es lohnt sich, sie als Beispiel für eine aufschlussreiche und scharfsinnige Kritik ausführlich zu zitieren: „In allen Launen dieser reichen schöpferischen Fantasie schimmert ein großes und zweifellos vorhandenes Talent durch, ein Talent, das noch immer unausgewogen ist, noch immer jedem Impuls nachgibt und auf extravagante Klangkombinationen erpicht ist... Aufrichtigkeit, Abwesenheit von Fiktionen, bewusste Suche nach dem Harmonischen und Ungewöhnlichen und ein wirklich herausragendes Talent sind in der logischen Entwicklung von Gedanken, Form und Inhalt zu erkennen. Die ungeheure Vorstellungskraft und der Einfallsreichtum geben dem Autor eine Fülle von kreativem Material“ (25; S. 417).

Im selben Jahr wurde sein erstes Orchesterwerk aufgeführt. Nicht ohne die Hartnäckigkeit und Ausdauer des jungen Mannes („mehr als fünfzehn Anläufe“ unternahm er bei Direktor Glasunow, um eine Aufführungserlaubnis zu erhalten) wurde seine frühe Sinfonie unter der Leitung von Hugo Warlich in einer geschlossenen Probe gespielt. Das Manuskript ist nicht erhalten geblieben. Prokofjew selbst bleibt skeptisch: „Der Eindruck ist trübe“ und ein wohlwollender Kommentar seines älteren Kollegen Mjaskowski: „Frisches, wunderbares Andante“ (7; S. 48 und 49).

Die ästhetischen Vorstellungen des kühnen jungen Innovators und seiner Lehrer am Konservatorium klaffen immer weiter auseinander. Es genügt zu sagen, dass der Professor der Formenklasse, der lettische Komponist Iossif Iwanowitsch Witol, ihn bei seinem Abschluss am Konservatorium so charakterisierte: „Ein Innovator bis zum Äußersten mit einer ziemlich einseitigen Technik“ (7; S. 57). Prokofjew präsentierte eine Klaviersonate und die Schlusszene aus der Oper „Das Gelage während der Pest“. Die Prüfer waren sowohl mit den Absolventen, die komponieren konnten, als auch mit denen, die es nicht konnten, unzufrieden. Sie gaben allen, auch Prokofjew, eine Vier. Das Diplom und der Titel eines „freien Künstlers“ wurden jedoch erworben.

Was sind die wichtigsten kompositorischen Leistungen des jungen Absolventen der Konservatoriumsklasse? Vor allem aber das, was später geboren wurde und im reifen Werk Prokofjews zu einer üppigen Blüte gelangte.

Die Lehren, die er aus seinem intensiven Studium der Musik von Rimski-Korsakow und Wagner zog, kamen ihm dabei zugute. Da er mit dem vorhandenen Material für seine Oper „Undine“ unzufrieden war, überarbeitete der Komponist viele Dinge. Er beherrschte nun die Technik der Leitmotive und der stimmlichen Deklamation sicherer.

Sein Interesse an Skrjabin und Rachmaninow spiegelt sich in dem symphonischen Gemälde „Träume“ und der Skizze „Herbst“ wider. Über letzteres gab Prokofjew gegenüber Mjaskowski zu: „Die Kritiker schrieben über den feinen Regen, die fallenden Blätter... aber keiner von ihnen ahnte, dass die Welt hier nicht äußerlich, sondern innerlich ist, und dass der Herbst sowohl Frühling als auch Sommer sein kann“ (7; S. 63).

Die sechs Klaviersonaten, die der Komponist in seinen letzten beiden Kursen komponierte, waren stilistisch recht bunt gemischt. In späteren Jahren kehrte Prokofjew mehr als einmal zu den „alten Heften“ zurück, die ihm sehr am Herzen

lagen, um sich von einem dort „versteckten“ musikalischen Motiv inspirieren zu lassen. Natürlich gab es in seinen frühen Werken viele Nachahmungen, an denen kein großer Künstler vorbeikam. Originalität und phantasievolle Prioritäten waren jedoch bereits hier erkennbar, insbesondere in der märchenhaften Erzählung, den elegant-tänzerischen und lyrisch-seelischen Seiten. Damals liebte er die „Barbarei“, die spontane Musik, die wie ein Wirbelsturm über ihn hinwegfegte, die nervös und ausdrucksstark war, und den Humor, der manchmal sanft, häufiger aber harsch, sarkastisch und grotesk war. So charakterisierte sein alter Lehrer Reinhold Glière, der ihn im Frühjahr 1909 kennenlernte, den frischgebackenen „freien Künstler“: „Serjoscha... sah schon recht erwachsen aus. Er gewann an Selbstvertrauen, sein Urteil über die moderne Musik war von einem bewussten „Linksdenken“ geprägt; er schien bereit, jede anerkannte Autorität zu widerlegen. Trotzdem haben wir uns als Freunde getrennt“ (7; S. 58).

## Aufstieg

Im Gegensatz zu Mjaskowski und Assafjew verließ unser Held das Konservatorium nicht nach Erhalt seines Diploms. Er ging auf das Zureden einiger seiner Schüler ein und wechselte nach eigenem Ermessen von Winklers „Mittelklasse“ in die Klasse der berühmten Konzertpianistin und hervorragenden Lehrerin Anna Nikolajewna Jessipowa. Er sollte weitere fünf Jahre in den Mauern des Konservatoriums bleiben.

Sie waren nicht in allem einer Meinung - Lehrerin und Schüler - sie unterschieden sich sowohl in ihrer Haltung zum Text der Klassiker - unantastbar für Jessipowa und völlig frei, schöpferisch für den Schüler - Prokofjew; als auch in ihren Ansichten zur modernen Musik, die an glühende Hingabe seitens des jungen Mannes und völliges Desinteresse, ja Feindseligkeit seitens der Lehrerin grenzte.

Schon früher, während seines Studiums bei Winkler und noch mehr bei Jessipowa, hatte Prokofjew eine ernsthafte Leidenschaft für die Bewältigung virtuoser Herausforderungen und genoss es, auch bei Schülerkonzerten, technisch anspruchsvolle Werke zu spielen. Es ist jedoch merkwürdig, wie alles, was er im Leben tat, insbesondere auf dem Gebiet der Musik, ihn als Komponisten bereicherte und stimulierte. So spielte er beispielsweise Schumanns Toccata mit Bravour und gab in seiner Autobiographie zu: „Die Technik war eine große Freude für meine Finger und veranlasste mich allmählich, meine eigene Toccata zu komponieren, die, obwohl sie mit ihrer Chromatik nicht die Schumannsche Diatonik erreichte, ein beständiger Erfolg beim Publikum war“ (25; S. 440).

Zu dieser Zeit war Prokofjew jedoch ein großer Nihilist. Er hasste Chopin, hielt seine Mazurken und Walzer für „üppig“. Lange Zeit hatte er Mozart wegen dessen harmonischen Primitivität verabscheut. Und er erfand sogar eigene Ergänzungen zu den von ihm gespielten Stücken. Natürlich war Jessipowa mit solchen Freiheiten nicht zufrieden. Hier ist ihre eigene Rezension von Prokofjew im Jahr 1910: „Er hat meine Methode kaum gelernt. Sehr talentiert, aber unhöflich“ (7; S. 60). Dennoch war die Interaktion zwischen den beiden großen Persönlichkeiten nicht umsonst. Der originellste russische Pianist kam aus der Klasse von Jessipowa.

Ein wichtiger Meilenstein auf Prokofjews Weg war das Unglück, das die Familie 1910 ereilte: sein Vater erkrankte schwer und starb bald darauf an Leberkrebs. Das war ein echter Schock für den jungen Mann. Sergej liebte und respektierte seinen Vater, vermisste ihn bei seinen vielen Abschieden. Die Meinung seines Vaters, der seiner Meinung nach und in Wirklichkeit die wahren Qualitäten eines Mannes



verkörpert, war für ihn sehr wichtig. Er war nicht nur ein guter Sohn, sondern er lernte auch viele nützliche Fähigkeiten von Sergej Alexejewitsch - Sachlichkeit in weltlichen Angelegenheiten, geschäftsmäßiges Auftreten, Liebe zu technischen Neuerungen, ein ungebrochenes Interesse an der Natur, hervorragende Organisation und die Fähigkeit, die zugewiesene Zeit richtig einzuteilen, peinliche Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit bei der Ausführung jeder Arbeit. Sein Vater vermittelte Sergej moralische Maßstäbe, an die er sich selbst sein Leben lang gehalten hat. Gleichzeitig verabschiedete sich der junge Komponist ohne Bedauern von Sonzowka, von wo er ausziehen sollte. Zumindest kam es ihm so vor. In der Tat hatte sich ihr Bild nun in ihm festgesetzt und würde ihn von nun an sein ganzes Leben lang begleiten.

Sergej war auf sich allein gestellt, er hatte seine Kindheit endgültig hinter sich gelassen, war mit 19 Jahren erwachsen geworden. Die gesamte Verantwortung für das Leben seiner Mutter und sein eigenes lag nun auf seinen Schultern, und er wollte sich unbedingt durchsetzen. Dies spiegelte sich auch in seinem etwas provokanten Auftreten wider. Es war nicht nur sein großes, dünnes und scheinbar unschönes Gesicht, das auffiel, sondern auch die grauen Augen, die ihn mit einem eigentümlichen Schimmer anstrahlten. „Dieser junge Musiker trug eine Visitenkarte und eine gestreifte graue Hose, mit einem weißen Kopftuch - eine Ecke in der linken Tasche und (oh Schreck) war parfümiert... Kurz gesagt, es war ein neues Phänomen für uns...“, erinnerte sich N. A. Meschtscherskaja, die Gegenstand von Prokofjews jugendlicher Faszination war (15; S. 161). Die Mädchen umschwärmten den talentierten und extravaganten jungen Mann. Als Reaktion auf die Aufmerksamkeit widmete er ihnen einzelne Stücke. Aber er hatte ein ernsthaftes Gefühl für Nina Meschtscherskaja. Die jungen Leute waren sogar im Begriff zu heiraten. Ninas vermögende Eltern verhinderten jedoch die Heirat, da sie Sergej für eine ungeeignete Partie hielten. Der romantische Impuls hat die Liebenden dazu gebracht, aus ihrem Elternhaus zu fliehen, was sich jedoch als erfolglos erwiesen hat. Der selbstverliebte Prokofjew, der sich große Sorgen machte, durchschlug den gordischen Knoten mit einem Schlag und brach die Beziehung zu Nina für immer ab - ein resoluter und zielstrebigere Charakter.

Die Selbstbehauptung in den neuen Lebensumständen war nicht einfach. Natürlich gab es keine Gläubiger, die ihn verfolgten, sein Vater hinterließ keine Schulden. Mit dem Tod von Sergej Alexejewitsch endete jedoch der materielle Wohlstand der Familie. Der junge Mann musste für seine Mutter und sich selbst sorgen. Er versucht, seine Kompositionen zu veröffentlichen, und überhäuft die Verleger mit Briefen, manchmal mit einflussreichen Empfehlungen. Interessanterweise wurde er damals vom Russischen Musikverlag abgelehnt, während Sergej Koussevitzky später zu einem der treuesten und beständigsten Förderer von Prokofjews Werk wurde. Schließlich wurden seine ersten vier Opern von dem renommierten Verleger Pjotr Jurgenson zur Veröffentlichung angenommen. Das Eis ist gebrochen.

Die Popularität des Komponisten weitet sich geografisch aus. Eines der ersten Gebiete seiner Eroberung war der Moskauer Kreis um Wladimir Derschanowski-Konstantin Saradschjew, der sich um die Wochenzeitschrift „Musik“ scharte, die reich an Ereignissen im Musikleben der Vorkriegszeit war. Der Komponist und Musikwissenschaftler Boris Assafjew nannte die „Musik“ „eine Botschaft über die Gegenwart in der Kunst“ (7; S. 68). Der Derschanowski-Saradschjew-Kreis, der für die nationale Kunst kämpfte und sich gegen die übertriebene Bewunderung der modernen französischen Musik wandte, unterstützte den jungen Prokofjew, indem er ihm ein Podium zur Verfügung stellte, und trug dazu bei, das Auftauchen eines so vielversprechenden Talents zu würdigen.

Doch zurück zu den letzten Jahren des Konservatoriums. Die neue Oper „Maddalena“ wird für den Komponisten zum Höhepunkt seiner Bemühungen, dieses von ihm geliebte Genre wirklich zu beherrschen. Er träumte davon, das Stück in einer Musikhochschule mit einem Studentenorchester und einem Chor aufzuführen. Als literarische Vorlage wählte er einen Einakter in Versen der Petersburger Dichterin Magda Liewen. Eine ergreifende Konfliktsituation aus der italienischen Renaissance wird im Geiste der Dramen von Oscar Wilde, insbesondere von „Salome“, interpretiert. Diese frühe Erfahrung des zwanzigjährigen Komponisten litt unter einigen Auswüchsen, und die Gesangspartien wirkten überladen. Aber auch hier gab es Vorboten der Zukunft. Der wichtigste war die Methode des ununterbrochenen Aufbaus bis zur letzten, kulminierenden Explosion. Ähnliche Beispiele finden wir in Opern wie „Der Spieler“ und „Der feurige Engel“, und die Züge der expressionistischen Hysterie bringen Maddalena den Protagonistinnen dieser Opern - Polina und Renata - näher. Die damaligen Versuche, Maddalena zu inszenieren, blieben erfolglos - niemand war daran interessiert. Die Oper wurde erst spät, in den frühen 1990er Jahren, eröffnet. Das Publikum hörte Prokofjew als ein neues Talent - einen Expressionisten, der zu raffinierten Feinheiten und psychologischen Nuancen neigte.

Ganz anders - stürmisch, ungestüm dynamisch - wirkte er in seinem ersten Klavierkonzert, das er am 25. Juli 1912 im Moskauer Volkshaus mit einem Orchester unter der Leitung von Konstantin Saradschjew aufführte. Dieses Ereignis machte ihn berühmt.

In diesen Jahren erlebte Prokofjew viele Dinge zum ersten Mal. Zum ersten Mal trat er auf einer richtigen Bühne als Solist mit einem Orchester auf und erhielt so viele unterschiedliche Kritiken, wie man sich das nicht hätte vorstellen können.

Leonid Sabanejew, ein prinzipieller Kritiker seines Werkes, schrieb: „Diese energisch rhythmische, harte und brutale, primitive kakophonische Musik verdient kaum diesen ehrenvollen Namen... Bei echtem Talent passiert so etwas nicht“ (7; S. 76). Die Boulevardzeitungen waren anderer Meinung: der Autor sollte in eine Zwangsjacke gesteckt werden, er ist verrückt...

Gleichzeitig wurde der junge Debütant aber auch in Moskau und Petersburg unterstützt. Florestan (Pseudonym von Wladimir Derschanowski) wurde für seine „Brillanz, Schärfe, Pikanterie und seinen Humor in einem allgemeinen Rahmen von überschwänglicher Imposanz“ bewundert. W. Karatygin begrüßte das Lebensgefühl des Konzerts, das „sprudelt“ und in der Musik „die Sonne der lebendigen Phantasie“ (7; S. 76) funkelt.

Auch dieses Konzert, das Prokofjew vier Jahre später in einem Autorenkonzert in Kiew aufführte, ließ niemanden gleichgültig. Der junge Komponist Wladimir Dukelskij, später ein Bewunderer und langjähriger Freund Prokofjews, war von der Erscheinung des Mannes, der auf die Bühne stürmte, beeindruckt, „ein äußerst merkwürdiges, wenn nicht gar „anti-musikalisches“ Äußeres“: „Mir fielen sein kleiner Kopf, sein kurzes, hühnergelbes Haar, seine dicken, schmallenden Lippen auf (deshalb nannte man ihn den weißen Neger!) und die unglaubliche Länge der Arme, die unbeholfen baumeln... Wir waren empört und sagten fast unisono, dass das Prokofjew-Konzert hässlich sei und dass es keine einzige Melodie darin gäbe. Zu unserer Überraschung und Empörung nahm der Beifall kein Ende (wenn auch begleitet von Gelächter)“ (7; S. 143).

Von der Resonanz inspiriert, beginnt Prokofjew Ende desselben Jahres 1912 mit der Arbeit am Zweiten Klavierkonzert, das er erstaunlich schnell fertigstellt: „Der Vorwurf des Strebens nach äußerer Brillanz und einer gewissen 'Fußballhaftigkeit' des Ersten Konzerts führte zu einer Suche nach größerer inhaltlicher Tiefe im Zweiten“ (7; S. 84).

War nicht die ausgeprägte Ausdruckskraft und der unruhige Geist des Zweiten Konzerts ein Echo der in Russland heraufziehenden Zeiten vor der Bedrohung? Zu dieser Zeit, vielleicht zum ersten Mal seit dem Tod seines Vaters, erlebte Prokofjew einen persönlichen Schock über den Verlust seines engen Freundes Maximilian Schmidthoff, der 1913 Selbstmord beging. Das Zweite Konzert ist seinem Andenken gewidmet. Da Prokofjew seine tiefsten Gefühle vor der Öffentlichkeit verbarg, ertrug er den Tod seines Freundes äußerst schmerzlich. Mit Max, einem hochbegabten Pianisten, der zu philosophischen Meditationen neigte und gerne Schopenhauer zitierte, kam Sergej wahrscheinlich nach dem Prinzip der „Ähnlichkeit der Gegensätze“ zusammen. Dieser junge Pianist verstand ihn besser als jeder andere und war wahrscheinlich der seltene Mensch, dem gegenüber Prokofjew völlig offen war. Sergej, der seine ganze Energie in seine Kunst steckte und sich voll und ganz darauf konzentrierte, fühlte sich schuldig, weil er es versäumt hatte, Max' katastrophalen Zustand rechtzeitig zu erkennen und ihm zu helfen, ihn zu überwinden.

Bei der Vorbereitung des Konzerts beklagte der Komponist selbst die unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten des Werks. Und dann kam der bemerkenswerte Tag: in Pawlowsk, in der Nähe von Petersburg, wurde dieses Konzert vom Komponisten mit einem Orchester unter der Leitung von A. Aslanow aufgeführt und löste einen Sturm von unterschiedlichen Reaktionen aus. Der Kolumnist schildert den Skandal: „Auf der Bühne erscheint ein junger Mann mit dem Gesicht eines Schülers aus der Peterschule. Es ist Sergej Prokofjew. Er setzt sich ans Klavier und fängt an, die Tasten zu wischen oder auszuprobieren, welche von ihnen höher oder tiefer klingt. Es gibt einen scharfen, trockenen Knall... Einige Leute sind entrüstet. Ein „Paar“ steht auf und läuft zum Ausgang. - Solche Musik macht einen verrückt...! Ein Skandal im Publikum. Die meisten von ihnen sind schweigsam. Prokofjew verbeugt sich trotzig und spielt eine Zugabe. Das Publikum zerstreut sich“... (7; S. 88). Symptomatischerweise wurden fast zeitgleich mit dem Pawlowsk-Skandal die literarischen Leistungen von Wladimir Majakowski und David Burljuk beeinträchtigt. Zusammen mit ihnen wurde Prokofjew als „Futurist“ bezeichnet. Aber es gab auch einsame Stimmen der Unterstützung, die in den frechen, verwirrenden Klängen des Zweiten Konzerts eine mächtige Individualität entdeckten.

Karatygin sagte dies voraus: „In zehn Jahren werden sie (das Publikum - *Anm. d. Autorin*) die Pfiffe von gestern mit einhelligem Beifall für den neuen, berühmten Komponisten mit europäischem Namen einlösen!“ (7; c. 89).

Der zehnjährige Marathon des Konservatoriums ist zu Ende gegangen. Die Abschlussfeier des jungen Komponisten war ein Triumph. Prokofjew, der im Fach Dirigieren eine ausgezeichnete Note erhielt, wurde von Tscherepnin mit folgendem prophetischen Kommentar bedacht: "Ein herausragendes Talent als Komponist; als Dirigent erwarb er eine ziemlich solide Technik, die sich beim Dirigieren seiner Compositionen als nützlich erweisen wird" (7; S. 97).

Da Prokofjew jedoch durch einen unauffälligen Abschluss des Konservatoriums im Fach Komposition verletzt worden war, beschloss er, dieses Mal der Erste zu sein und den renommierten Anton-Rubinstein-Preis zu gewinnen, der nach dem Gründer des Konservatoriums benannt ist. Der Gewinn des Wettbewerbs versprach unter anderem einen materiellen Gewinn. Seltsamerweise gab Glasunow dem jungen

Virtuosen bei der vorläufigen Abschlussprüfung, bei der er ihm vorwarf, dass die Effekte das Klavier überwältigten, dennoch die höchste Note - eine 5+.

Und dann kam der „Kampf der Klaviere“, ein offener Wettbewerb, der den Sieger unter den Anwärtern auf den Rubinstein-Preis ermitteln sollte. Der Draufgänger Prokofjew hat sein Erstes Konzert aufgenommen. Aber er schaffte es trotzdem, es rechtzeitig zu veröffentlichen - und freute sich, im Schoß aller Juroren die aufgeschlagenen Noten zu entdecken. Die Aufführung war eine Sensation. Obwohl die Jury gespalten war, ging der Preis und ein nagelneuer Flügel aus der Schroeder-Fabrik an den rebellischen Sergej.

Das Leben bestand jedoch nicht nur aus Freude. Es war 1914. Der Erste Weltkrieg rückte näher und betraf alle. Eine schwarze Wolke hing über den europäischen Hauptstädten, Unterdrückung und Verzweiflung nahmen zu. Auch für den jungen Prokofjew war es nicht einfach, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten: „Ich persönlich habe keine andere Möglichkeit, meinen Lebensunterhalt zu bestreiten, als meine Fähigkeit zu arbeiten, - schrieb der Komponist an den Verleger Boris Jurgenson. - Meine Mutter hatte einige Mittel, um mich zu unterstützen, aber die weit verbreiteten finanziellen Schwierigkeiten, die der Krieg verursacht hatte, hatten auch ihre Angelegenheiten betroffen, so dass sie jetzt nicht in der Lage ist, mir etwas anderes als einen Tisch und eine Wohnung zu geben“ (7; S. 99). Es ist bemerkenswert, dass Maria Grigorjewna es in einer so schwierigen Zeit für notwendig hielt, ihren Sohn zu unterstützen. Wie immer verstand sie es, ihn aus der düsteren Atmosphäre herauszuholen und belohnte ihn mit einer Auslandsreise als Zeichen der Ermutigung für seinen hervorragenden Abschluss am Konservatorium. Seine Mutter war der Meinung, dass es an der Zeit war, den „Einflussbereich“ von Sergejs Talent zu erweitern, und sie hatte nicht unrecht.

Im Sommer 1914, am Vorabend des Krieges, reiste Prokofjew nach London, um an der Eröffnung einer weiteren „Russischen Saison“ teilzunehmen, einem Unternehmen des berühmten russischen Impresarios Sergej Pawlowitsch Djagilew. Die Begegnung mit ihm, der das einzigartige Talent des jungen Musikers sofort erkannte, hatte einen großen Einfluss auf Prokofjew, der gerade dabei war, ein größeres Publikum zu erreichen. Und es bereicherte uns nicht nur mit Werken, die von Djagilew in Auftrag gegeben wurden, sondern es erweiterte auch den eigenen kulturellen Horizont des Komponisten ungemein.

„Er war ein bekennender Aristokrat, der in seinem tadellosen Anzug elegant und schick aussah...“, wie Assafjew ihn treffend charakterisierte und bemerkte: „Garben von scharfen Gedanken, Paradoxien, die offensichtlich nicht verhärtet waren, sondern sofort auf der Stelle erschienen“ (7, S. 103). Er verstand es, mit der Kraft seines Willens, seines Temperaments und seiner Energie herausragende oder völlig unbekannte Talente - Komponisten, Choreographen und Künstler - zu begeistern. Kurzum, wenn man einen Referenzproduzenten sucht, dann war das Djagilew.

Nachdem er den jungen Petersburger mit Hilfe von Walter Nouvel, einem seiner „Zeitgenossen“, kennengelernt und ihn „Maddalena“, die Zweite Sonate und das Zweite Klavierkonzert spielen gehört hatte, war Djagilew begeistert und lud Prokofjew sofort zur Zusammenarbeit ein. Man kann gar nicht sagen, wie geschmeichelt er war. Allerdings war er mit Djagilews Vorschlag, ein Ballett zur Musik des Zweiten Konzerts aufzuführen, nicht einverstanden.

Der Monat, den er in London verbrachte, war für den jungen Mann ungewöhnlich aufregend. Er besuchte fast täglich Aufführungen von Djagilews Gesellschaft: „Hinter der Bühne drängelnd zwischen den gemalten Berühmtheiten...“, schrieb er an sein Heimatland. Infolgedessen verpasste er nach eigenem Bekunden „beinahe den bevorstehenden europäischen Krieg“ (7; S.105). Diese Bemerkung ist sehr

bezeichnend für die damalige Mentalität Prokofjews, die er selbst mit erschöpfender Präzision allgemeiner formulierte: „Obwohl ich nicht aufgerufen war, mein Vaterland mit der Waffe in der Hand zu verteidigen, störte der Krieg dennoch meine ruhige Arbeit“ (7; S. 99). Alles, was den Rhythmus des Werks stören oder es behindern könnte, wird rücksichtslos verworfen. Das ist kreativer, maximalistischer Egoismus!

Nach seiner Rückkehr nach Petersburg begann der Komponist zusammen mit dem Dichter Sergej Gorodezki, mit dem ihn Karatygin zusammengebracht hatte, mit der Arbeit an dem Ballett „Ala und Lolli“, das auf Motiven der alten slawischen Mythologie mit ihrem Sonnenkult und der Vergötterung des ewigen Wechsels von Hitze und Kälte, Licht und Dunkelheit basiert. Prokofjew wandte sich zum ersten Mal dem Ballettgenre zu. Sowohl er als auch Gorodezki waren neu in diesem Genre. Aus diesem Grund gestaltete sich die Ausarbeitung des Librettos schwierig, obwohl Prokofjew mit der Handlung einverstanden war und den Komponisten in jeder Hinsicht unterstützte. Dzagilew forderte in seinen Briefen: „Wenn es nur szenisch ist!“ (7; c. 108).

Mit jeder Kriegswoche versank das wohlhabende Europa in den Abgrund einer neuen Barbarei. Doch Prokofjew gelang es, wie so oft in der Folgezeit, das Negative von sich zu abstrahieren und sich auf das Konstruktive und Schöpferische zu konzentrieren. Sergej reiste auf komplizierte Weise - über Rumänien, Bulgarien und Griechenland - nach Italien, wo er seinem Chef seine Arbeit präsentieren sollte. Aber jede Wolke hat einen Silberstreif. Er besuchte Athen, war fasziniert von den Sehenswürdigkeiten von Neapel, Mailand, Rom, den Schönheiten von Palermo und Capri, den Ruinen von Pompeji: „Der Himmel ist hier blau, die Sonne brennt, und das Wetter ist einfach himmlisch“, schrieb er aus Sorrent (7; S.109). Reisen sind Reisen, aber Dzagilew hat die Fragmente des Balletts nicht akzeptiert. Die Handlung erschien ihm künstlich und inaktiv, und die Musik fesselte ihn nicht. Der Führer der Moderne wählte Strawinsky, einen anderen jungen russischen Komponisten, als Schiedsrichter in dem daraus resultierenden Konflikt mit Prokofjew: „Ich werde ihn zu dir bringen. Er muss sich völlig verändern. Sonst werden wir ihn für immer verlieren...“ (7; ebd.).

Mit seinem außergewöhnlichen Gespür wollte sich Dzagilew nur ungern von Prokofjew trennen. Um die Situation mit seiner Abneigung gegen das Ballett zu entschärfen, arrangiert er für den jungen Mann Museumsbesuche, stellt ihn verschiedenen Berühmtheiten vor und organisiert sogar eine Aufführung im berühmten Augusteum in Rom, wo Prokofjew sein Auslandsdebüt gab: „... Ich werde teuflisch angepriesen, zermürmt durch Frühstücke, Proben, Kritiker, Marquis, aber extrem gelobt, so dass ich mich wie Beethoven fühle“, - schätzt der Komponist selbst den Moment witzig ein (7; S. 109). Zur gleichen Zeit, 1915, wurde ein neuer Vertrag für die Partitur eines anderen Balletts abgeschlossen - „Das Märchen vom Narren, der sieben Narren überlistet“, das auf Märchen aus dem Buch von Afanassjew basiert. Hier sollten die Interessen des Komponisten und des Auftraggebers an russischer Folklore zusammenkommen.

Prokofjew kehrte nach Petersburg zurück. Es herrschte Krieg. Trotz seiner Distanz zu den schrecklichen Ereignissen fühlte sich Sergej beunruhigt: „Wird von Europa überhaupt etwas übrig bleiben?“, rief er in einem Brief an Mjaskowski aus (7; S. 100). Der ältere Freund war an der Front und erlebte alle Schrecken und Entbehrungen der Kriegsjahre: Es ist „eines der größten Sakrilegien gegen Mensch und Natur“, „es ist die schrecklichste und grausamste Jagd auf den Menschen...“ (7; ebd.). Prokofjew wurde durch seine Position als „einziger Sohn einer verwitweten Mutter“ in Verlegenheit gebracht, die es ihm erlaubte, weit weg von der sich entfaltenden Front zu sein. Aber war es wirklich so, wie gemeinhin angenommen wird, dass seine Musik überhaupt keine dramatischen Ereignisse widerspiegelt? Nicht direkt, fast nie. Er war

schließlich kein sozialer Künstler. Wer aber hört, der höre. Und in seiner „Skythischen Suite“, die er aus der Musik zu „Ala und Lolli“ zusammengestellt hat, spiegeln die Spontaneität der Rhythmen, die Raserei der Beschwörungen, die Kraft und Schärfe der Orchesterklänge nicht einen Kriegszug und eine brutale Invasion wider? Ist es nicht genau das, worum es in dem Klavierzyklus „Sarkasmus“ geht? „Dies ist eine schreckliche und furchtbare Musik“, schrieb Assafjew darüber, der hier Züge wahrnimmt, „die durch ihren kalten, böartigen, spöttischen Ton, ihre Verachtung der Spiritualität erschrecken“... „Die fünf Sarkasmen sind fünf der schärfsten und scharfsinnigsten Reflexionen über die dunklen Kräfte des Lebens, sein Böses, sein Gift...“ (7; c. 121).

Die Welt ist Theater. Für Prokofjew wurde der berühmte Shakespeare-Spruch zum Mittelpunkt seines Lebens und nährte und vergeistigte seine Kunst. Er selbst war wirklich ein Schauspieler in dieser Welt. Er liebte Spiele im Alltag - Schach, Bridge, Schlittschuhlaufen und die unzähligen von ihm erdachten Erfindungen. Als Jugendlicher zeigte sich sein Sinn für Theater manchmal auf etwas unerwartete Weise. Wenn zum Beispiel ein junger Student des Konservatoriums gerne durch beleuchtete Fenster spähte, ließ er sich nicht von der Unbescheidenheit oder der Neugier eines gehemmten Menschen leiten, sondern von seinem Interesse an den komischen und dramatischen Szenen, die sich dort „abspielten“. Offensichtlich hat ihn das hohe Spiel der Erwachsenen, die Theatralik unserer Existenz sein ganzes Leben lang fasziniert. Daraus ergibt sich die Eigenart des Nebeneinanderstellens von „anderer Musik“ in seinem Werk, das ebenfalls in der Phase seines kometenhaften Aufstiegs begann.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die außergewöhnlich produktive Periode von 1911 bis 1918, so fallen die starken Kontraste in den nebeneinander stehenden Werken auf. Auf der einen Seite steht die klangliche Härte, der Überschwang der „Skythischen Suite“, auf der anderen Seite die „moralische Aufweichung“, die strenge Einfachheit, die „echte Zärtlichkeit“ des Vokalzyklus zu Gedichten aus den Sammlungen „Abend“ und „Rosenkranz“ von Anna Achmatowa. Auf der einen Seite steht die klassische Sinfonie, in der der Komponist, wie er zugab, „die „gute alte Zeit“ der Tradition, die Zeit der Fransen, gepuderten Perücken und Zöpfe wieder aufleben lassen wollte“ (7; S. 161) - ein leuchtendes und lächelndes Werk voller süßer Pikanterie, das nur als Paraphrase von Haydn wahrgenommen wird. Eine einzigartige, man könnte sagen, symbolische Antwort auf die gewaltigen gesellschaftlichen Ereignisse, die das Land erschüttern, ist die Kantate „Es sind ihrer Sieben“ für großes Orchester, Chor und Tenor zu Konstantin Balmonts Gedicht „Die akkadische Inschrift“, das auf einer alten chaldäischen Beschwörungsformel beruht, die in die Wände des assyrisch-babylonischen Tempels eingemeißelt wurde. Extreme Epitheta werden wahrscheinlich auf dieses Werk zutreffen: wütend, schreiend, rasend, donnernd. „Die revolutionären Ereignisse, die Russland aufgewühlt haben, drangen unbewusst in mich ein und verlangten nach Ausdruck, - gab Prokofjew zu, wenn auch viel später. Ich wusste nicht, wie ich es anstellen sollte, und mein Bestreben, das eine seltsame Wendung genommen hatte, wandte sich den Themen der Antike zu“ (7; S.165).

Wir sollten nicht vergessen, dass Prokofjew in dieser Zeit all jene Musikgattungen erkundete, die ihm als Komponist am Herzen lagen: er schrieb Ballette und Opern, Konzerte und Gesangszyklen, Sinfonien und unzählige verschiedene Klavierstücke. Darüber hinaus kann das Motiv für das Erscheinen dieses oder jenes Werks auch eine technische Herausforderung sein, die ihn fasziniert: „Die Kardinaltugend (oder das Laster, wenn man so will) meines Lebens war immer die Suche nach einer originellen, persönlichen musikalischen Sprache. Ich hasse Nachahmung, ich hasse

abgedroschene Techniken. Ich möchte nicht unter der Maske eines anderen Menschen leben. Ich möchte immer ich selbst sein“ (7; S. 612). Er hätte es nicht überzeugender sagen können. Wer weiß, vielleicht hängt die Gegenüberstellung von solchen Antipoden wie z.B. dem Vokalmärchen „Das hässliche Entlein“ und der Oper „Der Spieler“ auch mit der Arbeit an diesen oder anderen Besonderheiten seiner Sprache zusammen, insbesondere an der Ausdruckskraft seiner flexiblen Intonation.

„Das 15-seitige Märchen von Andersens „Das hässliche Entlein“ wurde von dem Visionär Assafjew als „ein Märchen über S. Prokofjew, von ihm selbst erzählt“ (7; S.123) beschrieben. Es wurde sicherlich in den Fußstapfen von Mussorgskij geschrieben, aber gleichzeitig ist unser Held hier typisch Prokofjew; die Musik ist frisch, rein und von einer überbordenden Fantasie geprägt. Es gibt auch etwas tief Verborgenes, Autobiografisches in dieser Gesangsminiatur. Es gab eine offensichtliche Diskrepanz zwischen der Art und Weise, wie die meisten Menschen um ihn herum Prokofjew sahen - selbstbewusst, impertinent, pragmatisch und aufdringlich - und der Art und Weise, wie er sich selbst sah - geheimnisvoll, verletzlich und mit einer zerbrechlichen Seele. Ähnlich erging es dem Komponisten, der mitten im Krieg „Das hässliche Entlein“ schrieb, ein Märchen über eine Missgeburt, die sich in einen schönen Schwan verwandelt - offenbar war das Eintauchen in diese Art von Handlung eine Art Schutz für ihn. Diese Nina Meschtscherskaja gewidmete Vokalminiatur unterstreicht die eigenen dramatischen Erfahrungen des Komponisten mit der jungen Frau.

Ein weiteres Beispiel für die musikalische Vertonung von Prosa ist die Oper „Der Spieler“ nach dem Roman von Dostojewski - nach „Maddalena“ der zweite ernsthafte Schritt auf dem Weg zur Perfektionierung des beliebten Genres. Als Mann, der das literarische Wort hervorragend beherrschte (er muss sich dieses Talents bewusst gewesen sein), schrieb Prokofjew das Libretto selbst. Hier galt es, sich unter Verzicht auf die üblichen Opernformen den Formen einer echten dramatischen Inszenierung anzunähern: „Ich halte den Brauch, Opern auf einen gereimten Text zu schreiben, für eine völlig lächerliche Konvention. In diesem Fall ist Dostojewskis Prosa anschaulicher, konvexer und überzeugender als jedes Gedicht“, so der Autor der Musik (7; S. 129). Auch hier folgte Prokofjew dem Weg Mussorgskijs - dieselbe „Oper der Dialoge“ wie in der „Hochzeit“, dasselbe Festhalten an einem unveränderten Text aus einer literarischen Quelle. Aber abweichend von Mussorgskij dachte Prokofjew bereits und drückte seine Gedanken auf die Prokofjewsche Art aus. Er würde weiterhin bevorzugt mit Prosatexten arbeiten, er würde niemals dekorative, Divertissement-Episoden in seine Opern einbauen - zur Dekoration oder zur Entspannung, er würde weiterhin die Handlung als einen sich allmählich abwickelnden Frühling aufbauen (hier ist das Finale, die berühmte Roulette-Szene im Spielhaus, mit ihrem spektakulären, erschütternden Tempo. - *Anmerkung der Autorin*).

Jede der Figuren in dieser Kammeroper ist ein Charakter. Und später wird Prokofjew in der Lage sein, die kleinste Figur mit zwei oder drei Strichen sehr gut zu zeichnen. Schließlich gibt es noch die Vermischung traditioneller Theatergenres unter einem Dach, wie zum Beispiel eine Sittenkomödie (Schauplatz ist der fiktive Kurort mit dem symbolischen Namen Ruletenburg) und ein psychologisches Drama (die Beziehung zwischen dem Lehrer Alexej Iwanowitsch, der eine riesige Summe an Spielkarten verliert, und dem Mädchen, das er liebt, Polina, typische Dostojewski-Helden, Neurotiker mit einer seltsamen, verdrehten Psyche).

Die in der Oper vorherrschenden einfallsreichen Formen der vokalen Deklamation werden durch die Intonation der einzigen sympathischen Figur kontrastiert, auf die sich die ganze Angelegenheit konzentriert - die liebe Omi. Prokofjew selbst sympathisierte mit ihr, und wahrscheinlich belohnte er sie deshalb mit Wendungen, die dem russischen Volkslied nahe kommen.

Aus der Absicht, den „Spieler“ 1916 am Mariinski-Theater aufzuführen, wurde leider nichts. Der große Regisseur Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold hingegen bewunderte Prokofjews Werk noch viele Jahre lang und ermöglichte kreative Kontakte zwischen den beiden großen Zeitgenossen. „Der Spieler“ wurde in Brüssel jedoch erst 1929 im Teatro La Monne aufgeführt, und dann auch nur in französischer Übersetzung. Das Publikum und die Kritiker waren begeistert. Obwohl sich der Komponist über die Aufführung in französischer Sprache beklagte, die seine Idee nur verfälschen konnte, war er dennoch mit der dynamischen Lösung der letzten Roulette-Szene zufrieden - der Effekt war erzielt worden, und das Publikum verfolgte die Entwicklung der Handlung ohne Unterbrechung.

Neben dem außergewöhnlichen kreativen Schaffen, das diese Jahre kennzeichnete, hatte Sergej bereits begonnen, die Welt zu erobern und nicht nur in seinem Heimatland auf sich aufmerksam zu machen. Es gab nicht viele solcher Perioden, in denen ihm „der ganze Erdball zu Füßen lag“.

Die Oktoberrevolution bedeutete eine Wende im Schicksal des Komponisten und vor allem Russlands insgesamt. Prokofjew nahm die Februarrevolution, wie viele in seinem Umfeld, mit Begeisterung auf: „Während der Revolution selbst war ich in den Straßen Petrograds, manchmal versteckte ich mich hinter den Mauervorsprüngen, wenn die Schießerei heiß wurde“ (7; S. 153). Auch wenn diese Bemerkung polemisch erscheinen mag, so wird doch vermutet, dass die schicksalhaften Wendungen der Geschichte den Komponisten vor allem als Spiel mächtiger Urkräfte bewegten, die den reinigenden Elementen der Natur ähneln. Die Ereignisse im Oktober stießen ihn jedoch eher durch die aggressive und zerstörerische Kraft ab, die in der Luft lag. Hier sind einige Worte, die wahrscheinlich seiner Vorahnung entsprechen. In ihren Petersburger Tagebüchern verkündet Sinaida Hippus: „Alles bricht zusammen, fliegt zur Hölle - und es gibt kein Leben.“ „Wie identisch sie doch sind, all diese Revolutionen!... Eines der charakteristischsten Merkmale von Revolutionen ist der wahnsinnige Drang nach Spielen, Inszenierungen, Posen und Farcen. Ein Affe wacht im Menschen auf“, - diese verzweifelten Worte stammen von Iwan Bunin. Prokofjew liebte bekanntlich das Theater und die Schauspielerei, aber sein Bauchgefühl spürte die Macht des schrecklichen „Theaters des Lebens“, das alles mit sich reit, was Maxim Gorki in seinen „Unzeitgemäen Gedanken“ mit mörderischer Präzision festhielt: „...wir erleben eine ängstliche, gefährliche Zeit - das bestätigen mit grimmiger Überzeugung... die wilden Possen der Soldaten auf den Bahnhöfen und eine Reihe anderer Tatsachen der Zügellosigkeit, der Fassungslosigkeit, der Grobheit...“.

Die Vorsehung schätzte den Komponisten. Maria Grigorjewna, die sich im kaukasischen Mineralnyje Wody in Behandlung befand, war besorgt über die Situation und rief ihren Sohn zu sich nach Hause, wo er, abgeschnitten durch den Aufstand am Don, ganze neun Monate lang festsa. Um die Wahrheit zu sagen, ist es seltsam, die ruhigen Zeilen in den Briefen von dort in einer Atmosphäre des allgemeinen Chaos und der Zerstörung zu lesen: „Jessentuki ist ein fruchtbares Land, wo Unruhen und Hungerstreiks nicht hinkommen, wo die Sonne hei ist und die Sterne hell sind, wo man in aller Ruhe eine Symphonie instrumentieren kann...“ (7; 168). Der wichtigste Punkt ist die letzte Zeile über die Möglichkeit, in Ruhe zu arbeiten. Dieses Argument setzt sich immer durch. Das erzwungene „Paradies“



beginnt jedoch, die aktive Natur des Komponisten zu belasten, und er ist froh, der Gefangenschaft zu entkommen.

Für Prokofjew ist es unglaublich schwierig, sich unter den neuen Bedingungen zurechtzufinden. Nicht nur, weil er sich nie mit sozialen Fragen befasst hat. Sergej Sergejewitsch befürchtete, dass weder er noch seine Kunst in diese neuen Verhältnisse passen würden, d.h. dass sie einfach nicht gefragt sein würden, was für ihn gleichbedeutend mit dem Tod war. Er wurde Anatoli Lunatscharski vorgestellt, der seinerseits Vorsitzender des Volkskommissariats für Bildung war und dem der junge Komponist seinen Wunsch nach Auswanderung mitteilte. Zunächst war der Kommissar schockiert: Russland in einem so historischen Moment zu verlassen! Doch Prokofjew ließ sich nicht beirren: „Ich habe hart gearbeitet, und jetzt möchte ich frische Luft einatmen... die physische Luft der Meere und Ozeane“, - sagte Prokofjew listig. Dennoch war es Lunatscharski, der den Dialog moralisch gewann: „Sie sind ein Revolutionär in der Musik, und wir im Leben - wir sollten zusammenarbeiten“ (7; S. 176). Aber er gab die Erlaubnis, ins Ausland zu gehen. Prokofjew erhielt einen Reisepass und eine Geschäftsreise „für Kunst und Gesundheit“. Bei seiner Abreise hatte Sergej Sergejewitsch nicht erwartet, in fernen Ländern zu verweilen. Anders als viele seiner Landsleute hatte er nicht die Absicht, Russland für immer zu verlassen.

Für Prokofjew begann eine neue Phase - die des Reisens. Der Komponist war ein sehr dynamischer Mann, der durchaus einen Sinn für Risiken hatte, und man wusste noch nicht, was abenteuerlicher war - in Russland in der Gegenwart zu bleiben oder in eine völlig unbekannte fremde Welt einzutauchen. Voller Hoffnung glaubte er an seinen Stern und daran, dass er den Planeten erobern könnte. Diese Stimmung spiegelt sich auf besondere Weise in dem Album wider, das Prokofjew später für seine Bekannten anlegte und in dem sie die Frage beantworten sollten: „Was halten Sie von der Sonne?“ Wieder einmal sprachen die „Sonzowka-Gene“ zu ihm.

In diesem Album finden wir die Autogramme des Dichters Majakowski, des Sängers Tschaljapin, des Pianisten Arthur Rubinstein und sogar des Schachspielers José Raúl Capablanca . Hier sind zwei Beispiele daraus:

„Die Sonne ist das Leben, wir sind glücklich, wenn wir sie sehen; wenn sie in den Wolken verborgen bleibt, setzt sich Trübsinn in meinem Herzen fest“ (Capablanca).

„Ich verstehe die Sonne am besten dank einiger brillanter Persönlichkeiten, mit denen ich das Glück habe, bekannt zu sein. Der Sonnenkönig sagte: „Der Staat bin ich!“ Sie, mein lieber Prokofjew, hätten auch sagen können: „Die Sonne bin ich!“ (Arthur Rubinstein). (23; c. 110).

Beide Äußerungen erhielt der Komponist bereits in New York.

Zum Zeitpunkt seiner Abreise ist Prokofjew bereits eine etablierte Persönlichkeit. Bevor wir uns also auf den Weg machen, um ihm in die Ferne zu folgen, wollen wir versuchen, den herausragenden Pianisten unserer Zeit in dieser Eigenschaft zu charakterisieren. Zumal er im Westen zunächst hauptsächlich als Pianist tätig war.

### **Drittes Kapitel**

#### **Prokofjew - der Pianist**

Die Geschichte kennt viele Komponisten, die zu Lebzeiten und als Interpreten berühmt wurden. Das sind die großen Pianisten Mozart und Beethoven, Chopin und Liszt, Skrjabin und Rachmaninow. Das sind die herausragenden Dirigenten - Wagner und Richard Strauss, Berlioz, Mahler, derselbe Rachmaninow. Das ist auch bei unserem brillanten Landsmann Sergej Prokofjew der Fall.

Wie können sich der Kreativitätsdrang eines Menschen und die Kunst der Interpretation in so unterschiedlichen Sphären vertragen? Die Erfahrung hat gezeigt, dass es schwierig ist, sie miteinander in Einklang zu bringen. Zeugnisse von Künstlern und ihren Zeitgenossen erzählen uns, dass sie ihr ganzes Leben lang zwischen zwei Berufungen hin- und hergerissen sind und sich schließlich für die wahre entscheiden müssen - ihre Stunde kommt, und weder Zeit noch Lust, sich in ihr geliebtes Werk zu vertiefen, noch die einfache körperliche und geistige Kraft erlauben es ihnen, Kreativität und Leistung zu verbinden.

Manchmal folgt die Trennung unaufhaltsam dem gesamten kreativen Weg. Denken Sie an zwei große Komponisten - Liszt und Mahler. Der erste war ein brillanter Pianist, der sein Talent als Komponist für unzureichend hielt - zumindest im Vergleich zu einem Giganten wie seinem Freund Chopin. Der zweite, in der Rolle eines herausragenden Dirigenten, hat den zeitgenössischen Zuhörern viel große Musik nahegebracht, war aber gezwungen, in den Sommerurlaube seine eigenen Sinfonien zu schreiben; übrigens hat er als größter Operninterpret nie eine einzige eigene Oper geschrieben.

Ich denke, ich liege nicht falsch, wenn ich Prokofjews Weg als harmonisch bezeichne, was das Gleichgewicht zwischen schöpferischer und darstellerischer Arbeit angeht. Jedenfalls bis zu einem gewissen Punkt. Dem Genre Klavier blieb er für immer treu. Solange es seine Gesundheit zuließ, spielte er gerne seine eigenen Werke. Der Pianist Prokofjew hat der Welt den Komponisten Prokofjew offenbart, indem er seine eigene Musik interpretierte.

Während seiner Kindheit und frühen Jugend gingen ihm bekanntermaßen viele verschiedene Musiken durch den Kopf, von denen er vieles „mit den Fingern wahrnahm“. Dazu gehörten natürlich auch Zahlen. Er improvisierte gerne mit den Gästen. Und seine ungezügelte Fantasie hielt ihn davon ab, ein Stück zu vollenden. Erst das Eingreifen seines Vaters oder seiner Mutter befreite die Anwesenden von dem „Dauerbrenner“. Vor dem Konservatorium spielte er jedoch schlampig, manchmal unsauber, seine Handhaltung war nicht korrekt und er war nicht daran interessiert, routinemäßig an seiner Technik zu arbeiten. Erst am Konservatorium verhalfen der langweilige Winkler und die brillante und künstlerische Jessipowa dem jungen Prokofjew zur Entfaltung seines pianistischen Talents. Natürlich brauchte er einen echten Mentor, auch wenn Prokofjews Klavierspiel ein Geschenk Gottes war. In einem solchen Fall waren nicht einmal Unterrichtsstunden erforderlich. Es ist, als ob sich die Finger selbst an alles erinnern.

Er wusste bereits um seinen Wert als Pianist, als er sich vorstellte, den Wettbewerb und den Rubinstein-Preis zu gewinnen und sein Studium am Konservatorium abzuschließen. Bemerkenswerterweise wählte der junge Mann für sein Programm unerprobte Werke, die ihn von seiner besten Seite zu zeigen schienen. Anstelle der traditionellen Fugen aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ wählte er eine sehr schwierige Fuge aus seinem eigenen Werk „Die Kunst der Fuge“, die nicht nur schwer zu erlernen, sondern auch für einen leidenschaftlichen Zuhörer schwer zu verstehen war. Anstelle eines klassischen Konzerts bot der kühne junge Mann sein eigenes Erstes Konzert an und setzte sich damit über den ehrwürdigen Auftrag hinweg. Das Programm endete mit einer Fantasie über Themen aus Wagner-Liszts „Tannhäuser“, in der Prokofjew eine schwindelerregende, phänomenale Virtuosität demonstrierte. Es wurde bereits gesagt, dass er diesen Wettbewerb gewonnen hat.

Der Wunsch, die Öffentlichkeit für sich zu gewinnen, stieß jedoch nicht immer auf positive Resonanz. „Es gab eine Menge Gerede und Spekulationen! - kommentierte Boris Assafjew, ein Freund von ihm, eine der Reden: „Die einen sind „dafür“, die anderen „dagegen“, aber alle spüren, dass Macht und Talent kommen, und wem das

nicht gefällt, der soll verschwinden. Pedanten... schreien laut und sind hartnäckig nicht bereit, sich die Mühe zu machen, aufmerksam und vorurteilsfrei zuzuhören, sondern nur zu fluchen“ (7; S. 114).

Der junge Prokofjew erlangte seinen Ruhm vor allem mit Klavierstücken, die er selbst spielte. Er liebte dieses Instrument seit seiner Kindheit und hat sein ganzes Leben lang das Klavier benutzt, um innovative kreative Ideen durchzusetzen.

In selbstbewusster, ja demonstrativer Abkehr von der exquisit-verfeinerten Art seiner Vorgänger - wie Skrjabin und Debussy - setzte Prokofjew das Klavier oft für scheinbar tribunalartige, „oratorische“ Auftritte ein. Nicht umsonst warfen die Gegner des jungen Musikers ihm „Majakowitschianismus“ vor - diese Anspielung auf den Dichter Majakowski verbindet die epathetischen Tendenzen seines Klavierspiels mit den aufsehenerregenden Auftritten der russischen „Kubo-Futuristen“.

Auch im Ausland gehen die Meinungen über Prokofjew weit auseinander. Da der junge Pianist vor allem seine eigene Musik spielen will, wird er auf Drängen seiner Manager gezwungen sein, „fremde“ Werke aufzuführen, die dem Publikumsgeschmack längst bekannt und vertraut sind. Und doch verunglimpfen Kritiker entweder gnadenlos seine Kunst oder loben den jungen Subversiven in den höchsten Tönen. Die Titel der Artikel sind typisch: „Der Pianist ist ein Titan“, „Russisches Chaos in der Musik“, „Vulkanausbruch hinter der Tastatur“, „Karneval der Kakophonie“, „Sorgloses Russland“, „Bolschewismus in der Kunst“.

Prokofjews Spiel würde als „Angriff auf die Mammuts auf der asiatischen Hochebene“ charakterisiert, sein Klavierspiel wird als mechanisch und nuancenlos beschrieben: „Stählerne Finger, stählerne Handgelenke, stählerne Bizeps, stählerne Trizeps... Es ist ein klangliches Stahlvertrauen“ (7; S. 185). Nach einer solchen Beurteilung berührt ein Neger-Liftboy in einem Hotel warnend die Muskeln des Pianisten und verwechselt ihn mit einem berühmten Kraftprotz.

Nun ist klar, dass diese Interpretation des Spiels des jungen Pianisten sowohl zu oberflächlich als auch zu einseitig ist - ein großer Musiker hat sich in seinem Spiel immer und überall durchgesetzt.

Hören wir auf den scharfsinnigen Assafjew, der Prokofjew viele Jahre lang beobachtet hat: „Hinter dem Arsenal von Piken, Pfeilen, Armbrüsten und anderen „Werkzeugen der Ironie“ begann für mich der „abgeschiedene Garten“ der Lyrik mit einer Quelle reinen Quellwassers, kalt und kristallklar, jenseits von Sinnlichkeit und allen Arten von „Ismen“ aufzutauchen. ...“ (19; c. 46). Das sagt mehr als alles andere über die Musik des großen Meisters. Nach den wenigen erhaltenen Aufnahmen zu urteilen, kann man dies auch über den Pianisten Prokofjew sagen.

Und ganz allgemein - neigte er zu mechanisch klingenden, stahlharten Schlägen? Oder war dies eine Legende, die von kurzsichtigen, engstirnigen und selbstgerechten Zuhörern geschaffen wurde? Er war zu empfindlich für das Verhalten der Phrase, für die Konstruktion eines kohärenten künstlerischen Bildes für seinen Ruf als autarker Zerstörer. Vielleicht hat also sein französischer Freund Sergej Moret mit seinem Urteil über Sergej Sergejewitschs spielerische Eigenheiten recht, der meinte, dass Prokofjew „ein geborener Pianist war, und jeder, der sich an den kraftvollen Klang seiner nervösen Darbietungen erinnert, die von einer zielsicheren Technik untermauert wurden, mag verstehen, warum er „Paganini des Klaviers“ genannt wurde“ (18; S. 374).

Der französische Komponist Francis Poulenc wies auf die kraftvolle und flexible Hand des Pianisten Prokofjew hin, der mit nur leichtem Tastendruck einen Klang von außergewöhnlicher Kraft und Intensität erzeugen konnte. Ist es nicht das, woran sich unser Emil Gilels erinnerte, als er die besondere, unnachahmliche „schwungvolle“ Spielweise bemerkte, die nur Prokofjew eigen ist?

Sein Aufführungsstil wird sich im Laufe der Jahre wahrscheinlich ändern und dem Zickzackkurs seines Schaffens folgen. Dies ist nur natürlich, wenn man bedenkt, dass die beiden Bereiche - Kreativität und Auftreten - in der Persönlichkeit des Musikers nicht nur nebeneinander bestanden, sondern sich gegenseitig bereicherten und ergänzten. Hier sind Assafjews direkte und lebhaft präzise und beredte Eindrücke von Prokofjews Auftritten bei seiner triumphalen Tournee in Russland, seiner ersten nach seiner Abreise ins Ausland: „Sein Spiel kann nicht anders, als zu begeistern, weil es außerhalb der üblichen Unterhaltungs-Manier liegt. Mit seiner bedingungslosen Vollendung hört es nie auf, ein Phänomen der schöpferischen Ordnung mit den dazugehörigen Qualitäten zu sein: Improvisation und die spontane Überzeugung jedes Satzes... Das Bild des Pianisten Prokofjew ist charakteristisch männlich. Zurückhaltung und Gelassenheit, kolossale Selbstbeherrschung und unwiderstehliche Willenskraft zeigen sich in allem: in seiner Handlungsweise, in der Art, wie er an seinem Instrument sitzt, in seinem Spiel... Jede Linie ist tief verwurzelt, jede Phrase ist geschmiedet, und das ganze Stück - sei es eine große Sonate oder eine zerbrechliche Miniatur - erscheint dem Hörer als eine kohärente und systematisch entwickelte Komposition. Der Reichtum an Licht- und Schattenuancen steht der Präzision und Subtilität der Klänge und der Ornamente in nichts nach. Prokofjews charakteristische Striche und Zickzacklinien prägen sich ins Gedächtnis ein, wie die Zeichenlinien der großen Meister“ (27; S.326). Es ist interessant, dass diese Charakterisierung für uns, die wir Zeitgenossen nicht nur von Prokofjew, sondern auch des großen Pianisten Swjatoslaw Richter sind, ungewöhnlich passend zu seiner kreativen Persönlichkeit erscheint. Und das ist nur natürlich, denn Richter gilt zu Recht als Prokofjews direkter Nachfolger als Pianist.

Eine andere Rezension des Spiels von Sergej Sergejewitsch - Komponist Dmitri Kabalewski bezieht sich auf eine spätere Zeit: „Alles, was er spielte, war durchdrungen von Vollblütigkeit, körperlicher und geistiger Gesundheit; alles war bunt, originell, aber nirgends, in allem keine Übertreibung, keine Härte, noch viel weniger Unhöflichkeit, kein „Skythentum“. Und vor allem war alles von einem aufrichtigen, poetischen Gefühl, einer lebendigen Menschlichkeit durchdrungen...“ (13; S. 57). Kabalewski beurteilte bereits einen reifen Prokofjew, bei dem sich die jugendlichen Exzesse gelegt hatten. Und doch ... ist es unwahrscheinlich, dass der Unterschied zwischen dem jungen und dem reifen Pianisten so groß war, wie man anhand der Reaktionen seiner Zuhörer in den verschiedenen Jahren beurteilen kann.

Dies wird insbesondere durch die Erinnerungen des Künstlers Juri Annenkow aus dem Jahr 1915 bestätigt, der nicht nur ein scharfes Auge, sondern auch ein sehr sensibles Ohr hat und der auch wahrnehmen und schätzen kann, wie menschliche Qualitäten das kreative Bild einer Person beeinflussen: „Der erfinderische Witz und Spaßvogel Prokofjew, groß, dünn, mit rotem, glattem Haar und einer Fliege, überschüttete uns mit Scherzen und Wortspielen und verursachte homerisches Gelächter. Manchmal, wenn Prokofjew sich ans Klavier setzte, wurden diese Scherze in musikalische Scherze umgewandelt: Prokofjews Fähigkeit, Klängen einen komischen Charakter zu verleihen, war außergewöhnlich und vielleicht einzigartig in ihrer Art. Seine virtuosen Finger entlockten der Klaviatur so beredte und paradoxe Akzente, dass wir auf wundersame Weise den Eindruck hatten, eher einem menschlichen Gespräch als Musik zu lauschen“ (2; S. 206).

Wenn man nun die wertvollen Aufnahmen des Pianisten Prokofjew hört, stimmen die Eindrücke von Kabalewski, Assafjew und Annenkow sehr gut überein. Was auch immer Sergej Sergejewitsch spielte - seine eigene Musik oder die von Skrjabin, Rachmaninow, Mussorgsky - seine Darbietung war geprägt von klanglicher Sorgfalt, aber nicht von Unschärfe; Spiritualität der Lyrik, aber ohne jede zuckrige Sensibilität;

ideales Rhythmusgefühl, mit recht freiem und pikantem Rubato, graziösem Tanz, scharfem Charakter, aber nicht reißerisch; breite dynamische Skala, aber ohne Übertreibung; Neigung zu unpräzisiertem Wechsel der Temporhythmen - ein Künstler des Theaters! - aber ohne das Stück in kleinere Stücke zu zerlegen, im Gegenteil, die Atmung wird ausgedehnt und das nicht nur in den Kantilenen-Passagen.

Außerdem. Prokofjew, der Pianist, malte das Klavier auf wunderbare Weise in verschiedenen Farben und verwandelte dieses oder jenes Register des Instruments auf magische Weise in einen spezifischen Orchesterklang. In seinem Spiel konnte man jede Note, jede Linie hören, verstehen - das zeichnete auch das Ohr eines Komponisten aus, der in vielen Stimmen der symphonischen Partitur dachte.

Ja, „Paganini des Klaviers“. Und doch hat er offenbar immer die Kreativität der Leistung vorgezogen. Und jede Begegnung mit der schönen Musik anderer führte fast immer zur Entstehung eines eigenen Werks. Ich möchte Sie zumindest an die Zeit erinnern, als er in einer Phase, in der er sich in die Musik von Schumann verliebte, seine eigene, nicht weniger brillante Toccata schrieb und sie mit Vergnügen aufführte.

Wie die erste Ehefrau des Komponisten, Lina Iwanowna Llubera-Prokofjew, in ihren Memoiren überzeugend bezeugt, erwies sich seine pianistische Tätigkeit schon früh in seiner Karriere als notwendig, und zwar nicht nur aus materiellen Gründen: er erhielt die Möglichkeit, seine Musik auf bestmögliche Weise zu fördern. Nach und nach wurden seine Werke jedoch von anderen bekannten Künstlern aufgeführt, und dann reduzierte er seine Auftritte als Pianist auf ein Minimum und stellte sie schließlich ganz ein.

Sein Wunsch, seine Musik zu beherrschen, wurde sehr bereitwillig und freundlich aufgenommen, und er erklärte, wie man sie aufführen sollte. Ein interessantes Beispiel ist der Ratschlag an Wasili Morolew, einen Amateurmusiker, einen großen Freund des Komponisten und seinen Schachpartner, der von Opus 3 „verwirrt“ war: „Ein Scherz sollte mit verrückter Leichtigkeit, Verspieltheit und Pikanterie gespielt werden; das ganze Stück sollte sofort dahinfließen. Dann ist es gut. Der Marsch muss mit Rhythmus und Brillanz gespielt werden. ...Der Geist wird schnell, düster und neblig gespielt. Es sind einige verschwommene Umrisse von Figuren in der Dunkelheit, nur in der Mitte durchdringt ein gleißender Strahl die Dunkelheit, aber dann verschwindet alles so schnell und unruhig, wie es erschienen ist“ (18; S. 304). Nach solch phantasievollen „Ermahnungen“ scheint es, als wolle man versuchen, Erfolg zu haben...

Ein anderes Beispiel ist noch ernster. Der reife Prokofjew, dem es nicht gelungen war, mit dem Fünften Klavierkonzert den Kontakt zum Publikum herzustellen, wendet sich voller Zuversicht und Hoffnung an die Autorität eines anderen Pianisten - Swjatoslaw Richter, der damals gerade erst zu Ruhm gekommen war: „Vielleicht wird der junge Musiker mein Fünftes Konzert spielen, das gescheitert ist und nirgendwo Erfolg hat?! Vielleicht wird er es spielen und das Konzert genießen!“ (27; S. 462). Wie viel nüchterne Selbstkritik und edle Frömmigkeit gibt es für einen möglichen konkurrierenden Darsteller! Und dies, obwohl die Leistung des Autors seit jeher als die beste, einzige und unnachahmliche galt, als das höchste Kriterium.

Wenn wir den Platz der Aufführung in der komplexen Synthese von Prokofjews Persönlichkeit definieren wollen, lohnt es sich, dafür auf das Urteil des berühmten nationalen Pianisten und Lehrers Professor Heinrich Gustav Neuhaus zu verweisen: „Wenn ein großer Komponist seine Werke schafft, schafft er gleichzeitig mit der Musik auch ihre Aufführung. Der eigentliche Klang der Musik mit seinen Regelmäßigkeiten, das, was man als Aufführung bezeichnen könnte, ist völlig untrennbar mit der Musik selbst verbunden... Die Eigenheiten des Pianisten Prokofjew sind so sehr durch die

besonderen Qualitäten des Komponisten Prokofjew bedingt, dass es fast unmöglich ist, von ihnen ohne einen Zusammenhang mit seinem Klavierwerk zu sprechen. Sein Spiel zeichnet sich aus durch... Männlichkeit, Selbstvertrauen, einen unzerstörbaren Willen, einen eisernen Rhythmus, die ungeheure Kraft des Klangs... eine besondere „Epik“, die sorgfältig alles allzu Raffinierte oder Intime vermeidet... aber gleichzeitig eine erstaunliche Fähigkeit, dem Zuhörer Lyrik zu vermitteln... Traurigkeit, Kontemplation, eine besondere menschliche Wärme, das Gefühl der Natur - all die Dinge, an denen seine Werke so reich sind, zusammen mit ganz unterschiedlichen Manifestationen des menschlichen Geistes... das Wichtigste, was an Prokofjews Darbietung so fesselnd war, war, so würde ich sagen, die Klarheit des Denkens des Komponisten, die sich in der Aufführung verkörperte“ (27; S. 440, 443).

Seine phantasievolle Art zu spielen und seine Fähigkeit, dem Publikum seine Botschaft zu vermitteln, wurde oft mit Begeisterung aufgenommen. Und wenn der Zuhörer ein Künstler war, konnte er auch mit seinem eigenen Werk antworten. Der Fotograf und Maler Alexander Rodtschenko zum Beispiel hinterließ eine Reihe von Zeichnungen für seinen Zyklus von zwanzig Klavierstücken mit dem Titel „Flüchtige Visionen“. Wenn wir sie betrachten, ist es, als würden wir sowohl zu Hörern als auch zu Darstellern dieser momentanen Fixierungen winziger Stimmungen werden, die von schillernden Schattierungen einer skurrilen Fantasie erfüllt sind.

Und der Dichter Konstantin Balmont schrieb, inspiriert von Prokofjews Drittem Konzert, ein Gedicht mit demselben Titel. Balmonts Sonett, das von symbolistischen Feinheiten geprägt ist, ist nicht uninteressant als Versuch, die Musik, die er in der Poesie hörte, wiederzugeben:

Das jublierende Feuer einer purpurroten Blume,  
Die Tastatur der Worte spielt mit den Flammen,  
Mit Feuerzungen zu springen.  
Ein Fluss aus geschmolzenem Erz ergießt sich.

...

Prokofjew! Musik und Jugend in voller Blüte,  
In dir schwärmt das Orchester von einem klingenden Sommer  
Und der unbesiegbare Skythe schlägt das Tamburin der Sonne.

Die Musik Prokofjews, insbesondere die Klaviermusik, setzt ihren Siegeszug um die Welt fort. Seine pianistischen Traditionen werden weitergeführt und vervielfältigt. Man könnte sogar sagen, dass er, jedenfalls in Russland, eine Art „Kinder“ und „Enkel“ bekommen hat, die den Staffelstab von ihm übernommen zu haben scheinen. Swjatoslaw Richter und Emil Gilels, Nikolai Petrow, Michail Pletnew und Jewgenij Kissin wurden als Interpreten von Prokofjews Werken berühmt. Um nur einige zu nennen. Der erste von ihnen - sowohl in Bezug auf die Quantität als auch auf die Qualität der Aufführungen - ist Swjatoslaw Richter, eine Art legitimer „Sohn“ Prokofjews, der zu Lebzeiten des Meisters und auch zu seinen eigenen Lebzeiten die Klavierwerke seines großen Landsmannes förderte.

Richter spielte fast alle Klavierwerke des Komponisten. Tatsächlich spielte er das gescheiterte Fünfte Konzert des Autors mit so viel Beifall, dass es ein großer Erfolg wurde. Prokofjews Berechnung erwies sich als richtig. Und als der Pianist das Erste Konzert spielte, gestand der bei der Probe anwesende Komponist, inspiriert von Richters lebhaften Bildern, sogar: „Und wissen Sie, welches Phänomen ich beobachtet habe, das überraschende... Als die letzten Oktaven begannen, wissen Sie, bewegten sich die leeren Stühle um mich herum im gleichen Rhythmus... Stellen Sie sich vor, das taten sie auch... Wie interessant!..“ (27; S. 465).

Richter war einer der besten Interpreten von Prokofjews Klaviersonaten, er war der erste Interpret vieler von ihnen, und die Neunte ist ihm direkt gewidmet. Die Siebte Sonate faszinierte ihn, er lernte sie in vier Tagen, und in dieser Musik vermittelte er die ängstliche Atmosphäre der unausgeglichenen Welt, in der Unordnung und das Unbekannte herrschen, in der der Mensch die zügellosen tödlichen Kräfte beobachtet (das Jahr der Komposition war das Kriegsjahr 1942 - *Anm. d. Autorin*). Aber auch hier hörte und verkörperte der Pianist die Fülle der hellen und erheiternden Gefühle, die an alle gerichtet sind: „Der ungestüme Angriffslauf, voller Siegeswillen, fegt alles hinweg, was ihm im Wege steht. Sie wird im Kampf stärker und entwickelt sich zu einer gigantischen lebensbejahenden Kraft...“ (27; S. 465). Dies ist, laut Richter, das Finale dieser Sonate.

Das komplexe Innenleben der Achten Sonate wurde dem Zuhörer in seiner ganzen Fülle offenbart. Er verglich diese Musik mit einem Baum, der von kostbaren Früchten gebeugt wird. Die Neunte wurde für etwas anderes geliebt - für ihre leichte Einfachheit. Und er spielte sie als intime Sonata-domestique.

Richter scheute nach eigenem Bekunden die Nähe zu Prokofjew, dem Menschen. Begegnungen mit ihm waren Begegnungen mit seiner Musik. Es war Richter, der zusammen mit Anatoli Wedernikow die gerade vollendete Oper „Krieg und Frieden“ vierhändig spielte, um sie der musikalischen Öffentlichkeit vorzustellen.

Der Pianist ist immer wieder zu Prokofjews Musik zurückgekehrt...

Wir folgen dem jungen Prokofjew in verschiedene Länder - eine neue und wichtige Periode seiner künstlerischen Entwicklung beginnt.

## **Viertes Kapitel**

### **Rund um die Welt**

#### **Amerika**

##### **Erste Erfolge und erste Enttäuschungen**

Unerhört und unrealistisch: Prokofjew brauchte fast vier Monate, um San Francisco zu erreichen. Er besaß einen ausgeprägten Sinn für Risiken und war äußerst neugierig auf neue Dinge. Er verhöhnte diejenigen, die ihn mit allen möglichen Schrecken und Schwierigkeiten ängstigten. Der unerschrockene junge Mann verbrachte achtzehn Tage im Transsibirischen Express. Da er es nicht gewohnt war, Zeit zu verschwenden, lernte er Spanisch, las viel und schaffte es sogar zu arbeiten. Der Zug hatte wie durch ein Wunder die Hindernisse des einbrechenden Bürgerkriegs übersprungen, und Prokofjew saugte die Eindrücke der gigantischen sibirischen Weiten, der schneebedeckten Elemente bei Omsk, der majestätischen Flüsse Baikal und Amur in sich auf. In Briefen an Freunde und an seine Mutter, die im vergleichsweise sicheren Kislowodsk geblieben war, schilderte er alles detailliert und fröhlich. Natürlich machte er sich Sorgen um sie, aber nichts konnte unseren Helden davon abhalten, seinen eigenen Plan zu verfolgen, und wie bereits erwähnt, hatte er nicht die Absicht, für lange Zeit zu gehen.

In Wladiwostok erhielt Prokofjew schließlich ein japanisches Visum und tauschte Geld um. Transport- und bürokratische Verzögerungen hielten ihn weitere zwei Monate in Japan auf, wo er sogar Konzerte gab: ...die Japaner „hörten aufmerksam zu, saßen erstaunlich still und ...applaudierten der Technik“ (7; S. 182).

Ruhig und nicht ohne Humor nahm der Komponist die Wechselfälle seiner langwierigen Reise wahr und versuchte, die Überschneidungen in Vorteile zu verwandeln. So war die lange Schiffsreise über den Pazifik nach San Francisco nicht untätig und er trug neue musikalische Ideen in sein Notizbuch ein - eine fruchtbare Gewohnheit, die ihn während seiner gesamten künstlerischen Reise begleitete.

An dieser Stelle sei gesagt, dass Prokofjew, der von Kindheit an literarisch sehr begabt war, auf seinen langen Reisen nicht nur musikalische Ideen, sondern auch Kurzgeschichten schrieb.

Sie alle wurden hauptsächlich zwischen 1917 und 1919 geschrieben, einige in Petersburg und während langer Bahnreisen in den Kaukasus, einige im Transsibirischen Express, mit dem Prokofjew achtzehn Tage bis Wladiwostok brauchte. Einige Geschichten wurden in Japan während des zweimonatigen Wartens auf den Dampfer nach Amerika und schließlich auf dem Schiff selbst auf dem Weg nach Amerika sowie in New York geschrieben.

Seltsamerweise ist der Stil dieser Geschichten auch heute noch mehr als aktuell. Sowohl ihre surrealistischen Züge als auch ihre - wie man heute sagen würde - Neigung zur Fantasie. Hier sind ein paar Auszüge aus diesen Geschichten. Der erste handelt von den Abenteuern eines kleinen Mädchens und ihrer Beziehung zum Fliegenpilz und seinem Reich, der zweite von einem noch nie dagewesenen Ereignis in Paris, bei dem der Eiffelturm zum Leben erwacht, und der dritte schließlich von einer absolut fantastischen Situation, die sich in einer „verkehrten“ Welt abspielt.

## DAS MÄRCHEN VOM GIFTPIILZ

*Sablino - Jessentuki*

*17. September - 1. Oktober 1917*

Und dann geschah etwas Wunderbares: unter einem hohen Baum sah Tanja einen riesigen roten Pilz. Tanja kreischte sogar vor Überraschung und erstarrte in Ekstase vor ihm. Der Pilz war echt, gelinde gesagt lebendig - fett, mit einem feuerroten Hut und hübschen weißen Noppen darauf. Tanja setzte sich davor und berührte ihn sanft mit ihrem Finger. Der Pilz fühlte sich sehr angenehm an und war sogar ein wenig warm. Aus Angst, ihr Schmuckstück zu beschädigen, fing Tanja an, mit ihren Fingernägeln in der Erde zu graben, und nach langer und sorgfältiger Arbeit hatte sie den ganzen Pilz ausgegraben. Vorsichtig, wie eine Puppe, wickelte sie ihn in ihre Schürze und ging zurück...

Am Morgen wachte Tanja im Morgengrauen auf, weckte das Kindermädchen und lief in den Garten, um Schmetterlinge zu fangen. Der Fang war nicht erfolgreicher als gestern... Tanja wollte sich gerade auf einen Ameisenhügel setzen, um sich auszuruhen, als ihr Blick auf einen hohen Baum fiel und plötzlich etwas Zartes in ihren Augen aufblitzte: unter dem uralten Baum sah sie einen riesigen roten Pilz, genau wie den, den sie vor fünf Tagen gesehen hatte.

Tanja ließ das Netz fallen, kreischte leise vor Freude und rannte zu ihm. Sie beugte sich vor und streichelte ihn sanft mit der Hand, dann trat sie ein paar Schritte zurück und bewunderte sein Aussehen aus der Ferne.

- Du bist so gut, - schüttelte Tanja den Kopf, - und plötzlich nennen sie dich einen Giftpilz!



Zu ihrem großen Erstaunen nahm der Pilz höflich seinen Hut ab, verbeugte sich und sagte:

- Wir werden von Leuten, die selbst eine schlechte Seele haben, Giftpilz genannt, aber mein richtiger Name ist Fliegenpilz.

- Du kannst sogar sprechen?! - staunte Tanja. - Du bist so schlau!

- Wir sind stolz, - sagte der Fliegenpilz, - deshalb reden wir nie mit jemandem. Wir schweigen, auch wenn gierige Menschen uns aufessen wollen. Doch in unserem Schweigen bereiten wir Gift zu, und wehe dem, der ein Stück davon schluckt!

## WANDERNDER TURM

*Sibirien-Express - Tokio*

*12. Mai - 8. August 1918*

Marcel Vautour war auf jeden Fall ein bemerkenswerter Mann, und sein Name war in akademischen Kreisen in Paris bekannt. Vielleicht hielten ihn die Kabinettswissenschaftler, die ihr Wissen unter einer dunklen Brille verbargen, und die anspruchsvollen Denker, die ihre Gedanken unter einem Gewölbe hoher weißer Stirnen ruhten, für einen kleinen Spinner, aber sie leugneten nicht seine Intelligenz, die geschliffen und flexibel, wenn auch nicht immer korrekt ausgerichtet war. So lächelten sie nachsichtig und sagten, wenn sein Geist ihn in die Tiefen der babylonischen Ausgrabungen ziehe, so trage ihn seine Phantasie, die viel stärker sei, über die Wolken hinaus, und so hänge er oft mit seinen Urteilen in der Luft, verkünde aber manchmal von dort aus faszinierende Dinge. Aber das Wichtigste war, dass Marcel Vautour niemandem im Nacken saß oder seine Meinung aufdrängte, sondern für ein oder zwei Jahre in sein geliebtes Assyrien verschwand, wo er mit Hilfe weitreichender Verbindungen und kostenlosem Geld im Sand und in den Ruinen graben konnte, dort tausend Jahre alte Tafeln mit seltsamen keilförmigen Mustern fand, sie untersuchte, brillante Vermutungen anstellte und dann, nach Paris zurückgekehrt, einen brillanten Artikel mit einem fantastischsten Inhalt verfasste. Der Artikel schlug ein wie eine Bombe, die Modezeitschrift, in der er erschien, war ausverkauft, die Salons riefen, und Freunde luden ihn zum Abendessen ein. Aber er betrat keine Kanzeln, ließ sich nicht auf Debatten mit Wissenschaftlern ein, drängte niemandem seine Meinung auf - und alle waren zufrieden, und die Wissenschaftler lächelten und sagten, er sei zwar geistreich, aber ein wenig in der Luft hängend ...

Marcel Vautour ging die Straße entlang und befand sich nach etwa zehn Minuten an der Seine. Dort drängte sich eine große Anzahl von Menschen, die überrascht und aufgeregt waren. Der Eiffelturm, der dort noch stand, war verschwunden. Das Publikum suchte ihn mit verwirrten Augen, aber der Turm war verschwunden, als hätte er sich in Luft aufgelöst.

Zwei Herren mit Zylindern, umgeben von einem dichten Ring von Neugierigen, erzählten zum zehnten Mal, was sie gesehen hatten. Die Herren waren die Art von jungen Männern, die morgens ins Bett gehen und abends aufstehen, mit goldenen Pickeln übersät und deshalb goldene Jünglinge genannt werden.

Um drei Uhr morgens fuhren sie von Marietta nach Alexandrina und wurden Zeuge einer bezaubernden Szene. Der Eiffelturm zitterte plötzlich, sprang auf der Stelle, brach aus seinem Fundament und galoppierte, ja, galoppierte auf allen vier Beinen in die entgegengesetzte Richtung der Seine. Was dann geschah, sahen die Herren

nicht, denn sie waren so erschrocken, dass sie aus dem Fiaker sprangen und ohne einen Blick zu werfen davonliefen.

Marcel Vautour, der kaum zugehört hatte, quetschte sich aus dem engen Ring und ging in die Richtung, in die der wandernde Turm gegangen war. Bald fand er sich in einer anderen Menschenmenge wieder, die sich vor einem großen Gebäude mit einer klaffenden Fassadenruine versammelt hatte. Ein Teil der Fassade wurde vollständig durchbrochen und gab den Blick auf das Innere der Räume, Büros und Schlafzimmer frei. In einem Raum war ein Tisch zu sehen, der für das Abendessen gedeckt war. Die Orangen lagen auf dem Tischtuch und auf dem Boden verstreut. Es hieß, dass mehrere Verletzte in Krankenwagen abtransportiert worden seien. Offenbar trat der Turm ziemlich unsanft auf und zerstörte mit seinem Fuß ein Stück der Fassade.

Marcel blieb nur eine Minute vor dem Gebäude stehen, gerade lange genug, um zu Atem zu kommen. Dann eilte er weiter.

## ULTRAVIOLETTE FREIHEIT

*Sibirien-Express - New York*

*Mai 1918 - 12. Februar 1919*

Auf einer weichen, flauschigen Wolke lagen zwei große Pflastersteine, und auf ihnen saßen zwei in neblige Gewänder gehüllte Gestalten. Eine Figur war ultraviolett, die andere infrarot. Der mit der Physik vertraute Leser wird sofort erkennen, dass beide für das menschliche Auge unsichtbar sind. Und selbst wenn sie sichtbar wären, wären sie zu weit oben, um gesehen zu werden. Aber das ist irrelevant. Es war auch nicht wichtig, dass sie beide Schwestern waren, dass sie trotz ihrer Exaltiertheit beide Töchter desselben irdischen Vaters waren, der einst in Königsberg gelebt hatte. Viel bedeutender ist, was passiert ist. Und obwohl es niemand gesehen hat, weil es, wie ich bereits gesagt habe, zu hoch oben gewesen wäre, wird die Unbestreitbarkeit dessen, was geschehen ist, unbestreitbar sein, nachdem wir im Folgenden von den Konsequenzen erfahren, die sich aus dem Geschehen ergeben.

Da schlug eine Gestalt die Hände zusammen und rief aus:

- Ach, Schwester! Kannst du dir vorstellen, wie unendlich langweilig es mir ist, auf diesem Rad mit zwei Flügeln zu sitzen!

Es war eine ultraviolette Gestalt, und ihr Name war Zeit. Die andere Figur, die infrarote, antwortete müde:

- Ich stelle mir das vor, Schwester, oh, wie ich mir das vorstelle! Ich selbst werde von derselben Sache gequält: ohne Anfang und Ende ist alles dasselbe!

Die infrarote Schwester wurde Raum genannt.

Hundert Jahre waren vergangen. Beide saßen schweigend da. Einer von ihnen drehte unbewusst das Rad, das seine beiden Flügel schwenkte.

- Los geht's... - sagte die Gestalt, die das Rad drehte und deren Name Zeit war.

- Lass uns gehen, - antwortete der andere, - die Welt hat längst ihren Lauf genommen. Und vielleicht geht es auch ohne uns, durch Trägheit, nicht verloren...

Dann umarmten sich beide Figuren und verschwanden.

...In der Zwischenzeit blickten die Schwestern, nachdem sie zwischen den transzendentalen Plänen umhergewandert waren und keinen interessanten Flirt gefunden hatten, auf die Welt zurück, die sie so achtlos verlassen hatten.

- Liebling, da stimmt doch etwas nicht! - rief die Schwester namens Raum aus. - Der Globus muss aus den Angeln gehoben worden sein!

- Was du nicht sagst! - Die andere Schwester war besorgt.

- Das versichere ich dir! Schau: wo ist die Pyramide hin?

Mit diesen Worten liefen die Schwestern zu der Wolke, auf der sie gesessen hatten.

- Wehe uns! - rief eine von ihnen, - es gibt keine Zeit, und alle Jahrhunderte sind durcheinander!

- Oh, wehe uns! - rief die andere - der Weltraum ist verschwunden und die Pyramide ist nach Amerika gegangen!..

Beide Schwestern ergriffen die Hände des Pharaos. Er... hatte keine Möglichkeit zu wissen, wer seine Hände hielt. Eine Schwester war als ultraviolett und die andere als infrarot bekannt, so dass beide für das Auge unsichtbar waren.

- Eure Majestät, was ist das für eine Freiheit? Komm zu deinem Sarg! - schrie die Schwester - und wie kommt es, dass er ohne Mut und ohne Herz geht! - staunte sie, als sie seinen einbalsamierten Torso ins Innere der Pyramide führte...

Und die Schwestern begannen, in der verwirrten Welt Ordnung zu schaffen. Diese kleine Aufregung war eine gute Lektion für sie, wie gefährlich es ist, seinen verantwortungsvollen Arbeitsplatz ohne Vorwarnung zu verlassen. Doch die Schwestern haben den Aufruhr bald überwunden, die Welt kehrt zur Normalität zurück, und alles geht weiter wie gewohnt: einfach, klar und gewöhnlich...

In den ersten Jahren pendelte der Komponist ständig zwischen Amerika und Europa hin und her.

Seine Hoffnungen auf eine schnelle Eroberung der Neuen Welt erfüllten sich nicht. Sergej Sergejewitsch bemerkte witzig: „Die Amerikaner sehen in ihren Autos, Zügen und Flugzeugen so modern aus, dass ich sie manchmal bemitleide - sie würden lieber Pferdewagen fahren und die Künste mit größerer Leichtigkeit vorantreiben“ (11; 57).

Die konservativen Amerikaner, die sich an den großen Namen orientierten, aber taub für alles Neue waren, verstanden zunächst nicht, wer da vor ihnen stand. Das Konzert in der New Yorker Aeolian-Hall weckte jedoch ein gewisses Interesse an „diesem seltsamen Russen“. Die Meinungen waren, wie immer in seinem bisherigen Leben, geteilt. Die einen nannten ihn einen bemerkenswerten Pianisten, die anderen zweifelten an seiner geistigen Gesundheit. Einige positive Ergebnisse wurden dennoch erzielt: zwei New Yorker Verleger gaben Klavierminiaturen in Auftrag - und die charmanten Stücke „Die Märchen der alten Großmutter“, op. 32 (Tanz, Menuett, Gavotte und Walzer) - beide Werke sind recht klassisch.

Wie sich herausstellte, versprach das Schicksal kein einfaches Leben. Die Impresarios verlangten, dass der Komponist bei seinen Aufführungen mindestens seine eigenen Werke einbezieht. Damals spielte er viel „fremde“ Musik: Bachs Französische Suite, Schumanns „Karneval“, Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“, Skrjabins „Blatt aus einem Album“. Er hat sogar das Konzert von Rimski-Korsakow in einem der berühmten Programme der Carnegie Hall aufgeführt. Doch Prokofjew blieb bei seiner Taktik, seine Musik in die Köpfe der Amerikaner zu bringen.

Verträge, die ihm angeboten wurden, waren äußerst ungünstig und demütigend. Wir dürfen nicht vergessen, dass er die Absicht hatte, bald zurückzukehren, so dass er selbst die Idee eines Zwei- oder Dreijahresvertrags, die einmal aufkam, verwarf. Es gab aber auch einige gute Nachrichten. Der Direktor der Chicago Opera

Company, der bei einem der Konzerte anwesend war, bot Prokofjew eine Zusammenarbeit an. So begann eine lange Beziehung im Zusammenhang mit der Produktion seiner Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“, die sich aus verschiedenen Gründen immer wieder verzögerte.

Prokofjew begann enthusiastisch mit der Komposition einer Oper. Doch plötzlich erkrankte er schwer und verbrachte anderthalb Monate im Krankenhaus mit Scharlach, kompliziert durch Diphtheritis, einem Abszess im Hals. Er wäre damals fast gestorben, aber die jungen Kräfte siegten, und die schöpferische Motivation, die ihn antrieb - der Kampf mit den Ärzten um das Recht, ungeachtet seines Gesundheitszustands zu arbeiten -, sollte sich viele Jahre später beim reifen Prokofjew wiederholen.

Die lang erwartete Chicagoer Inszenierung von „Die Liebe zu den drei Orangen“ fand schließlich im Herbst 1921 statt. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Kampagne von der renommierten Sängerin Mary Garden geleitet, die so schwierige Rollen wie Melisande in Debussys „Pelléas et Melisande“ und Salome in der gleichnamigen Oper von Richard Strauss gesungen hatte, was sich natürlich auf das Leistungsniveau des gesamten Unternehmens auswirkte.

Seit seiner Kindheit hat sich Sergej Sergejewitsch als echter Theaterkenner erwiesen. Er beteiligte sich aktiv an der Vorbereitung der Produktion, indem er die beruflichen Qualitäten des Dirigenten, des Regisseurs, des Künstlers und der Sänger bewertete. Der Komponist war begeistert von den Bühnenbildern und Kostümen von B. Anisfeld, für die viel Geld ausgegeben worden war, und auch die Hauptbesetzung der Sängerinnen und Sänger gefiel ihm. Es gab jedoch einen Konflikt mit dem Regisseur Jacques Coiny: „Zuerst war ich empört über seine Ungenauigkeit, dann begann ich, den Sängern hinter der Bühne die Rollen zu erklären und sie dann dem Chor direkt auf der Bühne zu zeigen... Coiny verlor schließlich die Beherrschung und fragte: „Wer von uns beiden ist eigentlich der Meister der Bühne, Sie oder ich?!“ Die Reaktion von Prokofjew, einem ebenso witzigen wie selbstbewussten Mann, ist sehr typisch: „Sie sind dafür da, meinen Willen zu erfüllen!“ (7; S. 213). Dies war jedoch nicht nur eine Frage des Selbstbewusstseins; wenn sich die Gelegenheit bot, zeigte der Komponist die erstaunliche Regiebegabung, mit der er seit seiner Kindheit ausgestattet war und die ihm sicherlich half, bei jedem Auftritt auf der Bühne eine originelle Musikdramaturgie zu schaffen. Um all die Erfindungen von „Liebe für drei Orangen“ zu verwirklichen, wo das „Performance-Theater“ in seiner ganzen Pracht präsentiert werden sollte, war in der Tat ein Regisseur mit Vorstellungskraft erforderlich.

Die Autoren des russischen Drehbuchs - ein Adept der russisch-sowjetischen Avantgarde, der Regisseur Wsewolod Meyerhold (Prokofjew entlehnte das Stück aus seiner gleichnamigen Zeitschrift. - *Anm. d. Verf.*) und seine Mitarbeiter bereicherten die ursprüngliche Erzählung von Carlo Gozzi mit zeitgemäßen Motiven und fügten einen allegorischen Prolog ein, in dem sich Vertreter verschiedener Theaterbewegungen - Tragödianten, Lyriker, Komödianten und Hohlköpfe - untereinander streiten (der Komponist schrieb das Libretto selbst).

Der ironische, bedingte Charakter dominierte das Werk, in dem sich Fantasie und Realität auf bizarre Weise vermischt. Alles ist hier übertrieben - die Situationen, das Auftreten der Figuren: der Prinz ist mal jammernd, mal übermütig, Truffaldino ist mal ein unermüdlicher Schlingel, mal ein erbärmlicher Feigling. Der Koch, der die drei Orangen bewacht, singt mit einer Bassstimme und... ...ist plötzlich von der „hübschen Schleife“ genervt. Auch hier, wie in „Der Spieler“, gibt es keine vollständigen Arien oder Ensembles; die Musik steht in einer deklamatorischen Tonart und besteht aus kurzen charakteristischen Linien. Auch die Chorstimme ist

auf spärliche Ausrufe reduziert. Aber wie ausdrucksstark sie sind! Um die maßgebliche Meinung von Prokofjews Freund, dem Musikwissenschaftler Pjotr Suwtschinski, zu zitieren: „...abgesehen vom rhythmischen Tempo ist es die Konkretheit der musikalischen Ausdruckskraft, die uns verblüfft. Lachen, Klagen, Erschrecken, Bedrohen - sie erklingen in der Musik nicht als beschreibende Klangimitationen, sondern als tatsächlich aufgezeichnete, materialisierte Emotionen im Klang“ (10; S. 106).

Die wichtigsten Momente der Handlung sind Prozessionen, Tänzern und Pantomimen gewidmet (nicht der Einfluss von Djasilew, der bekanntlich die Oper im Gegensatz zum Ballett als überholtes Genre betrachtete). Der festliche Marsch wurde zu Prokofjews populärstem Werk. Der Marsch aus „Die Liebe zu den drei Orangen“ - der Komponist spürte instinktiv, dass die Amerikaner unbedingt einen „Hit“ brauchten - scheint jedem bekannt zu sein.

Die Oper wies jedoch einige Mängel auf, die Prokofjew bewusst in Kauf nahm, um den amerikanischen Geschmack zu treffen. Ihr wollt mehr zugängliche Musik - holt sie euch, rief er trotzig. Wer weiß, vielleicht zielten die Argumente im Prolog auf eine interne Debatte mit eben dieser imaginären amerikanischen Öffentlichkeit ab? Auf jeden Fall überwand Prokofjew später eine gewisse Fragmentierung, ein „Beschneiden“ der Form, um die Wahrnehmung zu erleichtern, eine übermäßige Bewunderung für Details auf Kosten der Erfassung des Ganzen. Aber die Fertigkeit des Juweliers, charakteristische Repliken zu schaffen, wurde hier perfektioniert.

Die Premiere hatte eine große Wirkung. An der Veranstaltung nahmen einflussreiche Mitglieder des amerikanischen Establishments teil, darunter auch Frau Rockefeller. Es war wahrscheinlich das erste Mal, dass Prokofjew wirklich im amerikanischen Rampenlicht stand - und er ließ sich nicht beirren: er und seine Oper wurden Gegenstand einer breiten und energischen Werbekampagne, und der Komponist selbst bewies einen beneidenswerten Geschäftssinn - er verlangte vom Theater eine Strafe für die Verzögerung der Premiere, was die Werbekampagne zusätzlich anheizte.

Doch zurück zu den ersten Jahren seiner Eroberung Amerikas. Nach einem zweijährigen Aufenthalt verabschiedete sich Prokofjew ohne Bedauern: „Ich schlenderte durch den riesigen Park im Zentrum von New York und dachte beim Anblick der Wolkenkratzer, die ihn säumten, mit kalter Wut an die feinen amerikanischen Orchester, die sich nicht für meine Musik interessierten; an die Kritiker, die hundertmal sagten: „Beethoven ist ein genialer Komponist“ und die Neuheit grob abtaten; an die Manager, die lange Tourneen für Künstler arrangierten, die jeweils 50 Mal das gleiche Programm mit allgemein bekannten Nummern spielten. ...“ (7; S. 193). Nach einer zweiten Reise nach Amerika geriet er als Komponist in Vergessenheit. Die Bildunterschrift des Fotos in Musikal America demonstriert dies anschaulich: „Der Komponist Strawinsky und der Pianist Prokofjew“ (7; S. 195).

## EUROPA. DER BEGINN EINER BREITEN ANERKENNUNG

In Europa, wohin sich Sergej Sergejewitsch aufmachte, sollte er viele glückliche und aufregende Momente erleben. Nach einer langen Trennung traf er schließlich seine geliebte Mutter in Paris. Noch einmal: der Komponist war sehr besorgt über das Schicksal seiner Mutter, die im Kaukasus geblieben war. Aus einer Postkarte mit der Aufschrift 1919, die an Fatma Samoilenko, seine in New York lebende Freundin, adressiert ist, wissen wir, dass Marija Grigorjewna in Jessentuki offenbar

nicht erwünscht ist. Aber sie wird von Krankheit und depressiver Stimmung geplagt. Glücklicherweise gelingt es der kranken und halb blinden Marija Grigorjewna bald, über Konstantinopel und Marseille nach Paris zu reisen, um endlich wieder mit ihrem Sohn zusammenzukommen. Er kümmert sich weiterhin rührend um sie und bittet Samoilenko, die nach Paris gezogen ist, seine Mutter in seiner Abwesenheit zu besuchen.

Prokofjews Verhandlungen mit Djagilew über eine Inszenierung des Balletts „Der Narr“ (*Chout; The Buffoon*) werden in Paris erneuert. Einmal mehr zeigt der Komponist seine kämpferischen Qualitäten und kämpft um Anerkennung. Oder vielleicht ist es eher ein Beweis für seinen Sinn für Würde, der ihn unter keinen Umständen verraten hat. Er war sehr abhängig von Djagilew, ihm gegenüber war er mit Händen und Füßen verpflichtet. Doch seine Position versuchte er stets zu verteidigen: „... Ich hatte den Eindruck, dass weder Sie noch irgendjemand sonst sich einen Reim darauf machen konnte, als ich meine „Geschichte vom Narren“ untersuchte. Es ist schade, aber ich denke, es ist durchaus möglich, da Sie die Musik von Ala und Lolli (*Skythische Suite*) schamlos abgetan haben... Was sind Ihre Pläne und was ist das Schicksal meines armen Narren, der so heimtückisch in den verräterischen Falten Ihrer Aktentasche vergraben ist?“ (15; c. 271). Prokofjews Beharrlichkeit und Djagilews Gespür führten zum Sieg. Die Zeit war gekommen für die sensationellen Erfolge der Musik des russischen Eroberers des Westens... Es gab sogar eine Rivalität zwischen zwei ihrer Förderer - dem Dirigenten Sergej Koussevitzky, der inzwischen Prokofjews Talent erkannt hatte und seine „Skythische Suite“ in einem Konzert spielen wollte, und Djagilew, der für sich in Anspruch nahm, den Komponisten als erster mit einer Inszenierung von „Der Narr“ der Öffentlichkeit vorzustellen. Der Vorrang ging an Koussevitzky, und er hat richtig gerechnet. „Es ist unmöglich, dieser Kombination aus Können und Frische zu widerstehen“, - schrieb eine Pariser Zeitung (7; S. 197).

Es gibt eine kuriose Rezension von Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow, der trotz seiner eher unsympathischen Haltung gegenüber Prokofjew im Allgemeinen (der jüngere Sergej war wahrscheinlich eifersüchtig auf sein Lieblingsinstrument und den brillanten Pianisten Rachmaninow. Und die Werke des anderen haben sie nicht gutgeheißen), die „Skythische Suite“ wurde von ihm mit Begeisterung aufgenommen: „Bei allem musikalischen Unfug, bei aller innovativen Kakophonie ist sie doch (ich muss gestehen) genial. Nur wenige andere haben einen so stählernen Rhythmus, einen so spontanen Willensschub, eine so kühne Brillanz der Konzeption“ (7; S. 197).

Prokofjew feierte seinen 30. Geburtstag: „Ich habe mich nicht allzu sehr verändert, aber ich habe einige Haare verloren, einen Zahn (durch einen Sturz vom Fahrrad) und bin wütender geworden“, - gestand er russischen Freunden in einem erneuten Briefwechsel. In einem anderen Brief ist seine Selbstbeschreibung schlimmer: „Ich habe eine Glatze bekommen, eine Brille aufgesetzt und sehe etwa 45 Jahre alt aus“ (7; S. 196).

Während sich sein äußeres Erscheinungsbild natürlich etwas veränderte, blieben die dominierenden Persönlichkeitsmerkmale unverändert. Dazu gehörte eine phänomenale Arbeitsfähigkeit. Die Berichte über die Arbeitsweise Prokofjews sind faszinierend. Er arbeitete mit der gleichen Intensität, wo immer er sich aufhielt: in einem Zugabteil oder einer Dampferkabine, in einer Krankenstation oder auf einer Waldlichtung, in jeder Stimmung und auch dann, wenn weder ein Klavier noch ein Schreibtisch in der Nähe waren. Er schrieb seine musikalischen Gedanken auf ein Stück Papier, eine Zigarettenschachtel oder einen gebrauchten Briefumschlag, wenn kein Notizbuch zur Hand war. Und er hatte so viele Korrekturen,

Überarbeitungen und Orchestrierungen - der Komponist hielt den richtigen Berufswechsel für die beste Erholung.

In der Zwischenzeit eröffnete Djalilew am 17. Mai 1921 eine weitere Saison mit der Premiere von Prokofjews „Der Narr“, einem Ballett in einem Akt mit sechs Bildern. Die Geschichte, wie der schlaue Narr sieben andere gierige und arrogante Narren und ihre törichten Kinder zum Narren hält, wird im Ballett als Possenreißer, als russischer Slapstick, dargestellt. Prokofjew schärfte, „salzte“ und „pfefferte“ volksnahe russische Melodien - Scherztänze, Reigen und Lyrik - und begleitete sie mit skurrilen, charakteristischen Orchestergesten, wobei er ein immenses Talent für theatralische Darstellung bewies - eines der wichtigsten Merkmale seines musikalischen Talents. Während Bühnenbild und Kostüme des berühmten Michail Larionow, exotisch üppig und farbenprächtig, von Djalilew mit Begeisterung aufgenommen wurden, erwies sich die Choreografie des Künstlers erwartungsgemäß als schwach: Larionow war nicht in seinem Beruf tätig, er rettete nur den Tag, weil gerade kein Choreograf zur Verfügung stand. Es ist so weit gekommen - die renommierte Balletttruppe des berühmten Choreographen hat keinen Choreographen mehr, und der Ballettmeister Léonide Massine hat die Truppe gerade wegen ästhetischer und menschlicher Konflikte mit Djalilew verlassen.

Aber die Musik wurde gut aufgenommen. „Eröffnung von Prokofjew“ - lautete die Schlagzeile in einer der Zeitungen, und damit war alles gesagt. Die Londoner Aufführung und später die Produktion in Belgien waren allerdings nicht ohne Skandal. Dennoch verlangte eine solch frische Musik vom Publikum eine neue Wahrnehmung.

Zusammen mit Strawinsky, einem anderen kühnen russischen Komponisten, zeigte sich Prokofjew hier als außergewöhnlicher Erfinder im Umgang mit der Volkskunst. Aber mit seinen geistreichen Unterhaltungen war er dennoch ein Fortsetzer der Tradition, insbesondere der komisch erbaulichen Figuren in „Das Märchen vom Zaren Saltan“ oder der satirischen Allegorien in Rimski-Korsakows „Der goldene Hahn“. Der Lehrer hat den Schüler beeinflusst, wenn auch unbewusst.

In den 20er Jahren erblickte „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Deutschland das Licht der Welt - zunächst in Köln, dann in Berlin. Prokofjew war mit der ersten Inszenierung sehr zufrieden: „Alles in allem haben die Rheinländer eine großartige Arbeit geleistet und das Stück gut inszeniert, sowohl der Dirigent als auch der Regisseur haben mit viel Liebe und großem Talent gearbeitet. Das Publikum war begeistert, aber die Presse war noch besser...“ (7; S. 266-2. (7; S. 266-267).

Prokofjews lyrische Linie hingegen, in der sich die subtile, verletzte Seele des Komponisten hinter einer Schicht von Pragmatismus und Geschäftstüchtigkeit offenbart, wurde im dritten Klavierkonzert nach „Die Märchen der alten Großmutter“ und der Vokalminiatur „Das hässliche Entlein“ wiederbelebt und erblüht. Dieses Konzert wurde für alle Zeiten zu einem der meistgespielten Werke Prokofjews. Wurde ihm, wie er selbst zugab, lange Zeit seine Lyrik verwehrt und entwickelte sie sich ungefördert nur langsam, so erblühte diese duftende Blume des Prokofjewschen Schaffens im Dritten Konzert in voller Kraft. „Das hässliche Entlein“ verwandelt sich in einen Schwan.

Die drei Sätze des Werks basieren auf einem Nebeneinander von elegischem russischem Gesang und energischer, vorwärtsdrängenden, ungestümen Bewegungen. Das Werk wurde aufgenommen und erhielt sofort Beifall - zunächst bei der Uraufführung in Chicago in der eigenen Interpretation des Komponisten, dann in Frankreich, Polen und anderen europäischen Städten. Es blieb nicht ohne Kuriositäten: Die „linken“ Kritiker prangerten Prokofjew wegen der originellsten und

frischesten Aspekte des Werks an: „In Paris wurde ich ständig wegen billiger Lyrik angegriffen, oder, wie einige andere es ausdrückten, wegen Vulgarität, mit einem Wort, wegen Rachmaninow...“ (7; S. 211).

Die paradoxe Natur des Komponisten - ein Mann von extremer Lebendigkeit - entwickelte sich aus Widersprüchen, was sich sicherlich in seiner Musik widerspiegelte: Klarheit und Harmonie koexistierten mit exzessivem Maximalismus, Selbstvertrauen mit Stacheligkeit, Lebendigkeit und Erregbarkeit mit neckischen und witzigen Gewohnheiten, Ernsthaftigkeit mit Albernheit und Schalkhaftigkeit. Aber all das basierte seltsamerweise auf Menschlichkeit - die Fähigkeit, echte Freundschaften zu schließen, sich (so bald wie möglich) loyal um die Förderung der Werke von Landsleuten zu kümmern, die Fähigkeit, die Musik „anderer Leute“ zu hören, die einem selbst nicht einmal nahe stehen, Bedürftigen in verschiedenen Jahren mit Geld und Lebensmittelpaketen zu helfen, sich um einen unterdrückten Verwandten zu kümmern, was immer gefährlich für die eigene Position war. Eine solche moralische Grundlage erklärt bis zu einem gewissen Grad, wenn eine solche Eigenschaft überhaupt erklärt werden kann, woher eine so keusche, starke und unverwechselbare lyrische Schicht von einem so egozentrischen Künstler stammt.

## ETTAL. DIE ILLUSION EINES GEFUNDENEN PARADIESES

Im Frühjahr 1922 ließ sich der Komponist, müde von Umzügen und endlosem Trubel, mit seiner Mutter in dem ruhigen deutschen Ort Ettal bei Oberammergau nieder, der an den schönen Hängen der bayerischen Alpen, nicht weit von der österreichischen Grenze entfernt liegt. Er hoffte, sich eine Weile auszuruhen und zu konzentrieren und zu arbeiten - einige alte Kompositionen zu beenden und vielleicht neue zu beginnen. Prokofjew verdiente sich diese Atempause mit seiner wachsenden Autorität als Komponist und Interpret und der Möglichkeit, von seinen Tantiemen zu leben.

Er fühlte sich von der malerischen Ruhe der Gegend angezogen, und seine Fantasie beschwor Bilder vom mittelalterlichen Deutschland herauf. Zumal es in der Nähe ein altes katholisches Kloster gab. Der Aufschub war erfolgreich. Der Komponist lernte Skifahren, im Frühling und Sommer gärtierte er und züchtete sogar Hühner, spielte mit seinem Freund Boris Werin-Baschkirow sein Lieblingsspiel Schach und unternahm von Zeit zu Zeit kurze Reisen in verschiedene europäische Zentren. Er teilt seine Zeit sinnvoll und vernünftig zwischen verschiedenen Tätigkeiten und Freizeitaktivitäten ein. In einem Brief an seine Freundin Fatma Samoilenko finden wir eine Beschreibung seines Tagesablaufs. Wofür Sergej Sergejewitsch keine Zeit verpasste: er arbeitete 4-5 Stunden - komponierte und spielte Klavier, badete, spielte Schach, schrieb Briefe, studierte ein Buch über die Struktur des Universums, um sein Wissen mit seiner Mutter und Werin zu teilen, die ein kleines Publikum bildeten, beobachtete die Sterne am Nachtmeer. Das Regime wurde streng durchgesetzt. Das gehörte zu Prokofjews Repertoire. Seit seiner Kindheit war er an Ordnung gewöhnt.

Es ist, als würde die Natur Sergej Sergejewitsch mit ihren organischen Stoffen ernähren, und er wird als natürlicher Teil von ihr gesehen. Hier sind Balmonts Eindrücke von seiner Begegnung mit Prokofjew, zwar in Paris, aber 1922, während seines ständigen Aufenthalts in Ettal: „Es gibt viel Frische bei Prokofjew und jene einfachen, völlig unerwarteten Reize, die wir in der Natur erkennen und ihnen mit kindlicher Freude begegnen, wo wir ein unerwartetes Tier, eine ungesehene Blume, einen plötzlich flügge gewordenen Schmetterling sehen und das Summen der Hummel und den kristallinen Gesang der Heidelerche an einem Oktobertag hören.“



...“ und schließlich die prophetischen Worte: „in diesem jungen Genie liegt alle Hoffnung auf die Wiedergeburt der Musik und darauf, dass er endlich jene heroische Gesamtgestalt offenbaren wird, die in der so brillanten russischen Musik lange gefehlt hat“[1].

[1] Zitiert aus einem Briefmanuskript, das an der Yale University in den Vereinigten Staaten aufbewahrt wird und nicht auf Russisch veröffentlicht wurde.

Wie man so sagt, liebte Sergej Sergejewitsch „von klein auf“ alle Arten von Wettbewerben. Es lohnt sich, an den „Kampf der Klaviere“ zu erinnern, dessen Sieg ihm den Rubinstein-Preis einbrachte und ein Klavier als Geschenk. Als Prokofjew in Ettal lebte, gewann er einen Hauswettbewerb für die beste Übersetzung eines vorgeschlagenen Sonetts ins Französische. Nicht irgendjemand - Igor Sewerjanin und Konstantin Balmont, die zu Besuch waren, saßen in der Jury. Das große literarische Talent des Komponisten wurde einmal mehr bestätigt.

Ein bemerkenswertes Ereignis im persönlichen Leben des Komponisten fand in Ettal statt - im Frühjahr 1923 heiratete er die spanische Sängerin Carolina Codina (Llubera - künstlerisches Pseudonym. - *Anm. d. Verf.*). Sie lernten sich in Amerika im Haus gemeinsamer Freunde kennen. Die junge Schönheit war von dem Pianisten Prokofjew fasziniert und bald auch von seiner Musik, die sie in ihrem eher konservativen Umfeld stets verteidigte. Sie hatten auf Anhieb viele Gemeinsamkeiten, und nach und nach wurde Lina zu einer Vertrauten in seinen kreativen Angelegenheiten. Prokofjew taufte die Prinzessin Violetta (von Gozzi) in „Die Liebe zu den drei Orangen“ als besonderen Gefallen in Linetta um. Als Lina Iwanowna nach Paris kam, um ihr Gesangsstudium fortzusetzen, stellte Sergej sie ihrer Mutter vor, die auf Sergejs Wunsch während seiner Abwesenheit in der Stadt mehr Aufmerksamkeit erhielt. Lina Iwanowna besuchte Marija Grigorjewna, die an einer Herzerkrankung und schweren Augenproblemen litt, während ihrer Behandlung im Krankenhaus, las ihr vor, erzählte ihr die Neuigkeiten, sie sprachen auch über „Sergussja“ (wie sie ihren Sohn nannte), über seine Kindheit und Jugend. Im Sommer besuchte die Sängerin oft die Prokofjews in den Ferien, wo sie mit Sergej Sergejewitsch viel gemeinsam musizierte und auch seine Romanzen studierte. In Ettal schließlich gipfelte eine ernsthafte Beziehung logischerweise in der Ehe. Das junge Paar unternahm lange Spaziergänge, bei denen Sergej Sergejewitsch ein großer Jäger war, er brachte Lina das Schachspiel bei, klärte sie über Naturphänomene auf und einmal, während ihrer kurzen Abwesenheit, machte er ihr sogar als Überraschung ein Bett aus Vergissmeinnicht in Form des Buchstaben „L“.

Seine Frau begleitete den Komponisten häufig auf Konzertreisen rund um die Welt und war seine Partnerin in der Kammermusik, auch als Interpretin seiner eigenen Musik.

In Ettal „ertrinkt“ Prokofjew im Korrekturlesen von Partituren zur Vorbereitung der Veröffentlichung. Der einzige Verleger von Prokofjews Werken ist der aus dem vorrevolutionären Petersburg bekannte Russische Musikverlag des berühmten Kontrabassisten und Dirigenten Sergej Koussevitzky, der nach seiner Emigration aus Russland eine breite Palette von Aktivitäten begann, darunter die Förderung der Werke von Strawinsky, Prokofjew und Rachmaninow.

An diesen gesegneten Orten erscheint auch viel neue Musik. Die Fünfte Klaviersonate wird hier geschrieben, Pläne für eine Überarbeitung von „Der Spieler“ werden überlegt, aber vor allem wird eine neue Oper komponiert, die während der amerikanischen Periode begonnen wurde - „Der feurige Engel“ nach dem gleichnamigen Werk von Waleri Brjussow. Im Stil eines deutschen Romans aus dem

16. Jahrhundert regt „Der feurige Engel“ zum aktiven Nachdenken über religiöse Themen an.

Die Atmosphäre des Schauplatzes war besonders förderlich für Prokofjews Eintauchen in das Deutschland des 16. Jahrhunderts. In Oberammergau werden seit langem alle zehn Jahre in der Karwoche die alten Mysterien der Passion Christi aufgeführt. Der Komponist hatte das Glück, bei einer dieser Veranstaltungen dabei zu sein. Und hier ist es angebracht, auf ein Problem einzugehen, das nicht oft im Zusammenhang mit Prokofjew auftaucht, und das ist ein wichtiges Problem - die Haltung des Komponisten zur Religion.

Traditionell nach dem Gesetz Gottes erzogen, erlebte der Junge Prokofjew im Alter von elf oder zwölf Jahren einen Moment der Gottesleugnung: „Im Allgemeinen zeigte sich hier die Geheimhaltung des Charakters in Angelegenheiten, die mir am Herzen lagen, und ich trug den ganzen Kampf um die Religion in mir, ohne ihn mit irgendjemandem zu teilen oder zu besprechen“, - gab er in seiner Autobiographie zu (25; S. 174). Man sollte meinen, dass der erwachsene Prokofjew in vielen Dingen eher rational war und unter den Bedingungen des westlichen Wettbewerbs sogar pragmatische Züge pflegte, so dass er der Religion ziemlich fern stand. Aber hier ist ein bemerkenswertes Dokument, das in den späten 50er Jahren in einem der Notizbücher des Komponisten entdeckt wurde. Zwanzig Thesen in englischer Sprache sind inspiriert von Prokofjews Besuch in der amerikanischen Gemeinde der 1879 in Boston gegründeten religiösen Bewegung der „Christian Science“. Diese Lehre kultivierte die Idee, dass die Gesundheit und das Wohlergehen des Menschen in seinen eigenen Händen liegen; er muss sein Leben und das Leben seiner Lieben verbessern, indem er zuerst seinen Geist reinigt und vervollkommnet. Als Beispiel nenne ich einige Thesen, die der Komponist höchstwahrscheinlich selbst auf der Grundlage der Materialien der „Christian Science“ formuliert hat:

Ich bin eine Manifestation des Lebens, das heißt, eine geistige Kraft.

Ich bin eine Manifestation der Liebe, die mein ständiges Interesse an meiner Schöpfung aufrechterhält.

Individualität ist mir gegeben, um Schönheit zu schaffen.

Da ich Teil des einen großen Ziels bin, ignoriere ich alles, was nicht für dieses Ziel geschaffen ist.

Ich bin eine Manifestation der Vollkommenheit, und das verpflichtet mich dazu, meine Zeit einwandfrei zu nutzen.

Ich bleibe in Freude, trotz der Demütigungen, denn die Begegnung mit ihnen zeigt die Wirklichkeit des Lebens (15; S. 156-157)[1].

[1] Aus dem Englischen übersetzt vom Sohn des Komponisten, Swjatoslaw Sergejewitsch Prokofjew.

Dieses individuelle „Glaubensbekenntnis“, inspiriert durch die Gemeinschaft mit der protestantischen Gemeinschaft, war für den Komponisten mit seinem außergewöhnlichen Willen, seiner Entschlossenheit und seinem Glauben an sich selbst, aber auch an die Vernunft, die Zweckmäßigkeit und die Schönheit der Welt, höchstwahrscheinlich eine Art Leitfaden für das Handeln in seinem Erwachsenenleben voller Kontraste und Widersprüche. Die Ernsthaftigkeit der Einstellung zu diesem Problem wird durch die Information des älteren Sohnes des Komponisten bestätigt, dass er die Gemeinde „Christian Science“ in Frankreich besuchte und sie sogar zu Versammlungen mitnahm, um die Kinder zu anständigen Menschen zu erziehen, - schlussfolgert Swjatoslaw Sergejewitsch (16; S. 250).

Doch zurück ins stille Ettal, wo Prokofjews Opernmeisterwerk „Der feurige Engel“ entstanden ist. In der Geschichte über die seltsame und mystische Liebe der jungen Frau Renata zu dem visionären Bild von Madiel, dem feurigen Engel, und ihrer komplizierten Beziehung zu ihrem ergebenen Ritter Ruprecht ging es dem Komponisten vor allem um die Darstellung starker, brennender Leidenschaften. In diesem Sinne gehören die Figuren in „Der feurige Engel“ zu den anderen Opernfiguren des Komponisten, wie Maddalena in der gleichnamigen Oper oder Pauline in „Der Spieler“. War Prokofjew ernsthaft an all dem dämonischen, teuflischen Zeug interessiert, das in der Theatergeschichte den Ton anzugeben scheint? Wir glauben, dass die Antwort in den Worten des Kommentars zum Buch zu finden ist, die der Komponist hervorhebt: „Die so genannten Hexen sind kranke Frauen, die behandelt werden müssen, und ihre Richter sind Henker“ (7; S.231). Motive von geheimnisvollen Beschwörungen, dämonischem Ungestüm und tobenden Geistern, die die Menschen quälen, zu personifizieren, war dagegen für den Künstler mit einer fruchtbaren Phantasie sehr verlockend. Diese Atmosphäre (z. B. die Szene des Deliriums von Renata im ersten Akt, die verschiedenen „Kontakte“ mit den Geistern im zweiten Akt usw.) wird von den Zuschauern sehr geschätzt. ) Prokofjew, der über einen aufgeklärten Geist verfügt, entschärft diese Atmosphäre entweder mit humorvollen Alltagsbegebenheiten (Mephistopheles, der aus dem Nichts in der Taverne auftaucht und mit quietschendem Tenor singt, und Dr. Faustus, ein edler Bass, der ihn von seinen „bösen“ Taten abhält) oder mit den Worten von Agrippa, dem obersten Mystikexperten: „Es gibt keine Geister auf der Welt - das ist alles nur ein Hirngespinnst oder ein Spiel mit der Phantasie von den verblödenden Wurzeln!“ (Text aus dem 3. Akt der Oper - *Anm. d. Verf.*).

Im Gegensatz zu früheren Opern ist das Rezitativ in „Der feurige Engel“ melodischer, getragen und angenehm für die Ohren. Die Monologe und Duette der Protagonisten sind voll von echtem Gesangsplastik. Die Oper ähnelt im Gegensatz zum „Spieler“ der von Prokofjew bevorzugten Methode der unerbittlichen Entwicklung hin zum Finale, der Klosterszene, in der sich der Prozess gegen die unglückliche Renata abspielt, begleitet von Wutausbrüchen der prügelnden Nonnen. Das groß angelegte, majestätische Finale der fünftaktigen Oper gehört zu den lebendigsten und ergreifendsten Seiten von Prokofjews Musik.

Das Leben einer der besten Opern Prokofjews ist verflucht. Verschiedene Versuche, es auf die Bühne zu bringen, scheiterten viele Jahre lang. Der Komponist hat den „Engel“ nie auf der Bühne gesehen. Die Geschichte der Produktionen begann nach seinem Tod.

Die Anspielung auf den „Feurigen Engel“ führte zu grundlegenden Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Komponisten und sowohl Djalilew als auch Strawinsky und ihrem gemeinsamen Freund, dem Philosophen, Musikwissenschaftler und Verleger Pjotr Suwtschinski. Prokofjew schrieb an letzteren: „Ihr Satz ‚für das zeitgenössische Bewusstsein ist eine Oper von Brjussow eine sehr gefährliche Sache‘ ist mir nicht nur fremd, sondern einfach unverständlich, als ob er auf usbekische Art und Weise gesagt würde. Der feurige Engel ist eine gründliche und dokumentarische Reflexion der religiösen Erfahrung des 16. Jahrhunderts. Was hat die Moderne damit zu tun...“ (12; S. 81-82). „Für mich... wenn ich eines will, dann ist es, dass meine Arbeit mit Modernität verbunden wird. Das Letzte, was ich will, ist, mich zu klassifizieren“ (12; S. 94).

Prokofjew verstand nicht wirklich die Befürchtungen, die das gewählte Thema bei so tief religiösen Menschen wie Strawinsky und Suwtschinski auslöste. Und hier geht es nicht so sehr um die Moderne, sondern um eine zu große Annäherung an die teuflische Atmosphäre, die Prokofjews damalige Freunde für riskant und sogar

schädlich hielten. Eine andere Sache ist, dass der Komponist in diesem Fall, wie in vielen anderen, von einer leuchtenden, harmonischen und weitgehend rationalen Weltanschauung geschützt wurde, die ihn rettete, als er dem Werk des Teufels zu nahe kam.

Die Ruhepause ist jedoch vorbei. Prokofjew ist wieder überwiegend „in Europa unterwegs“, wie er es ausdrückt, um Geld zu verdienen. Seine Stimmung ist nicht gut: „...das Haus in Ettal, in dem wir fast zwei Jahre gelebt haben, ist verkauft und wir mussten nach Oberammergau ziehen, fünf Kilometer von Ettal entfernt. Die allgemein hohen Lebenshaltungskosten in Deutschland haben auch die bayerischen Armenviertel erreicht, es ist schwer, etwas zu essen zu bekommen, und inzwischen ist meine Mutter sehr krank am Herzen und es ist nicht daran zu denken, sie aus Deutschland zu holen. Meine Geschäfte hingegen richten sich nach Paris“ (16; S. 114).

## PARIS. PRO UND CONTRA

Im Herbst 1923 lässt sich Prokofjew mit seiner Frau und seiner Mutter für mehr als zehn Jahre in Paris nieder. Das Leben der Prokofjews in diesem kulturellen Mekka ist sehr lebendig. Im Herbst und Winter arbeitet der Komponist vormittags systematisch; abends trifft sich das Ehepaar mit Freunden, besucht Konzerte und Theater; Sergej Sergejewitsch ist weiterhin aktiv auf Tournee, wovon die Familie weitgehend lebt, die zudem gezwungen ist, ständig die Unterkunft zu wechseln - eine teure Wohnung konnten sich die Prokofjews noch nicht leisten; im Sommer gibt es kurze Erholungspausen in verschiedenen Vororten am Meer oder in den Bergen. Immer in der Lage, sich seine Zeit erstaunlich rational einzuteilen, konzipierte und schuf Prokofjew oft große Werke, deren Themen er häufig bei langen Fußmärschen auswählte.

Paris war damals das Zentrum des kulturellen und intellektuellen Lebens in Westeuropa und ein Trendsetter in Sachen ästhetischer Mode. Künstler aus aller Welt - Russen und Amerikaner, Italiener und Spanier, Polen und Ungarn - kamen hierher, um sich niederzulassen und die Welt zu erobern. Da waren die Komponisten Strawinsky und Schimanowski, Ravel, Honegger und Milhaud, die Künstler Cocteau, Benois und Picasso und die größten Interpreten - der Pianist Arthur Rubinstein, der Geiger Joseph Szigeti, der legendäre Sänger Fjodor Tschaljapin und die nicht weniger berühmte Ballerina Anna Pawlowa.

Der Umgang mit Prominenten war zwar voller positiver Erfahrungen, aber es war keine leichte Aufgabe, sich in dem Strudel der manchmal gegensätzlichen, sich schnell ändernden ästhetischen Vorlieben zurechtzufinden.

Nach dem Tod des genialen Komponisten Claude Debussy lehnten die jungen Künstler die impressionistische Trägheit, die geheimnisvollen Untertöne und den komplexen Symbolismus ab. Die dynamische und aktive Kunst, die von freudiger Bewegung und rhythmischer Energie geprägt ist, die urbane und sportliche Motive und die trendige Unterhaltungsindustrie der Jazzbands und Music Halls poetisiert, gilt nun als wegweisend. Mit all dem vertraut, war Prokofjew, der ein notorisch unabhängiges Gemüt hatte und direkte Einflüsse stets vermied, weit entfernt von jeglichen „ismen“: „Nach Paris zu ziehen, - betonte er, - bedeutet nicht, ein Pariser zu werden“ (7; S. 240). Der Komponist übt scharfe Kritik. Er verurteilt seine französischen Kollegen - Poulenc, Milhaud, Auric, die Vertreter der Vereinigung der „Sechs“ - für ihre Oberflächlichkeit, ihren Flirt mit Unterhaltungsgenres und ihren Eklektizismus, obwohl er mit Poulenc freundschaftlich verbunden war; er ärgert sich

über „deutsch-französisches Totholz“, insbesondere über Züge des spekulativen Charakters des Deutschen Paul Hindemith; er bezeichnet die populäre amerikanische Musik als „eine langweilige Zeitverschwendung“ (7; S. 241); selbst ein so großartiges Beispiel des österreichischen Expressionismus wie Alban Bergs „Wozzeck“ ließ Prokofjew gleichgültig, ganz zu schweigen vom Werk Arnold Schönbergs, des Erfinders der Dodekaphonie, der einen bemerkenswerten Beitrag zur westeuropäischen Kunstgeschichte leistete.

Besonders erwähnenswert ist die besondere Beziehung zwischen den beiden genialen Russen Prokofjew und Strawinsky. Vielleicht wurden sie nach dem bekannten Prinzip der Anziehung - Abstoßung gebildet. Einerseits schätzten beide das Talent des anderen: „Strawinsky ist ihnen viele Köpfe voraus“ (11; S. 241), schrieb Prokofjew, der Werke wie „Parabeln“ oder „Die Hochzeit“ lobte. Strawinsky liebte das Erste Violinkonzert und zählte die Oper „Der feurige Engel“ zu den besten Opernwerken des 20. Jahrhunderts. Während Prokofjews Zeit im Westen teilten sie ein gemeinsames Interesse. Die Grundzüge ihrer Begabung waren jedoch sehr unterschiedlich. Daher die Diskrepanzen, auf die Prokofjew selbst wortgewaltig hinwies: „In meinem Werk gibt es im Gegensatz zu Strawinsky keine so starke, wenn ich so sagen darf, internationale Note; meine russische Herkunft hat mir eine spürbare Färbung verliehen“ (11; S. 242). Ein weiteres bemerkenswertes Urteil: „Ich billigte nicht Strawinskys Neigung zu Bachschen Techniken - ‚Bachismen mit Falsismen‘, oder besser gesagt, ich billigte nicht, die Sprache eines anderen als meine eigene zu akzeptieren...“ (11; S. 241-242). Und schließlich, was am wichtigsten ist: „Ich habe Strawinskys „Der Feuervogel“ und „Petruschka“ gehört... Die Lebendigkeit, der Einfallsreichtum, die ‚Wendungen‘ haben mich sehr interessiert, aber ich habe ihnen das Vorhandensein von echtem thematischem Material abgesprochen“ (2; S. 238).

Prokofjew ist also immer und bei allem, was er tat, für seine künstlerischen Prinzipien eingetreten. Als ungewöhnlich empfänglicher Künstler konnte er sich jedoch nicht ganz von den verschiedenen Innovationen lösen, die das Klangfeld um ihn herum überschwemmten. Als er beispielsweise das symphonische Werk „Pacific 231“ des Franzosen Arthur Honegger erkannte, das den Betrieb einer transpazifischen Dampflokomotive schildert, war unser Held, obwohl er die Unbedeutsamkeit des Inhalts bemerkte, von dem eigenwilligen Schwung der Musik und der orchestralen Fantasie des Autors gefangen. Vielleicht wurden diese Einflüsse, wie so oft, von ihm im Prozess der Abstoßung wahrgenommen? Jedenfalls räumte der Komponist ein, dass die verdichtete Dissonanz, die Überfrachtung der Klangfarben und die Schwere seiner Werke aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Zweiten Sinfonie und der Fünften Sonate, von der damaligen Atmosphäre in Paris inspiriert waren, wo „man weder Komplexität noch Dissonanz fürchtete und damit meine Neigung, komplex zu denken, gleichsam sanktionierte“ (7, S. 243).

Die Zweite Symphonie wurde im Juni 1925 in Paris aufgeführt, war jedoch kein Erfolg. Bemerkenswert ist die Reaktion des Autors: „Das war vielleicht das einzige Mal, dass ich mich zu fragen begann, ob ich dazu bestimmt sei, eine Nebenrolle zu spielen“ (27; S. 174) Interessant ist in der Autobiographie auch ein allgemeineres Urteil: „Die Franzosen haben einen ausgeprägten Musikgeschmack, der sich in einer leichten Abstumpfung äußert. Sobald sie sich für einen Komponisten interessieren, suchen sie ein oder zwei Jahre später nach einer anderen Sensation“ (27; ebd.).

Was die Zweite Symphonie betrifft, so muss man bei allem Respekt vor der Selbstkritik des Autors betonen, dass sie nur zum Teil „aus Eisen und Stahl“ ist; die Seiten, auf denen die märchenhaften, ritualisierten und lyrisch erleuchteten Bilder

lebendig werden, sind inspirierend. Später, als er dieselben Gedanken deutlicher ausdrücken wollte, hat Prokofjew dies leider nicht erkannt.

Es ist heute schwer vorstellbar, wie ein so ersprießlicher und produktiver Komponist jemals durch die Welt reisen konnte. Sein Bekanntheitsgrad steigt rasant an - sowohl in Europa als auch in der Neuen Welt. In Rotterdam spendeten ihm sogar das Orchester und der Saal stehende Ovationen. Mitte der 20er Jahre fand eine große Tournee in Amerika zusammen mit Lina Llubera statt. In Konzerten, Sinfonie- und Kammerkonzerten, in allen möglichen Städten der USA, war der Beifall groß. Ein langjähriger Bewunderer seines Talents, Sergej Koussevitzky, Leiter der Bostoner Philharmoniker, trug zur wachsenden Popularität Prokofjews bei.

Die Amerikatournee ersetzte die Italienreisen: „Außer der Sonne, den Raphaels, dem Vesuv und den blühenden Orangen sah ich Maxim Gorki, Wjatscheslaw Iwanow und den Papst“, - kommentierte der Komponist mit einem leichten Lächeln (7; S. 265). Die Spektakularität der Zeremonie mit dem Papst wirkte auf ihn, der ein Mann und Künstler des Theaters ist, wie ein ritueller Akt. Die herzliche Begegnung mit Gorki beeindruckte die Prokofjews mit Geschichten über die Musik und das Leben im neuen Russland sowie mit dem Verlesen von Briefen von Obdachlosen.

Im Laufe der nächsten Jahre nahm das Touren immer mehr Zeit in Anspruch und ließ immer weniger Raum für Kreativität. Aber fast überall wurde der Meister mit ungebrochener Begeisterung begrüßt. Prokofjew besuchte sogar Havanna, wo er unerwartet den spanischen Dichter Federico García Lorca traf, der sich als Liebhaber seiner Musik entpuppte. Andererseits: „Palmen, der Mond im Zenit, das südliche Meer - das ist alles wunderbar schön, aber ich habe immer noch eine nördliche Seele und würde dort nicht lange leben wollen“ (7; S. 311).

Das Leben brachte jedoch sowohl glückliche als auch unglückliche Ereignisse. Nach schwerer Krankheit verstarb seine Mutter, die Prokofjew innig liebte und der er als Erzieherin und Freundin ewig dankbar war. Im selben Jahr, 1924, wurde der Familie wenige Monate zuvor sein erster Sohn Swjatoslaw geboren. Die russische Sängerin Nina Koshetz, eine enge Freundin des Komponisten aus seinen Konservatoriumsjahren, besuchte die junge Familie und war begeistert: „Gestern waren wir bei den Prokofjews, die ein charmantes Leben führen und keinen Sohn haben, sondern Luxus... Ich gehe neulich zu ihnen, um etwas Musik zu hören... Im Allgemeinen ist er nett, gastfreundlich, hat mir im Leben mehr geholfen als jeder andere, und ich war furchtbar froh, ihn gesund und erholt zu sehen, und die ‚Familiarität‘ verwöhnt ihn nicht im Geringsten“ (16; S. 25).

Gleichzeitig wurden alle möglichen Kontakte, die Prokofjew brauchte, wieder aufgenommen - vor allem mit Djagilew. Zweitens - mit Sowjetrußland. Von grundlegender Bedeutung war die Begegnung mit dem ungarischen Geiger Joseph Szigeti, der das Erste Konzert des Komponisten in der ganzen Welt lebhaft spielte. Prokofjew beschreibt eine lustige und rührende Begebenheit im Zusammenhang mit der Aufführung dieses Konzerts. Als er ankündigte, dass er zur Probe kommen wolle, verfinsterte sich Szigetis Gesicht: „Sehen Sie, - sagte er, - ich liebe und kenne die gesamte Partitur dieses Konzerts so sehr, dass ich dem Dirigenten manchmal sogar Anweisungen gebe, als wäre ich der Komponist. Und dann ist da plötzlich eine Person, die tatsächlich der Autor ist. Sie müssen zugeben, dass ich mich dabei unwohl fühle...“ Prokofjew kam direkt zum Konzert. Szigetis Darbietung war hervorragend und vermittelte die lyrische und epische Essenz des Konzerts, das er als „die träumerische Stimmung eines Kindes, das einem Märchen lauscht“ (27; S. 174) bezeichnete. Hier hat die unverfälschte lyrische Linie des Komponisten an Saft und Kraft gewonnen.

Mit seiner Leidenschaft für Perfektion hat unser Held fast nie eine Partitur ohne nachträgliche Änderungen verlassen. Manchmal gerade um sie zu verbessern. Einige Werke, wie „Der Spieler“, „Maddalena“ und die Vierte Symphonie, wurden in zweiter Auflage überarbeitet. Wie immer hat der Autor selbst die Notwendigkeit solcher Verbesserungen klar und präzise formuliert. Über die Veränderungen in seiner frühen Oper „Der Spieler“ schreibt er: „Die zehn Jahre, die zwischen ihr und dem Werk lagen, gaben mir die Gelegenheit, klar zu erkennen, was Musik und was Ramplissage war, bedeckt von schrecklichen Akkorden (Ramplissage - die allgemeinen neutralen Formen der Klangbewegung - *Anm. d. Verf.*). Ich verwarf diese Abschnitte und ersetzte sie durch neue, die hauptsächlich auf dem Material von „Der Spieler“ aufbauen, das ich als Erfolg bewertete. Ich habe auch darauf geachtet, die Gesangsstimmen zu straffen und die Instrumentierung zu erleichtern“ (27; 181).

Als Sergej Sergejewitsch beispielsweise die Orchestersuiten zu seinen Balletten komponierte, verfolgte er ein rein praktisches Ziel, nämlich dafür zu sorgen, dass seine Musik neben der theatralischen Aufführung auch gehört wird. Im Übrigen hatte der Komponist Recht. Die Suiten aus seinen Balletten wurden und werden weltweit viel häufiger aufgeführt als die Ballette selbst - eine naturgemäß zeitaufwändigere Aufgabe.

Anders verhält es sich mit der Dritten (1928) und dann mit der Vierten (1930) Symphonie. Hier stützte sich Prokofjew in seinen Sinfonien auf bereits verwendetes Material (im ersten Fall aus der Oper „Der feurige Engel“ und im zweiten aus dem Ballett „Der verlorene Sohn“, über das wir später noch sprechen werden) und baute die Suiten nicht einfach zusammen, sondern schuf neue Konzepte.

Der Komponist, der seine Dritte Sinfonie sehr schätzte, mochte es nicht, wenn man sie als „Symphonie des feurigen Engels“ bezeichnete. Das wichtigste thematische Material wurde unabhängig von der Oper geschaffen. Wenn sie in der Oper war, „verhielt“ sie sich dementsprechend und wurde durch das Thema eingefärbt; wenn sie aus der Oper in die Sinfonie ging, verlor sie diese Färbung.

Vor allem nehmen die bekannten Themen der Oper hier einen anderen, verallgemeinerten Charakter an, als wären sie von engeren Handlungszusammenhängen befreit. Diese Symphonie ist ein Gedicht über die dramatischen Schicksale von Menschen und Ländern, voll von lebhaften, erschütternden Kontrasten, tragischen Erfahrungen und lyrischen Offenbarungen. Die Sinfonie ist eine der hellsten Seiten von Prokofjews Musik und hat eine ungewöhnliche emotionale Kraft. „So etwas habe ich noch nie in meinem Leben gefühlt, als ich die Musik hörte. Es wirkte auf mich wie eine Lichtshow... In der Pause hatte ich eine Gänsehaut“, - schrieb nicht irgendjemand, sondern ein so außergewöhnlich sensibler Musiker wie Swjatoslaw Richter über die Sinfonie (27; S. 459).

Der traditionelle vierteilige Zyklus entfaltet ein gewaltiges Bild - von der mehrdimensionalen epischen Erzählung bis zu den tragischen und dramatischen Ereignissen des Finales, in dem sich, in Richters eigenen bildhaften Worten, „die grandiosen Massen auftun und umstürzen“. Es ist, als ob dieses Finale eine Herausforderung an die etablierten Gesetze ist, Sinfoniezyklen mit triumphaler und apotheotischer Musik abzuschließen. Namhafte Dirigenten haben dieses herausragende Werk interpretiert. Dazu gehören Pierre Monteux, der das Werk bei der Uraufführung in Paris aufführte, Leopold Stokowski, der die Sinfonie mehrfach in den USA aufführte, und in der UdSSR war Gennadi Roschdestwenski der erste große Dirigent, der sie aufführte.

## DIE THEATERERPROBUNG GEWINNT AN BEDEUTUNG

Die Versuche des Theaters werden immer spannender und systematischer. Im Abstand von drei Jahren (1925-1928) erhielt der zweite russische „Sohn“ Djagilews (der erste war Strawinsky), wie Prokofjew genannt wurde, der sich durch die besondere Aufmerksamkeit des Maestros auszeichnete, von ihm Aufträge für zwei Ballette, die, wenn auch auf unterschiedliche Weise, einen wichtigen Meilenstein in seinem Schaffen darstellten - „Der stählerne Schritt“ und „Der verlorene Sohn“.

Ein feines Gespür für Konjunkturen leitete den großen „Trendsetter“. Als er in Paris die steigende Nachfrage nach russischen Themen und das Interesse am neuen Sowjetrusland spürte, schlug er dem Komponisten sofort das Thema eines Balletts vor, das die dort stattfindenden revolutionären Prozesse widerspiegeln sollte. Für einen Mann wie Djagilew konnte ein solch kühner Plan natürlich nicht aus dem Nichts entstehen. Er war begeistert von seinen Begegnungen in Paris mit Anatoli Lunatscharski, Ilja Ehrenburg und Wsewolod Meyerhold und deren Erzählungen über das unbekannte Russland von heute, in dem ein Boom innovativer Kunst stattfand.

In der russischen Kunst jener Zeit spiegeln sich die Ideen des rasanten industriellen Aufbaus wider: der Kult der Maschinen, die Kraft der Motoren, die besondere Schönheit der totalen Bewegung in einer Welt der universellen Urbanisierung. Dieser Kult wurde von einigen der talentiertesten Künstler unterstützt, die versuchten, ihre manchmal utopischen Projekte zu verwirklichen. Zu ihnen gehörte Georgi Jakulow, der am Moskauer Kammertheater arbeitete und ein überzeugter Anhänger der „linken“ Kunst war, zusammen mit Apologeten wie Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, Natalia Gontscharowa und Michail Larionow. Übrigens waren urbane Motive auch in der sowjetischen Musik jener Zeit präsent. Nennen Sie einfach das Ballett „Der Bolzen“ von Dmitri Schostakowitsch oder das symphonische Werk „Die Eisengießerei“ von Alexandr Mossolow.

Zunächst bat Sergej Sergejewitsch Pjotr Suwtschinski, das Drehbuch zu übernehmen. Der an ihn gerichtete Brief lautet wie folgt: „Sie wissen besser als wir alle, was in Russland vor sich geht; Sie kennen die Szene - und Sie haben das nötige Fingerspitzengefühl, um die Handlung in genau die richtige Richtung zu lenken, um weder die Einheimischen noch die Menschen dort zu verärgern und dennoch das moderne bolschewistische Leben widerzuspiegeln... Ich denke, wenn man das Ballett heiter und unspannend gestaltet und nicht die Bolschewiken, sondern das russische Volk während der bolschewistischen Herrschaft darstellt, wäre das der beste Boden für die Handlung (10; S. 99). Obwohl Suwtschinski das Drehbuch nicht geschrieben hat, ist die Idee ungewöhnlich ausdrucksstark für den Umgang des Komponisten mit solchen Themen.

Schließlich entwickelten Jakulow und Prokofjew das Drehbuch für „Der stählerne Schritt“. Sie verzichteten auf eine sequentielle Handlung und konstruierten ein Drehbuch mit mehreren Szenen, in denen zwei gegensätzliche Welten dargestellt werden - das hölzerne Russland von gestern und das industriell-revolutionäre Russland von morgen. Die sechs Episoden des ersten Gemäldes stellen Alltagsszenen des 20. Jahrhunderts dar: der Zug mit den Schiebern, die Toffees und die Papirossy-Händler, der Redner, der Matrose und der Arbeiter. Im zweiten, industriellen Gemälde wurde der Matrose in einen Arbeiter verwandelt, und die Fabrik und der Hammer wurden triumphierend zur Schau gestellt. Natürlich ging Prokofjew, der dem russischen Musikalltag zu dieser Zeit recht fern stand, einen anderen Weg, indem er versuchte, seine Vorstellung von den dortigen Prozessen zu reflektieren. Laut Assafjew ist das Auffälligste an dieser Musik das starke, willensbetonte Element, das sich in der Sphäre des russischen Tanzes, des Liedes und der Lyrik sowie der



Liedchen widerspiegelt. Natürlich hat der Komponist mit sich wiederholendem, rhythmisch aktivem Schwung, übertrieben perkussiven Klängen und dem schrillen Klang des Orchesters diese stark verändert und der neuen zeitgenössischen dramatischen Situation angepasst. Auch hier ist er wieder ganz er selbst, indem er fröhlich den keck galoppierenden Zug darstellt; auch er kann nicht auf die charmante Lyrik verzichten, die zum Beispiel in der Arbeiterin und ihre Liebesszene mit dem Matrosen anklingt. In diesem Werk versuchte der Komponist wahrscheinlich, die Begeisterung und die kreative Flamme zu vermitteln, die die Menschen Mitte der 20er Jahre wirklich ergriffen hatte.

Das Konzept der Inszenierung - in Zusammenarbeit mit dem Künstler Georgi Jakulow und Leonid Mjasin, einem Gastchoreographen für die Produktion - scheint nicht die gleiche grandiose Vision erreicht zu haben. Trotz der Teilnahme der besten Tänzer der Djagilew-Truppe, darunter der berühmte Serge Lifar. Der Choreograph hatte große Schwierigkeiten, sich sowohl auf die Musik von Prokofjew als auch auf den engen, mit „städtischen“ Accessoires überladenen Bühnenraum einzustellen. Den größten Eindruck hinterließ laut Regisseur S. Grigorjew das zweite Produktionsbild mit seiner „Maschinenmusik“, die in den gymnastischen Bewegungen der Tänzer verkörpert ist und die Dynamik industrieller Prozesse darstellen soll: „Beim Finale wurden die Bewegungen der Tänzer immer energischer - die Räder drehten sich, die Getriebe und Schwungräder bewegten sich, die Lichter gingen mit einem ständigen Wechsel von Farbeffekten an und aus. Der Vorhang fiel zu einem grandiosen Crescendo des Orchesters“ (7; S. 275).

Natürlich hat das Stück gemischte Reaktionen hervorgerufen. Einige bezeichneten sie als Sensation, die „die Seele des modernen Russlands“ zum Ausdruck bringe, während andere sie für einen „schäbigen Sowjetismus“ hielten.

In der Zeitung „Letzte Nachrichten“ wurde eine kritische Rezension von Fürst Sergej Wolkonski veröffentlicht, der sich über die Vulgarität der Inszenierung empörte. Er war der Meinung, dass „es undenkbar ist, Bilder von Arbeit zu vermitteln, ohne sich an eine strenge Ordnung innerhalb der Grenzen des Unterwerfenden zu halten... den Rhythmus. Dieser Aspekt fehlte hier; es herrschte ein Durcheinander, eine Unordnung“ (23; S. 72). Die Aufführung glich jedoch mehr als alles andere der Fütterung des Publikums mit „bolschewistischem Exotismus“, insbesondere durch das naive und schematische Drehbuch, das sich deutlich in den Eigenheiten der Inszenierung widerspiegelt. Der Komponist selbst beklagte die Unstimmigkeiten zwischen den choreografischen Lösungen und der Musik sowie die Überfrachtung einiger Bühnenbilder. Aber als „aktiver Sinn für die lebendige Wirklichkeit“ (Worte Assafjews, 7; S. 280) spielte dieses Werk für Prokofjew eine gewisse Rolle.

Djagilews anderes Ballettprojekt war das genaue Gegenteil des vorherigen. Der einfühlsame Impresario erkannte die größten Stärken des Komponisten und bot ihm diesmal eine Handlungs-dramaturgie an, eine „ewige“ Handlung, die es ermöglichte, das menschliche Drama in seiner Gesamtheit zu zeigen. Ich spreche von dem Ballett „Der verlorene Sohn“ nach dem bekannten Gleichnis aus dem Evangelium. Vielleicht wusste Djagilew von Prokofjews Gedanken an eine Rückkehr nach Russland, die immer realer wurden, und hielt dieses Thema für den Künstler für besonders wichtig.

Das Libretto von Boris Kochno (Djagilews Sekretär, der sich zuvor durch seine Arbeit mit Strawinsky an der Oper „Der Mohr“ einen Namen gemacht hatte) reduzierte die Handlung auf einen Einakter mit drei Szenen: den Aufbruch des Sohnes von zu Hause, seine Abenteuer voller Versuchungen und Irrtümer und die Rückkehr des Büßers an den heimischen Herd. Die Beteiligung des Künstlers Georges Rouault, der eine Vorliebe für unverfälschte Farbigkeit hatte, und des vielversprechenden jungen

Choreographen George Balanchine an der Inszenierung verhielt sich für das Unternehmen.

Bald wurde klar, dass Djalilew ins Schwarze getroffen hatte. Prokofjew war ungewöhnlich begeistert, und so teilt der Impresario, nachdem er die Musik kennengelernt hat, mit seinem damaligen Idol, dem Tänzer Serge Lifar, der in dem Ballett die Titelrolle spielt: „Vieles ist sehr gut. Die letzte Szene (die Rückkehr des verlorenen Sohnes) ist wunderschön. Ihre Variante - das Erwachen nach der Orgie - ist für Prokofjew ganz neu. Eine Art tiefe und majestätische Nocturne... sehr gut, im ‚Prokofjew-Stil‘, stehend - für drei Klarinetten, die Wunder an Lebendigkeit vollbringen...“ (7; S. 290). Und hier eine Beschreibung desselben Sergej Pawlowitsch in einem seiner Interviews: „Nie war ein Komponist so transparent, einfach, melodios und sanft wie in ‚Der verlorene Sohn‘... In der heutigen Zeit, in der es uns an Gefühl mangelt, scheint es einfach unglaublich, dass Prokofjew einen solchen musikalischen Ausdruck finden konnte“ (8; S. 197).

Die Musik von „Der verlorene Sohn“ bedeutete für den Autor, tiefer in die Sphäre der natürlichen menschlichen Gefühle einzudringen - Träume und Hoffnungen, Liebesbegeisterung und Reue, jugendlicher Eifer, Neugier, Naivität und Bitterkeit der Enttäuschung. Er findet eine erlösende, melodische Sprache für die vielen Farben der Gefühle seiner Figuren. Prokofjew ist ein nicht minder lebendiger und charakteristischer Musikmaler, der die Atmosphäre von wilden Duellen, frivolen Banketten und grausamen Betrügereien malt. Bemerkenswert für Prokofjew ist die Erlangung einer neuen Einfachheit, das Wachstum seiner kraftvollen lyrischen Gabe, die transparente instrumentale Schreibweise - die Fähigkeit, die Situation mit wenigen präzisen orchestralen Strichen und Details genau auszudrücken.

Nach dem „stückweisen“ Charakter von „Der stählerne Schritt“ kehrte Prokofjew hier zu seinem bevorzugten dramaturgischen Denken zurück - einer kontinuierlichen Entwicklung der Erzählung, die durch Wiederholungen, Bögen, d.h. periodische Wiederholungen von Themen, die zur Integrität des ununterbrochenen Handlungsflusses beitragen, verbunden wurde.

Prokofjew hielt Rouaults Bühnenbilder für erstklassig, während der Komponist Francis Jean Marcel Poulenc die Exquisitheit ihrer Farbgebung, den exotischen „palestinischen Geist“, die ockerfarbenen und gelben Farben hervorhob. Die Choreografie von Balanchine mit ihrer Ausrichtung auf Akrobatik und Gymnastik erschien damals vielen, insbesondere Prokofjew, zu spekulativ. Dennoch hat die Schlusszene, in der der zurückkehrende Sohn erst zu seinem Vater kriecht und sich dann in seinen Armen zusammenzurollen scheint, die in die Chrestomatik eingegangen sind, Eindruck hinterlassen. Balanchine hat Prokofjew seine Haltung gegenüber seiner eigenen Choreografie nie verziehen. Kurz vor seinem Tod 1981 bezeichnete er den Komponisten als einen „schrecklichen Rückschritt“, der nichts vom Ballett verstehe und sich für Choreographie überhaupt nicht interessiere. Und nicht nur das. Um seine Worte zu bestätigen, versäumte es der bedeutende Choreograph nicht, sich über Prokofjew lustig zu machen. Prokofjew wollte sozusagen ganz echte bärtige Männer auf der Bühne sitzen und echten Wein aus echten Kelchen trinken sehen sowie Tänzer, die mit historischer Präzision gekleidet sind. Balanchines abschließende Aussage ist verheerend: der Komponist mochte die Inszenierung nicht, weil er sich den „Verlorenen Sohn“ als eine Art „Rigoletto“ vorstellte. Der große Ballettmeister muss übertrieben haben. Aber vielleicht war an dem, was er sagte, etwas Wahres dran. Für Prokofjew hatte dieses Genre im Gegensatz zu Djalilew selbst und seinem Umfeld keine Priorität. Und in der Tat mag er die Originalität der bahnbrechenden Arbeit des jungen Balanchine nicht ganz

erfasst haben. Nun, es ist nicht immer so, dass sich Revolutionäre in verschiedenen Bereichen gegenseitig verstehen und akzeptieren!

Djagilew, der sein geliebtes Geistesprodukt ehrfürchtig hegt und pflegt, hat alles getan, um den „Verlorenen Sohn“ gebührend zu präsentieren. Sogar Lifar hat sich selbst übertroffen: „So habe ich nie gespielt und werde es auch nie tun“, - erinnerte sich der große Tänzer. Niemand wusste, dass ich mich selbst spielte, mein Leben“ (15; S. 275).

Die Premiere unter der Leitung des Autors war brillant. Rachmaninow, Picasso, Paul Valéry und Cocteau waren anwesend. „Das Publikum weinte Tränen, und der Erfolg war außerordentlich, - bemerkte Sergej Sergejewitsch... - Es scheint lange her zu sein, dass meine Arbeit so einhellig von allen akzeptiert wurde wie dieses Ballett“ (7; S. 292). 1929 starb Djagilew, der Prokofjew eigentlich zum Ballettkomponisten gemacht hatte, plötzlich im Alter von 57 Jahren in Venedig. Sergej Sergejewitsch nahm diesen Verlust sehr schwer, da er der Meinung war, dass die Bedeutung von Djagilews immenser Gestalt mit zunehmender Entfernung zunimmt.

Seine Faszination für die darstellenden Künste und Spiele aller Art lässt Prokofjew auch während der kurzen Sommerferien nicht los, die er mit seiner Familie (1928 wird der zweite Sohn Oleg geboren) und Freunden an verschiedenen Orten auf dem Land verbringt. Auf der Suche nach Neuem interessiert er sich für Schmalfilmkameras und beginnt, Amateurfilme zu drehen. Einer davon wurde sogar nach einem Drehbuch des Regisseurs Meyerhold gedreht, der mit seiner Frau, der Schauspielerin Sinaida Reich, nach Frankreich kam und persönlich an den Dreharbeiten teilnahm. Die Vergnügungen waren grenzenlos. Alle, die an dem tragikomischen Film "Über die Kindesentführung" beteiligt waren, zogen sich unglaubliche Kostüme an und rannten mit großer Begeisterung durch Haus und Garten, - erinnert sich der älteste Sohn des Komponisten, Swjatoslaw Sergejewitsch. Der Komponist und seine Frau wechselten sich als Schauspieler und Kameramann ab. Meyerhold führte bei der stundenlangen Handlung Regie und spielte die Rolle des schurkischen Kidnappers. Das Kind wurde von dem sechsjährigen Oleg dargestellt, der seitdem Meyerhold gegenüber misstrauisch ist (15; S. 220).

Die „Erprobung des Theaters“ zu Hause begleiteten Prokofjew ständig. In den frühen 30er Jahren ließ sich die Familie für den Sommer an den warmen Küsten des Atlantiks nieder. Verschiedene Berühmtheiten - Tschaljapin, Charlie Chaplin, die Geiger Jacques Thibaud und Mischa Elman - hielten sich in der Nähe auf. An den Abenden führten Schauspieler komische Improvisationen auf, während Geiger Bachs Sonaten für zwei Violinen spielten. Prokofjew war besonders von den mimischen Skizzen Tschaljapins begeistert: „... Wie ausdrucksvoll und komisch war Tschaljapins riesige, kräftige Gestalt, wenn er sich plötzlich in eine „edle Dame“ verwandelte, die sich vor dem Spiegel schminkte, dann fing er an zu nähen, den Faden in die Nadel zu stecken, usw. Diese scheinbar banalen Szenen spielte er mit einer solchen Lebendigkeit und Ernsthaftigkeit, dass man sich an sie nicht erinnern kann, ohne zu lachen“, - ein solcher von Lina Iwanowna beschriebener Zeitvertreib war für den Komponisten, der das Theater leidenschaftlich liebte, sicherlich eine Freude (18; S. 212).

Eine kurze Pause und dann das zermürende Tourneeleben, das keine Gelegenheit zu lassen scheint, wieder etwas zu schaffen. Und doch gab es mehr Stabilität im Leben. Schließlich wurde eine geräumige und dauerhafte Wohnung zur Verfügung gestellt. Zum ersten Mal kaufte und bestellte das Paar Möbel, und Sergej Sergejewitsch testete leidenschaftlich „auf Bequemlichkeit“, z. B. einen Sessel, in dem man leicht auf neue Ideen kommen konnte. Bei der Einweihungsparty halfen bekannte Künstler, die Wohnung mit ihren eigenen Werken zu schmücken. Natalja

Gontscharowa stiftete eine Tafel, Kusma Petrow-Wodkin ein Stillleben, dessen Thema übrigens von Prokofjew selbst komponiert wurde. Später erschienen Aquarelle von Alexandre Benois und Kupferstiche von Anna Ostroumowa-Lebedewa. „In der ersten Zeit der „Einweihung“ hatten wir einmal etwa hundert Gäste pro Tag“, - erinnert sich Lina Iwanowna (18; S. 213). Als die Kinder etwas älter wurden, unterhielt Sergej Sergejewitsch sie gerne und scherzte mit ihnen, half beim Sammeln und Aufkleben von Briefmarken, die er aus verschiedenen Ländern mitbrachte, schickte originell geschriebene Postkarten (z. B. in Form eines Kreises) und interessierte die Jungen für seine Lieblingsverkehrsmittel - Bilder von Dampfeisenbahnen, Dampfschiffen und Flugzeugen.

## ERPROBUNG DER HEIMAT

Eindrücke ganz anderer Art erhielt Prokofjew aus dem Russland der frühen zwanziger Jahre, dessen Interaktionen mit Russland immer systematischer wurden. Er wurde aufgeführt, veröffentlicht und mit Nachdruck wieder eingeladen. Die Zeitschrift der Vereinigung für zeitgenössische Musik, „Zu neuen Ufern“, widmete einen großen Teil ihrer Ausgabe (1923) dem Werk von Prokofjew. Die „gesunde Courage“ des Komponisten entspreche dem Zeitgeist, nach Skrjabin sei er es, der aufgerufen sei, die Jugend ernsthaft zu beeinflussen, schrieb die Zeitschrift.

Es gibt Gespräche mit russischen Theatern über Inszenierungen von „Die Liebe zu den drei Orangen“, „Der Spieler“ und „Der Narr“. Immer mehr Kulturschaffende kommen nach Frankreich und treffen Prokofjew - damals gab es noch keinen Eisernen Vorhang. Er trifft die Dichter Andrej Bely und Wladimir Majakowski. Er saugt gierig jede Tatsache, jedes Detail auf, das sie ihm über das Leben in seiner Heimat erzählen. Und einmal, nach seinem ersten Besuch in der Sowjetunion, fungiert er selbst als Erzähler, als er auf einem Schiff in die USA zufällig auf Rachmaninow trifft. Wie sich Lina Iwanowna erinnert, „sprachen sie viel über Musik, aber am meisten interessierte ihn unsere Reise nach Russland, und er stellte uns viele Fragen, in denen wir einen unterschweligen Wunsch nach der Heimat spürten“ (18; S. 207).

In dieser Zeit entstehen verschiedene Ideen zur Zusammenarbeit mit sowjetischen Kulturschaffenden, die Prokofjew mit ungebrochenem Enthusiasmus begrüßt. Der Komponist möchte den in Paris lebenden Schriftsteller Ilja Ehrenburg, den er als interessanten Denker und Gesprächspartner schätzt, in seine Arbeit an „Der stählerne Schritt“ einbeziehen. Außerdem wollte er eine weitere herausragende Persönlichkeit der russischen Sowjetkultur einladen, an der Produktion mitzuwirken - den Choreografen Kassian Golejsowskij, der damals für seine konstruktivistischen plastischen Experimente berühmt war. Beide Projekte wurden jedoch aus verschiedenen Gründen nicht verwirklicht. Wichtig sind jedoch die aufkommenden Ideen einer aktiven Zusammenarbeit.

Der Komponist war begeistert von der Aussicht, die Idee des von ihm sehr geschätzten Wsewolod Meyerhold zu verwirklichen, eine der Revolution von 1905 gewidmete Filmsinfonie zu schreiben. Auch diese Idee war nicht dazu bestimmt, verwirklicht zu werden. Bald entstand daraus der berühmte Film „Panzerkreuzer Potjomkin“, bei dem Meyerholds Schüler Sergej Eisenstein Regie führte. Prokofjew selbst konnte erst Jahre später mit Eisenstein zusammenarbeiten. Was den von ihm so geschätzten Meyerhold anbelangt, so war es ihm nicht vergönnt, seine künstlerischen Kontakte mit diesem genialen Regisseur zu verwirklichen, trotz seiner zahlreichen Pläne, insbesondere für „Der Spieler“. Gleichzeitig träumte Meyerhold selbst davon, diesen Plan zu verwirklichen. Er reiste sogar eigens nach Monte Carlo,

um die Besucher der Spielhöhlen und die allgemeine Atmosphäre zu beobachten, die dort herrschte.

Mit großem Interesse verfolgte der Komponist die Aktivitäten der Persimfans (des Ersten Symphonieorchesters ohne Dirigenten), die auch seine Musik aufführten: „Ich freue mich, vom Erfolg der Skythen zu hören. Ist es wirklich so - ach! -, ohne Dirigent?“ - fragte er in einem Brief an Moskau (12; 261).

Die Prokofjews hatten eine herzliche und produktive Beziehung zu den Künstlern des Moskauer Künstlertheaters, Wassili Kachalow, Olga Knipper-Tschochowa, Iwan Moskwins und Konstantin Stanislawski selbst. Sie entdeckten viele gemeinsame literarische Interessen; laut Lina Iwanowna, die mit Stanislawski befreundet war, erkundigte er sich mit großer Aufmerksamkeit nach dem Werk von Sergej Sergejewitsch.

Als Prokofjew in den späten 20er Jahren ein Auto kaufte, wurden Freunde aus Sowjetrußland zu regelmäßigen Besuchern. Die Familien des Pianisten Wladimir Sofronizkij, des Schriftstellers Alexandr Afinogenow und Meyerholds waren stets willkommen. Die alten Freunde Boris Assafjew und Pawel Lamm, die auf einer Geschäftsreise nach Paris kamen, nahmen an mehrtägigen Autofahrten teil. Lina Iwanowna beschreibt diese Reisen anschaulich: „Der Weg führte manchmal über hohe Pässe... wo wir Bernhardinerhunde mit an den Hals gebundenen Fässern trafen. Mal stiegen wir hinab in die Täler von sagenhafter Schönheit, dann wieder stiegen wir hinauf zu den Gletschern des Flusses ... man übernachtete an den unterschiedlichsten Orten, einmal in großer Höhe, in einem Schutzhaus mit wunderbarer Aussicht ...“ (18; S. 201).

Nach langen Verhandlungen und bürokratischen Verzögerungen betraten die Prokofjews 1927 endlich sowjetischen Boden.

Moskau bereitete dem großen Landsmann einen noch nie dagewesenen Empfang. Die acht Konzerte in Moskau waren ein noch nie dagewesener Erfolg. Der Komponist begegnete seinen alten Freunden - Nikolai Mjaskowskij, Assafjew, Konstantin Saradschijew und Wladimir Derschanowski, sogar Wassili Morolew - herzlich und aufgeschlossen.

In Leningrad wurde Prokofjew noch enthusiastischer empfangen: „Ich kam unter außergewöhnlichen Bedingungen hierher. Ich wurde wie ein enger Freund, wie einer der Meinen aufgenommen. Es ist besonders schön, zu Hause so willkommen zu sein“ (7; S. 271).

Prokofjew war von der Aufführung von „Die Liebe zu den drei Orangen“ im Mariinski-Theater, die von seinen Jugendfreunden - dem Regisseur Sergej Radlow, einem ehemaligen Schachpartner, und dem Dirigenten Wladimir Dranischnikow, einem ehemaligen Freund aus dem Konservatorium - inszeniert wurde, wirklich begeistert: „Die erste wirkliche Inszenierung dieses Stücks ist talentiert und lebendig, den Inszenierungen in Chicago, New York, Köln und Berlin um ein Vielfaches überlegen“, - so die schmeichelhafte Rezension des Autors (7; S. 271). Natürlich. Die Inszenierung wurde von Assafjew beraten, die Bühnenbilder wurden von Meyerholds Mitarbeiter Wladimir Dmitrijew entworfen, der Choreograph war Wassili Vainonen, die Sänger waren der bekannte Iwan Jerschow, Pawel Schurawlewenko und die junge Marija Maksakowa. Lunatscharski, der mit Prokofjew in der Loge saß, verglich die Musik der Oper mit „einem Glas Champagner“.

Während seines zweimonatigen Aufenthalts in der UdSSR gelang Prokofjew etwas Unerhörtes. Er gab Konzerte in verschiedenen Städten, spielte kostenlos für Studenten von Konservatorien, lernte neue sowjetische Musik kennen und hörte jungen Interpreten zu. Während seiner letzten Tage in Moskau beantragte der Komponist die sowjetische Staatsbürgerschaft. Zu diesem Zeitpunkt verspürte er den

Wunsch, in sein Heimatland zurückzukehren. Auch wenn dies nicht vollständig in die Tat umgesetzt werden konnte - es gab verschiedene Gründe, die dem im Wege standen, darunter die Verpflichtungen, die ihn an die Welt des musikalischen Westens banden - es war bereits von endlosen Tourneen um die Welt die Rede und von Aufträgen, die erfüllt werden mussten -, begann er nach der Reise von 1927 nach Russland zurückzukehren. Was der Komponist später in einem Interview formulierte, bewahrheitete sich: „Ein Musiker sollte nicht zu lange von seinem heimatlichen Element entfernt sein. Man kann so lange im Ausland bleiben, wie man will, aber man muss immer von Zeit zu Zeit in die Heimat zurückkehren, um den wahren russischen Geist zu erleben“ (11; S. 64). 1932 traf Sergej Sergejewitsch die endgültige Entscheidung, nach Russland zu gehen.

In den 30er Jahren wurde Prokofjews Charakteristikum, das stets und sehr selten ein Gleichgewicht der Persönlichkeit, das Gleichgewicht zwischen den Eigenschaften des Menschen und des Künstlers war, immer deutlicher. Dies spiegelt sich insbesondere in einem wertvollen Charakterzug wider, den er selbst formulierte: „In allem, was ich schreibe, halte ich mich an zwei Hauptprinzipien - Klarheit in der Offenlegung meiner Ideen, Vermeidung von allem Überflüssigen in ihrem Ausdruck“ (18; S. 262). In der Tat kann man seine Musik mögen oder nicht, aber sie enthält niemals „Wasser“, neutrale, so genannte Allgemeinheiten. An diese formulierte Regel hat er sich auch im Leben gehalten. Ist es nicht eine anschauliche Bestätigung dieser Eigenschaft, wenn er in seiner Autobiographie die Gründe für seine Abreise aus Russland im Jahr 1918 klar und deutlich erklärt: „Ich hatte keine klare Vorstellung vom Ausmaß und der Bedeutung der Oktoberrevolution. Die Tatsache, dass ich wie jeder andere Bürger für sie nützlich sein könnte, war mir noch nicht bewusst. So entstand der Gedanke an Amerika: während man in Russland keine Zeit für Musik hat, kann man in Amerika viel sehen, viel lernen und seine Kompositionen zeigen“ (27; S. 160). Ein Wunder an praktischem Verstand, nicht wahr? Eine interessante, wenn auch indirekte Manifestation derselben Eigenschaft findet sich in der Antwort, die Sergej Sergejewitsch seinem damals in Frankreich lebenden Freund Suwtschinski auf die Frage gab, ob es sich lohne, in Sowjetrussland arbeiten zu gehen: „Wenn Sie glauben, dass sie jetzt ohne Sie auskommen, wäre es besser, sich in Reserve zu halten, um frisch an die Arbeit zu gehen... Wenn man die Schwierigkeiten der Auswanderung noch ein paar Jahre überstehen kann, braucht man nicht zu gehen...“ (10; S. 74). Ein kuriose Beispiel für den Kult der Zweckmäßigkeit! Es ist möglich, dass sich Prokofjew 1922 selbst von dieser Position leiten ließ. Später wählte er bekanntlich andere Beweggründe für sein Schicksal. Und, nebenbei bemerkt, stützte er sich wieder auf eine höhere Zweckmäßigkeit, wie er sie verstand.

Diese nützliche Eigenschaft hat sogar zu rationellen Verbesserungen der Orchestrierungstechniken geführt, was dem äußerst beschäftigten und produktiven Komponisten viel Zeit verschafft hat.

Er versuchte, seine Arbeit zu vereinfachen und zu beschleunigen, indem er eine originelle Methode anwandte: er zeichnete die Stimmen auf dem Klavierauszug detailliert auf und ließ dann seine Notizen von einer anderen Person abschreiben. Fast alle Werke Sergej Sergejewitschs wurden ab 1925 auf diese Weise inszeniert: „Wenn ein Angestellter dasitzt und auf das Diktat wartet, verschwendet man keine Zeit“, - gab der Autor zu (7; S. 264).

Natürlich hatte Prokofjew in hohem Maße eine klare, helle, eindeutige, positive Weltsicht, die sich in seiner Musik harmonisch widerspiegelt. Allerdings sollte der Komponist nicht in einem völlig rosigen Licht dargestellt werden. In seiner Kunst gibt es Seiten, die tragisch und dramatisch sind, und solche, die grotesk sind und barbarische und zerstörerische Handlungen darstellen. Assafjew zum Beispiel stellte

sich in seinem Klavierstück „Obsession“ „furchterregende Reiter der Steppe“ vor; Richter sah im Intermezzo des Zweiten Konzerts unheimliche Motive der Radierungen und Fresken Goyas (7; S. 614). Aber als Mensch und Musiker war Prokofjew erstaunlich widerstandsfähig und in der Lage, Hindernisse zu überwinden, als ob er sie mit seiner freundlichen, optimistischen Einstellung absorbierte. Wenn er nicht in der Lage war, das Schlechte, das Schreckliche und das Furchtbare zu überwinden, zeigte er sie einfach, als ob er sich innerlich zurückzöge, d.h. als ein wahres Epos. Dieser Mann und Künstler kannte die Wahrheit über seine Zeit, aber er ließ sich die meiste Zeit seines Lebens nicht von ihr unterdrücken und unterwerfen. Und er kämpfte nicht lautstark gegen zerstörerische Kräfte, sondern überwand sie mit seiner kristallklaren, keuschen Lyrik, die als ungetrübte Quelle für immer die Durstigen speisen und ihnen lebensspendende Kraft geben wird.

## **Fünftes Kapitel**

### **DER VERLORENE SOHN**

#### **RÜCKKEHRMOTIVE**

Warum Prokofjew Anfang der 30er Jahre, von Kritikern und Publikum gleichermaßen gut versorgt, beschloss, nach Sowjetrußland zurückzukehren, ist eine Frage, die noch immer diejenigen beschäftigt, die über das Schicksal des großen Komponisten nachdenken. Die Meinungen gehen weit auseinander. Es gibt einige, über die wir gar nicht reden wollen. Zum Beispiel, dass Glücksspielschulden die Ursache sind. Es gibt ernstere Gründe: die Angst vor der Konkurrenz, insbesondere vor der wachsenden Popularität von Strawinsky. Auf der anderen Seite stehen Urteile, die zwar nicht unbegründet, aber auch nicht eindeutig sind: der Patriot Prokofjew konnte in der verfallenden westlichen Welt nicht mehr leben, also kehrte er zurück; „dort“ soll er völlig verkümmert sein, während er „hier“ glücklich aufblühte.

Das aufgeworfene Problem kann jedoch nicht in einer einzigen Zeile betrachtet werden, in der eine einzige, wenn auch vorherrschende, Ursache genannt wird. Um eine Antwort zu finden, ist es unserer Meinung nach notwendig, das ganze Gewirr von Gründen zu entwirren, die sich um zwei sakramentale Fragen ranken: warum ist Sergej Sergejewitsch gegangen? Und was hatte er in seinem Heimatland erwartet?

Bevor wir uns mit den Antworten befassen, wollen wir einen Gedanken hervorheben, ohne den dieses Gespräch überhaupt nicht sinnvoll ist.

Sergej Sergejewitsch Prokofjew war nie ein Künstler eines ausgeprägten sozialen Typs. Die Art seines Talents war anders. Wo auch immer er lebte, welches Thema er auch immer aufgriff, die ewigen universellen Probleme von Leben und Tod, Gut und Böse, Trauer und Freude waren für ihn immer von unvergleichlich größerem Interesse als eine Antwort auf die sich entfaltenden Ereignisse, wie schicksalhaft auch immer. Wie wir bereits festgestellt haben, reagierte der Künstler sogar direkt auf sie, jedoch aus einer gewissen epischen Distanz, meist emotional, indem er die allgemeinen Probleme in seiner Behandlung hervorhob und die Besonderheiten verdunkelte. Aber nicht nur als Komponist, sondern auch als Mensch war Prokofjew genau derselbe. Erinnern wir uns an einige seiner Äußerungen, die eine bestimmte Haltung widerspiegeln: Kunst sollte nichts mit den politischen Bewegungen der Zeit zu tun haben. „Meiner Meinung nach stoßen sich Musik und Politik gegenseitig ab“, - schrieb er in einem Brief an seinen Freund Wladimir Derschanowski (7; S. 343). Und

an denselben Adressaten: „Weder Krieg noch Revolution werden den Führer in der Fuge abschaffen oder die harmonische Struktur umstürzen...“ (7; S. 614) (der Führer der Fuge ist das Hauptthema, aus dem die Durchführung erwächst - *Anm. d. Verf.*).

Für Prokofjew hing die kulturelle Kurve seiner Entwicklung, ihr Auf und Ab, also keineswegs direkt vom sozialen Umfeld ab, sondern vielmehr von den künstlerischen Gründen selbst, von den Schwankungen seines persönlichen Schaffensweges, die auch ihre eigenen lokalen Gesetzmäßigkeiten hatten.

Wenn wir von dem oben Gesagten ausgehen, sind die späten 20er und frühen 30er Jahre nicht die beste Zeit für unseren Protagonisten. Er schreibt viel weniger als sonst und konzentriert sich auf die Überarbeitung alter Werke oder die Anpassung alter Musik an neue Genrebedingungen. Er ist eindeutig unzufrieden mit dem, was er getan hat. Die Arbeit an seinem Lieblingsgebiet, dem Musiktheater, wurde fast vollständig eingestellt (mit Ausnahme des Balletts „Am Dnjepr“, über das noch zu berichten sein wird); die Arbeit an dem „tölpelhaften“, wie Prokofjew scherzhaft sagte, Vierten Klavierkonzert, das bei dem österreichischen Pianisten Paul Wittgenstein in Auftrag gegeben wurde, der im Krieg seinen rechten Arm verloren hatte, stieß auf Schwierigkeiten. Der Komponist war mit der ersten Fassung der Vierten Symphonie, die auf dem Material des Balletts „Der verlorene Sohn“ basiert, nicht ausreichend zufrieden und änderte sie in der Folge erheblich. Bezeichnenderweise verschwand die Vokalmusik zu dieser Zeit fast vollständig. Es war, als gäbe es nichts zu singen, und es war nicht klar, in welcher Sprache. Da er die wichtigsten europäischen Sprachen fließend beherrschte, war Prokofjew es wahrscheinlich leid, in einem fremden Sprachraum zu leben.

Der innere Zustand fiel mit einigen objektiven Umständen zusammen. Die Jahre der Wirtschaftskrise hatten zu einem Rückgang des Verlags- und Theaterwesens in Frankreich geführt. Georgi Paitschadse, Leiter des Koussevitzky-Verlags (Sergej und Natalja), äußerte sich dazu wortgewandt: „Das alte Europa platzt aus allen Nähten und ist im Begriff, auseinanderzufallen. Niemand will Musik, es kommt kein Geld rein, und wir müssen unsere Aktivitäten auf ein Minimum reduzieren“ (7; S. 336). In der Spielzeit 1931-1932 erwog die Grand Opera sogar ihre Schließung. Die Schwierigkeiten des Theaters bei der Uraufführung von Prokofjews Ballett „Am Dnjepr“ fielen übrigens mit ästhetischen Unstimmigkeiten zwischen dem Ballettdirektor Serge Lifar und dem Komponisten zusammen.

Der Choreograf schlug Prokofjew zunächst ein Szenario vor, das ohne Handlung auskam und auf dem Wechsel verschiedener Gefühlszustände basierte - eine kräftige männliche Variation sollte durch einen sanften Pas de deux, eine stürmische Konfliktszene durch ein kontemplatives Adagio ersetzt werden. Für Prokofjew, der es gewohnt war, sein Drama auf einer Handlung aufzubauen, war dies eine schwierige Aufgabe. Lifar seinerseits beklagte, dass es schwierig war, den häufigen Rhythmuswechseln zu folgen. „Unser Körper kann technische Schnelligkeit nicht mit der gleichen Leichtigkeit ausdrücken wie die Finger des Pianisten“ (7; S. 320). Letztendlich hat der Choreograph jedoch ein anderes, noch schlechteres Libretto über den Rotarmisten Sergej adaptiert, der sich in einer banalen Dreiecksbeziehung wiederfindet. Trotz einiger ausdrucksstarker Seiten in der Musik, insbesondere der lyrischen Fragmente, war das Ballett kein Erfolg und verschwand schnell von der Bühne. Auf die früheren Erfolge in dieser Kunstform folgten also Misserfolge. Ganz zu schweigen von der geliebten Gattung der Oper, die für die moderne westliche Situation eindeutig nicht geeignet war und sich in einer Krise befand. Kurios sind die Urteile zu diesem Thema aus der Pariser Zeit von Sergej Sergejewitsch, die sich in den Erinnerungen des Künstlers Juri Annenkow widerspiegeln: „Die Kunst der Oper ist nicht veraltet, wie viele ‚Theatermacher‘ behaupten, aber sie hatte einfach noch



nicht die Zeit, sich zu bilden... Mehr flexible Regisseure, weniger professioneller Ehrgeiz bei Komponisten, Dirigenten und Sängern und die Katastrophe wird vermieden... Das Publikum wird wieder in Schlangen vor den Theaterkassen stehen wie im 19. Jahrhundert, und zu lange Operaufführungen werden das Publikum nicht mehr ermüden...“ (23; S. 107). Prophetische Worte!

So interessierte sich Prokofjew zunehmend für nicht beanspruchte groß angelegte theatralische und symphonische Konzepte.

Der Komponist war sehr verärgert über den Umgang einiger seiner Kollegen im Westen mit der Massenkultur, die ihm in ihrem völlig kommerziellen Geist und ihrem minderwertigen Geschmack zuwider war. Er beschuldigte sie unverblümt der „musikalischen Prostitution“. Unverblümt verurteilte er seinen alten Freund Wladimir Dukelskij für seine Vorliebe für das „tru-la-la-Repertoire“ und sein „ständiges Herumlaufen mit New Yorker Abschaum“ (7; S. 343).

Gleichzeitig unterschied er paternalistisch zwischen den verschiedenen Kompositionen Dukelskijs: „Er spielte mir auch den Anfang eines neuen, ‚ernsten‘ Balletts vor: interessant. Es ist absolut unergründlich, wie er das Schreiben von Foxtrotts mit wirklich guter Musik verbindet!“ (14; S. 384).

Der Komponist richtete seinen bissigen Witz auch gegen die versnobte Pariser „High Society“: „All diese Gräfinnen, Fürstinnen und lächerlichen Snobs erregten meinen Zorn. Es scheint ihnen, dass alles in der Welt nur zu ihrem Vergnügen geschaffen wurde“ (7; S. 301). An Dukelskij gewandt, bezeichnete er die Emigration als „einen verdorrten Zweig“, „der vom Stamm abgerissen wurde, der in seinem Verdorren von vergangenen üppigen Quellen träumt“ (7; S. 257).

In den Briefen jener Zeit finden sich zunehmend Worte und Begriffe, die für Prokofjew bis dahin völlig untypisch waren - „Verflachen“, „Austrocknen“, „keine Ideen“. Und dies vor dem Hintergrund der erlangten Anerkennung, des äußeren Wohlstandes und des glänzenden Erfolgs zahlreicher Tourneen. Aber alles hatte eine Kehrseite - je mehr Touren, desto weniger Zeit für Kreativität.

Angenommen, Prokofjew wäre im Westen geblieben. Was hätte ihn erwartet? Europa war im Begriff, von der „braunen Pest“ heimgesucht zu werden. Anfang der 30er Jahre wurde übrigens seine Musik und die vieler anderer Komponisten in Deutschland als „bolschewistisch“ verboten. Die intellektuellen Kräfte waren einmal mehr von einer globalen Verlagerung bedroht. Diesmal nach Amerika. Also die Aussicht auf eine neue Auswanderung? Und was dann? Seine Rechte im Wettbewerb mit Rachmaninow als Pianist und Strawinsky als Komponist auszufechten? Ja, er liebte den Wettbewerb. Aber Sergej Sergejewitsch war müde. In Amerika wurde ihm übrigens ein sehr lukrativer Vertrag in Hollywood angeboten. Bedeutete das, Filmkomponist zu werden? Es hatte keinen Sinn, auch nur darüber zu diskutieren. Und Prokofjew lehnte natürlich ab.

Offensichtlich hatte unser Held das Gefühl, dass seine künstlerischen Bestrebungen im Westen nicht dem Geschmack des Publikums und des kulturellen Umfelds entsprachen. Und in diesem Sinne hat ihn die wachsende Popularität von Strawinsky wahrscheinlich deprimiert: „Paris ist unerbittlich: ‚Strawinsky, Strawinsky, Strawinsky! - schrieb die Zeitschrift „Das Leben der Kunst“ - Prokofjew hat nicht diesen Geruch von fauligem Käse, der der Pariser Bourgeoisie so am Herzen liegt...“ (7; S. 257). Eine amüsante, aber bemerkenswerte Kleinigkeit in diesem Zusammenhang. Einmal ging Prokofjew, als er endlich in die UdSSR zurückgekehrt war, einen Korridor im Verlagshaus entlang, als er plötzlich hinter sich eine Erwidmung hörte: „Hallo, Igor Fjodorowitsch“. Sergej Sergejewitsch sah sich verwirrt um und rief aus: „Wie, und hier ist ‚Igor Fjodorowitsch!‘“ Es handelte sich dabei um den Musikwissenschaftler Igor Fjodorowitsch Belza.

Unser Komponist litt auch unter dem weitgehenden Fehlen von Freunden, die seinem Geist und seinem Herzen nahe standen; oberflächliche Bekanntschaften, unter denen es viele interessante, kluge Menschen gab, reichten aus - es fehlte an tiefer geistiger und emotionaler Nähe.

Die Antwort von Prokofjews jüngstem Sohn, Oleg Sergejewitsch, auf die Frage nach den Gründen für die Rückkehr des Komponisten in die UdSSR ist in dieser Hinsicht nicht zufällig. Er sagte, dass sein Vater nie ganz in Frankreich gelebt habe. Körperlich blieb er natürlich dort, aber sein Herz und vor allem sein Verstand gehörten Russland. In Russland hatte er alle seine wichtigsten Korrespondenten, mit denen er drängende Fragen diskutierte. Natürlich trat er in Frankreich und in der ganzen Welt als Pianist auf, aber er brauchte - das war sehr russisch - einen Kreis von Menschen, die ihm nahe standen und mit denen er wichtige Probleme besprechen konnte. Das hatte er im Westen nicht (6; S. 247).

Es ist wertvoll, dass es der Sohn ist, dem man seine Voreingenommenheit keineswegs vorwerfen kann, der seine Herkunft und sein Selbstverständnis als russischer Künstler in der Welt erwähnt. Erinnern wir uns daran, dass Sergej Sergejewitsch genau das betonte, als er sich mit dem Internationalisten Strawinsky verglich. Erinnern wir uns auch daran, dass der Komponist traditionell erzogen wurde, seine Liebe zur Heimat, zur Natur - die für ihn immer etwas Spirituelles war -, zur russischen Literatur, zur Sprache wurde ihm von Kindheit an eingeflößt, und dies wurde durch die Umgebung begünstigt.

Und doch hat Prokofjew selbst in einem Gespräch mit dem französischen Musiker Serge More die beredtesten und längst berühmten Worte über diesen Wendepunkt in seinem Leben gesagt: „... die Luft fremder Länder dient nicht meiner Inspiration, denn ich bin Russe, und das Unpassendste für einen Mann wie mich ist es, im Exil zu leben, in einem geistigen Klima zu bleiben, das meiner Nation nicht entspricht. Meine Landsleute und ich tragen unser Land mit uns. Natürlich nicht alles, aber ein bisschen, genau so viel, wie es anfangs ein bisschen weh tut und dann immer mehr, bis es uns zerbricht. Sie können es nicht ganz verstehen, weil Sie das Land meiner Heimat nicht kennen. Aber schauen Sie sich all meine Landsleute an, die im Ausland leben. Sie haben zu viel von der Luft ihres Heimatlandes eingeatmet... Sie werden ihr Fleisch niemals davon befreien. Ich muss zurückgehen. Ich muss wieder in der Atmosphäre meines Heimatlandes leben. Ich muss wieder echte Winter sehen und den Frühling, der im Handumdrehen ausbricht. Ich muss die russische Sprache in meinen Ohren hören, ich muss mit den Menschen meines Fleisches und Blutes sprechen, damit sie mir das zurückgeben, was mir hier fehlt: ihre Lieder, meine Lieder. Hier verliere ich meine Kraft. Ich bin in Gefahr, an Akademismus zu sterben. Ja, mein Freund, ich gehe zurück...“ (18; S. 377-378).

Mit seiner Gabe der Entschlossenheit, Willenskraft und Energie ist Prokofjew nicht gewohnt, sich zu entspannen und in pessimistischen Stimmungen zu schwelgen, sondern zu handeln. Und er trifft seine Entscheidung. Hier ist es angebracht, die Worte des Künstlers Robert Falk zu zitieren, die er in einer ähnlichen Situation wie Ilja Ehrenburg gesagt hat und die Prokofjews Zustand überzeugend charakterisieren könnten: „Frankreich ist dem Untergang geweiht. Schwer zu arbeiten, die Luft wird knapp. Zeit, nach Hause zu gehen“ (7; S. 341).

Oleg Sergejewitsch hatte Recht: Der Kreis der Gleichgesinnten war einer der Hauptgründe, die Prokofjew in seine Heimat zogen. Im Laufe seines Lebens war er mit verschiedenen Menschen auf freundlicher oder sogar freundschaftlicher Basis verbunden. Aber es gab eine Person, die ihm trotz der objektiven Umstände, die sie manchmal trennten, nahe stand. Es war Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski.

## PROKOFJEW UND MJASKOWSKI

Die einzigartige Freundschaft dieser beiden großen russischen Musiker und Komponisten dauerte, kaum zu glauben, über vierzig Jahre. Bis auf wenige Ausnahmen korrespondierten sie während dieser Zeit intensiv miteinander. Mehr als 450 Briefe sind erhalten geblieben.

Wie ist es möglich, dass diese beiden Menschen, die so unterschiedlich sind, so enge Freunde wurden? Alles schien sie schließlich zu trennen - ihr Alter (zehn Jahre auseinander), ihr Wesen, ihr Hintergrund, ihr beruflicher Werdegang, ihre Lebenserfahrungen.

Im Alter von fünfundzwanzig Jahren konnte Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski seinen Traum vom Musizieren ernsthaft verwirklichen. Da er es nicht wagte, mit der Familientradition zu brechen, ging er zunächst zum Militär, absolvierte das Kadettenkorps und die Militäringenieurschule und wurde Pionieroffizier. Er hat nur das gemacht, was ihm damals im Untergrund gefallen hat.

Prokofjew hatte, wie wir wissen, ein ganz anderes Schicksal, in vielerlei Hinsicht das Gegenteil, und sicherlich zunächst mehr als günstig.

Ein reifer, erfahrener Mann und ein junger, frecher, eigensinniger, aber vor Talent strotzender Junge wurden durch ihre Liebe zu einem gemeinsamen Idol zusammengebracht: der Musik. In diesem Zusammenhang entstand der langjährige Briefwechsel, der kaum Details aus dem Alltagsleben oder andere ernsthafte Themen enthielt. So kam es, dass sie nur in extremen Phasen ihres Lebens von Angesicht zu Angesicht miteinander kommunizierten. Ihre Freundschaft entwickelte sich größtenteils in Abwesenheit.

Bewundernswert ist die Gabe beider Korrespondenten, die Musik „anderer“ zu hören, etwas, was Komponisten im Allgemeinen nur selten tun, die Fähigkeit, ihre Gedanken in einer lebendigen, phantasievollen und verblüffend präzisen musikalischen Weise zu artikulieren und sie in einem brillanten literarischen Stil auszudrücken. Darüber hinaus ist er äußerst witzig. Auffallend ist ihre Offenheit und Geradlinigkeit in der gegenseitigen Kritik, ihre Bereitschaft zur Selbstkritik einerseits und die unbedingte Verteidigung ihrer Position, wenn sie davon überzeugt sind, andererseits. Und Unterschiede konnten nicht ausbleiben, sie waren durch die Eigenschaften seines Wesens selbst bedingt. Prokofjew war die meiste Zeit seines Lebens ein typischer Extrovertierter, der sich von den vielfältigen Eindrücken des Lebens mehr als alles andere angezogen fühlte. Mjaskowski war zudem ein typischer Introvertierter, der, anders als sein jüngerer Freund, zum Nachdenken und zu endlosen Zweifeln neigte. Er interessierte sich vor allem für die Bewegung der Gedanken.

Auch bei den Komponisten gab es Unterschiede in ihren kreativen Vorlieben. Ihre Ansichten über Programme waren unterschiedlich: „Es ist langweilig, lange, programmlose Musik zu schreiben, wenn man Programmmusik liebt“ (Prokofjew) (26; S. 58); Mjaskowski, der ihm in diesem Fall widersprach, gab zu, dass er auch in der Oper immer „das bevorzugt, was den größten Anteil an ‚reiner‘ Musik enthält...“ (26; S. 22). Nikolai Jakowlewitsch mochte das Theater nicht. Weder die Oper noch das Ballett haben es ihm angetan, weshalb er wahrscheinlich einige seiner Opernideen nie verwirklicht hat. Für Prokofjew war dieser Bereich des Schaffens, wie er selbst sagte, einer seiner Lieblingsbereiche.

Doch alles, was sie trennte, war, wie das Leben gezeigt hat, klein im Vergleich zu den Dingen, die sie einander näher brachten.

Ein tiefer gegenseitiger Respekt und ethische Hochachtung leiteten die Musiker stets und in allen Belangen, und nicht umsonst sprachen sie sich nie mit „Du“ an,

offenbar aus Angst vor einer Art Verbrüderung, obwohl es in ihren Briefen reichlich Widerhaken und bissige Bemerkungen auch gegeneinander gibt.

Der Wert der Korrespondenz liegt darin, dass sie es ermöglicht, alle wichtigen Meilensteine in der schöpferischen Entwicklung Prokofjews nachzuvollziehen, und zwar nicht nur durch ihn selbst, sondern durch einen bedeutenden, aufgeschlossenen und wohlwollenden Musiker wie Mjaskowski. Apropos, die Präzision und Genauigkeit seiner Einschätzungen lässt sich auch dadurch erklären, dass er lange Zeit die Komponistenklasse am Konservatorium leitete und, den zahlreichen Rückmeldungen nach zu urteilen, ein ausgezeichnete Lehrer war. Vor allem Prokofjew hatte während seiner Konservatoriumsjahre nicht immer Glück mit seinen Lehrern, und Mjaskowski kompensierte dies in hervorragender Weise - und vor allem ohne einen Schatten der Ermahnung.

Manchmal wandte sich der junge Prokofjew mit recht „kindlichen“ Fragen an seinen älteren Freund: wie schreibt man „Symphonietta“ - mit einem „t“ oder mit zwei; welche tiefen Töne schlägt die Posaune an, welche Beethoven-Sonate soll er lernen, und warum heißt eine davon „Aurora“?

Auf diese Weise bereicherten sich die befreundeten Komponisten gegenseitig: der Ältere teilte seine Erfahrung, seine Weisheit, seinen tiefgründigen Intellekt, der Jüngere gab ihm spontane Reaktionsfähigkeit, Energie, Willen und Vitalität. Eine Korrespondenz begann mit der Vereinbarung, „Brief-Rezensionen“ und „Brief-Berichte“ über ihre Werke auszutauschen. Dies geschah am häufigsten, wenn die Freunde den Sommer über getrennt waren.

Prokofjew vertraute Mjaskowski allein in einem solchen Maße, dass er seine Musik manchmal sogar nach seinen Bemerkungen umarbeitete. Wie wir wissen, war er im Allgemeinen geneigt, seine Werke lange und beharrlich zu verbessern. Ist diese wunderbare Gewohnheit nicht schon in einem frühen Stadium seines Lebens entstanden, und war es nicht Mjaskowski, der sie ins Leben gerufen hat?

Es wurde erwähnt, dass der Erste Weltkrieg die Freunde getrennt hat. Mjaskowski musste sich an seine militärische Vergangenheit erinnern, und in den zwei Jahren, die er in der aktiven Armee verbrachte, ertrug er alle Härten dieser schrecklichen Jahre. Trotz seiner Abneigung gegen alles „Militärische“ kämpfte er mit seinem Gewissen und wäre dabei mehrmals fast gestorben. Prokofjew wurde aus dem Dienst entlassen und arbeitete im Gegensatz zu seinem Freund, der im Krieg war und keine Zeit für die Kunst hatte, intensiv, erhielt seinen ersten Auftrag von Djalilew und war im Allgemeinen voller anderer Pläne.

Mit der Abreise Prokofjews ins Ausland wurde die Korrespondenz für mehrere Jahre unterbrochen und zum Glück für alle 1923 dank der energischen Bemühungen von Sergej Sergejewitsch wieder aufgenommen: „Ich bin furchtbar froh, Sie wiederzufinden, denn ich liebe Sie sehr. Ich habe lange nach Ihnen gesucht, aber vergeblich“, - schrieb er an den wieder gefundenen Mjaskowski (26; S. 15).

Nun beginnt die vielleicht interessanteste Phase des Briefwechsels. Neue Themen tauchen auf. Mjaskowski war immer der Experte, der Prokofjew mit seiner Heimat verband. Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass beide Komponisten aktiv an der Förderung der Musik des jeweils anderen auf beiden Seiten des noch nicht gefallenen Vorhangs beteiligt waren. Aber nicht nur die Musik des jeweils anderen. Sergej Sergejewitsch interessierte sich ungewöhnlich für die neuen musikalischen Namen von Moskau und Leningrad. Hier war Mjaskowski ein unschätzbare Berater - er schickte sogar gelegentlich Noten, die ihn interessierten, damit Prokofjew sie, soweit möglich, den Interpreten und dem Publikum in Europa und Amerika vorstellen konnte. Nikolai Jakowlewitsch empfahl seinem Freund die Komponisten der neuen Generation, die in jenen Jahren aufkamen - Anatoli Alexandrow und Samuil Feinberg,

Gr. Крейна und Wladimir Scherbatschow. Später waren es Dmitri Schostakowitsch und Wissarion Schebalin, Aram Chatschaturjan und Gavriil Popow, Lew Knipper, Leonid Polowinkin und Alexander Mosolow.

Es ist sehr bewegend zu sehen, mit welcher Konsequenz und Sorgfalt Prokofjew versucht hat, die zeitgenössische russische Musik in den Westen zu tragen. In einem seiner Briefe berichtet er Mjaskowski von der Gründung eines internationalen Kreises in Paris, der Dirigenten mit neuer Musik aus verschiedenen Ländern bekannt machen soll, um sie aufzuführen. Sergej Sergejewitsch bat Nikolai Jakowlewitsch, eine Reihe von Formularen für die ausgewählten Komponisten vorzulegen, wobei er nicht vergaß, ihn daran zu erinnern, dass die Autoren dem internationalen Geschmack entsprechen müssten - auch hier war Prokofjew nüchtern und vernünftig.

Vor allem aber bemühte sich Prokofjew mit seltener Beharrlichkeit, Mjaskowskis eigene Werke in das westliche Musikleben einzuführen. Insbesondere spielte er in seinen Konzerten häufig den Klavierzyklus „Scherze“ von Nikolai Jakowlewitsch und bemühte sich, seine Sinfonien von den größten Dirigenten der Welt aufführen zu lassen: „... Ich möchte die Brüsseler Symphoniegesellschaft für seine Symphonie interessieren“; „Ich hatte ein ‚ernsthaftes Gespräch‘ (mit Koussevitzky) bezüglich der Nr. 8“ (26, S.15); in all den zahlreichen Interviews, die Prokofjew für verschiedene Zeitschriften und Zeitungen im Ausland gab, taucht Mjaskowskis Name zuerst auf. Hier eine typische Aussage: „Mjaskowski hat eine ganze Generation sowjetischer Komponisten hervorgebracht und ist zweifellos die wichtigste Figur des musikalischen Moskau. Die wichtigsten Merkmale seines Werks - das Streben nach Tiefe, das Fehlen äußerer Effekte - trugen dazu bei, dass seine Kompositionen in der Musikwelt nur langsam bekannt wurden, obwohl sie überall, wo sie aufgeführt wurden, ihre begeisterten Anhänger fanden.

Amerikanischen Musikern ist es zu verdanken, dass fast alle seine Sinfonien (mit Ausnahme der Neunten, glaube ich) von amerikanischen Orchestern aufgeführt wurden“ (11; S. 91).

Allein die Tatsache, dass ein angeblich so arroganter Egozentriker wie Prokofjew die Musik seines Freundes auf so inoffizielle und gewissenhafte Weise in fremde Köpfe und Konzertsäle einführte, ist nicht nur überraschend, sondern gibt uns auch Anlass, die rein menschlichen Qualitäten des großen Meisters genauer zu betrachten. Dies gilt umso mehr, als Mjaskowskis Werk kaum an sein eigenes heranreicht, da er auf eine völlig andere Weise schreibt. Aber es wurde bereits erwähnt, dass die Fähigkeit, „die Musik anderer“ zu hören, eine seiner vielen Begabungen war.

Prokofjew war Mjaskowski bei mehr als einer Gelegenheit ein einfühlsamer und aufmerksamer Freund. So lud er ihn beispielsweise nach Paris ein und bot ihm die Möglichkeit, Vorträge über sowjetische Musik zu halten; er lud ihn in ein altes Schloss in der Nähe von Paris ein, das er für den Sommer gemietet hatte und in dem zwei Klaviere in verschiedenen Ecken des Raumes standen, während er verschiedene französische Gerichte und erlesene Weine servierte.

Mjaskowski hingegen war ein Stubenhocker, hasste und fürchtete das Reisen und lehnte es stets ab. Außerdem war er stets vom Zweifel an seinen eigenen Fähigkeiten geplagt und oft apathisch. Und hier könnte man sagen, dass Prokofjew seinen Freund mit seinem Optimismus gerettet hat, indem er ihm großzügig einen Vorrat an positiven Einstellungen zur Verfügung stellte. Hier sind einige Worte, die nicht einmal an Mjaskowski gerichtet sind, die aber sehr viel über Prokofjews Ansichten aussagen: „Auf alle Sorgen folgen immer Freuden, so wie die Sonne immer nach dem Regen kommt...“, - schrieb er an einen Korrespondenten. Und weiter: „... jeder Mensch (wenn das Auto innen und außen in Ordnung ist, wie Sie es haben) neigt dazu... ..um

sozusagen auf seinen eigenen Ruinen aufzubauen: ...die Zeit wird vergehen... und auf den Ruinen wird eine Stadt entstehen, oft sogar besser als die alte“ (27; S. 280).

Ihre langjährige Freundschaft beruhte vor allem auf ihren engen Beziehungen zu einigen grundlegenden Problemen, die für beide Musiker von Interesse waren. Zum Beispiel hatten beide ganz ähnliche Ansichten über die zeitgenössische westliche Musik: „Ich habe ein sehr schlechtes Bild von der modernen europäischen Musik, - schrieb Mjaskowski, - die Leichtigkeit und Banalität der Franzosen und Italiener... die unglaubliche Trockenheit und Grobheit der Deutschen... oder die amorphe protoplasmatische Blutlosigkeit des bösen Schönbergs und seiner Brut - man weiß nicht, wohin man sich wenden soll...“ (26; S. 219). „Ich habe den Eindruck, dass man im Westen vergessen hat, wie man richtige Musik schreibt und nur noch Spielereien macht“ (26; S. 378). Ist dies nicht sehr ähnlich zu den Ansichten von Prokofjew zu dieser Zeit?

Einig waren sich die Freunde auch in ihrer Auffassung von Strawinskys Kunst. Die Werke der russischen Periode wurden sehr bewundert: Strawinskys „Feuervogel“ ist wunderbar! (Mjaskowski); „Petruschka“ ist lustig, lebendig, witzig, geistreich und interessant bis zum letzten Grad“ (Prokofjew); (26; S. 16-17). Was die späteren Werke betrifft, so war die Meinung des jüngeren Kollegen - „wie in allen Dingen Strawinskys - viel Interessantes darin (dem Violinkonzert), und gleichzeitig herrschte eine Leere und Verärgerung über den Mangel an Material...“ teilte Mjaskowski mit (26; S. 17). Obwohl Prokofjew immer wieder von den technischen Erfindungen Igor Fjodorowitschs fasziniert war.

Die Beobachtungen der beiden etablierten Künstler zu den Werken des jeweils anderen sind eine verblüffende Schule der musikalischen Sensibilität, der pädagogischen Präzision, des menschlichen Feingefühls, ein Beweis für die uneigennützig gezeigte reife Meisterschaft. Mjaskowski war hier besonders herausragend. Vergessen wir nicht, dass er neben allem anderen auch ein hervorragender Lehrer war. Jede seiner Rezensionen ist eine brillante Rezension.

Über den „Feurigen Engel“: „...Es ist keineswegs ein Gegenstand der Bewunderung, der stillen Wertschätzung, des Vergleichs usw., wie irgendein Schmuckstück, selbst wenn es von großem Ausmaß ist, wie Strawinskys ‚Ödipus‘. Ich glaube nicht, dass ein solcher Bewertungsmaßstab z. B. auf einen Wirbelsturm, ein Erdbeben usw. anwendbar wäre, und obwohl das „Element“ Ihrer Oper nur „der Mensch“ ist, wird er mit einer solchen Kraft, so intensiv, in einem solchen „Welt“-Aspekt ausgedrückt, dass die Klangbilder, die fast visuell werden, einen durch ihre Größe überwältigen. Für mich ist der „Feurige Engel“ mehr als Musik, und ich denke, dass die echte und ungewöhnlich bissige „Menschlichkeit“ dieses Werkes es zeitlos machen wird“ (26; S. 283).

Über „Der stählerne Schritt“: „...wenn wir die Probleme beiseite lassen, die durch den zu andauernden Lärm der Blechbläser und des Schlagzeugs verursacht wurden, machte die Musik allein durch ihre Eigenart und ganz außergewöhnliche Kraft einen sehr starken Eindruck... am meisten beeindruckte und fesselte mich die Melodie mit ihrer ungewöhnlichen Skala der Linien und der unheimlichen Eigenart der Brüche, dann die harmonische Kühnheit und der allgemeine Zyklopegeist aller Ideen“ (26; S. 280).

Über „Der verlorene Sohn“: „...man ist plötzlich von dem zurückgetreten, was man eben noch war, besonders nach „Der stählerne Schritt“ - die transparente Textur, die sehr klare Polyphonie, die Harmonien - alles ist irgendwie neu, ungewohnt und gleichzeitig anders als alle anderen außer einem selbst“ (26; S. 309).

Die Rezensionen, insbesondere die ersten beiden, geben indirekt auch Aufschluss über das Selbstwertgefühl von Nikolai Jakowlewitsch. Mjaskowski selbst fehlte immer die dionysische Kraft von Prokofjews Talent, und er musste sich weitgehend selbst helfen. Doch wie der Leser bereits weiß, verstand es Mjaskowski, mehr als nur treffend und auf den Punkt zu loben. Seine Kritik an der allgemeinen Richtung von Prokofjews Entwicklung zu Beginn der 30er Jahre, die er missbilligte, ist bemerkenswert für ihre Schärfe und Präzision der Formulierung: „Wenn man zusammenfasst... Ihr Musikstil ist intellektueller geworden, Sie geben sich weniger dem kreativen Fluss hin, als dass Sie ihn bewusst in eine bestimmte, manchmal auf den ersten Blick engere Richtung lenken. Es gibt eine Art von Rückblick in Ihrer Arbeit, die besonders in den Endungen Ihrer neuesten Kompositionen zu spüren ist... wo ich manchmal das Gefühl habe, dass ich absichtlich... (Wenn) Sie vorher vielleicht die Absicht hatten, zu verblüffen, ist es jetzt wahrscheinlicher, dass es Sie in Erstaunen versetzt, indem es Ihr Interesse weckt. Und das funktioniert nicht so direkt“ (26; S. 391).

Mjaskowski verfolgte aufmerksam alle Irrungen und Wirrungen des Weges seines Freundes, und seine größte Angst war natürlich der Verlust seiner elementaren Kraft, der Fähigkeit, einen direkt fließenden Klangstrom zu erzeugen - das beherrschende Merkmal seiner erstaunlichen Gabe.

Nach Prokofjews Rückkehr in die UdSSR erlahmt die Korrespondenz natürlich. Das Leben der beiden Freunde, die sich immer so unähnlich waren, nähert sich immer mehr an, auch wenn sie in mancher Hinsicht unterschiedlich bleiben. Prokofjew ist ein Familienmensch, ein Vater. Mjaskowski, der noch Junggeselle ist, lebt mit seinen sehr treuen Schwestern zusammen.

Nach wie vor interessierten sich die Freunde am meisten für ihre eigenen kreativen Probleme und die der anderen, aber sie schlossen sich auch bei Aktivitäten wie dem Pilzesammeln in den schönen Wäldern nahe Moskau in Nikolina Gora zusammen, wo sie gemeinsam lebten. Ihre Korrespondenz wurde erst in den Kriegsjahren wieder aufgenommen, als die Komponisten vorübergehend in verschiedene Städte im Kaukasus und in Zentralasien evakuiert wurden.

Mjaskowski war stets der wichtigste Experte für Sergej Sergejewitsch. Darüber hinaus half ihm Nikolai Jakowlewitsch nicht nur bei seiner schöpferischen Arbeit, sondern auch bei seiner eher alltäglichen Arbeit. Er korrigierte und bearbeitete seine Kompositionen und arrangierte sie vierhändig.

Als Prokofjew schwer erkrankte und die Ärzte seine Arbeit in jeder Hinsicht einengten, brachte das Leben die Komponisten noch näher zusammen; auch die Art ihres zurückgezogenen Lebens trug zu ihrer Nähe bei. Eine solch tiefe und dauerhafte Beziehung wurde nur durch den Tod von Nikolai Jakowlewitsch im Jahr 1950 unterbrochen. Prokofjew hatte noch drei Jahre zu leben. Es gibt Hinweise darauf, dass Sergej Sergejewitsch seinen Freund sehr vermisste und nach Mjaskowskis Abreise oft genau die Wege nach Nikolina Gora aufsuchte, auf denen sie gemeinsam gewandert waren.

## NACH MOSKAU, NACH MOSKAU...

Niemand kann heute sagen, ob Prokofjews Entschluss, zurückzukehren, ohne seine vorbereitenden Tournee-„Streifzüge“ durch Sowjetrußland, deren erster und vielleicht prägendster auf einen zweimonatigen Aufenthalt in diesem Land im Jahr 1927 zurückgeht, zustande gekommen wäre. Nun ist es an der Zeit, eine weitere sakramentale Frage zu beantworten: was erhoffte sich der Komponist von dem

neuen, ungewohnten Russland? In diesem Sinne liefert das Tagebuch, das der akribische Prokofjew während seiner Tournee geführt hat, unschätzbare Material.

Sergej Sergejewitsch war fassungslos über das, was er sah: „Wir sind absolut fassungslos über Moskau...“. „...Überall waren viele Käufer, aber es herrschte große Ordnung. Auf den Theken liegen viele leckere Sachen, die in hervorragendes Papier eingewickelt sind und nicht an der Menge sparen“ (15; S. 25, 27). „Nach den amerikanischen Wolkenkratzern und den Pariser Häuserblocks bewunderte ich die Moskauer Gassen, von denen einige ausschließlich aus geräumigen Villen bestanden, die ruhig und komfortabel waren“ (15; S. 44). In Leningrad, das der Komponist ebenfalls besuchte, schmolz er schließlich dahin - die lebendigen Eindrücke seiner Jugend wurden wieder lebendig: „In den langen Jahren des Umherziehens in der Fremde hatte ich Petersburg irgendwie vergessen, es schien mir, dass seine Schönheit mir durch den Patriotismus der Petersburger aufgezwungen worden war, und dass das Herz Russlands im Grunde genommen natürlich Moskau ist... Die ‚eurasische‘ Schönheit der anderen Gassen Moskaus bleibt etwas Einzigartiges. So eingestimmt, war ich nun von der Pracht Petersburgs völlig überrascht: wie viel prunkvoller und großartiger es ist als Moskau!“ (15; S. 70).

Aber das sind sozusagen Eindrücke von der „Fassade“. Viel wichtiger ist etwas anderes. Die ungeheure Begeisterung, mit der Prokofjew als Komponist begrüßt wurde, sowohl von den aufführenden Kollegen als auch vom Publikum - die Säle waren voll, der ständige Beifall - „einen solchen Erfolg hat man sonst nirgendwo gesehen“, „die Leute sind unterernährt, aber sie gehen ins Theater“. Prokofjew war schockiert über das Eindringen seiner Musik in die jüngsten Altersklassen. Auf Einladung seines Lehrers N. M. Goldenberg nahm er an einem Kinderexamen am Konservatorium teil und hinterließ eine ausdrucksstarke Beschreibung in seinem Tagebuch: „Die grünsten jungen Leute, von 10 bis 16 Jahren, spielten, mit einigen Pausbacken vierhändig, Nummern aus Der Narr für Klavier. Drei Mädchen hielten einen Vortrag über die Form meiner Gavotte, die auf Plakate gemalt wurde... eines der Mädchen war verwirrt, ein anderes, frecheres half ihr... ich musste selbst drei Stücke spielen. Aber es war irgendwie schön. Die Kinder umringten das Klavier und kreischten vor Freude.

Es ist sehr gut, dass es Einrichtungen gibt, in denen junge Menschen auf diese Weise aufgebaut werden. Wenn in der Revolution, nach dem Tod eines Teils der Intelligenz, das Konzertpublikum einen Verlust erlitten hat, so wird dieser Verlust durch diese Art der Erziehung der Jugend schnell wieder ausgeglichen“ (15; S. 135).

Prokofjew wurde überall mit Begeisterung aufgenommen, und neben Moskau und Leningrad unternahm er auch Tourneen durch Charkow, Kiew und Odessa. Konservatoriumsstudenten, Musikschüler, alle waren an seiner Meinung interessiert, wollten ein Autogramm von ihm, und junge Komponisten wollten ihre Kompositionen vorstellen.

Das Publikum begrüßte den Pianisten Prokofjew mit wachsender Begeisterung als Kultfigur: „Es war eine besondere, ‚hypnotisierende‘ Aktion, und der Komponist spielte... mit einem besonderen Schwung, natürlich im Moment der Begegnung mit dem Publikum, dem er sich nicht entziehen konnte“, - so die Kritiker (7; S. 270-271).

Die zwei Monate, die er in Russland verbrachte, waren bis auf den letzten Rand gefüllt. Fast jeder Tag war ausgefüllt mit Konzerten, Besuchen von Theaterstücken, darunter auch Dramen wie Meyerholds berühmter „Revisor“, die ihn sehr interessierten. Unter dem Eindruck der Inszenierung des Regisseurs, mit dem er schon lange zusammenarbeiten wollte, kam er sogar auf die Idee, eine Oper zum Thema der Komödie von Gogol zu schreiben.



In Meyerholds Haus traf er sich mit der russischen Kulturelite - dem Dichter Andrej Bely, dem Schauspieler Michail Tschechow und anderen bedeutenden Persönlichkeiten. Der Komponist wurde sogar auf hoher Regierungsebene empfangen - in der Familie des Kulturexperten der Partei, des Volkskommissars Anatoli Lunatscharski, und in der Gesellschaft prominenter Künstler.

Prokofjew empfand das gastfreundliche Moskau als ungewöhnlich großzügig: jeden Tag wurde er mit Gourmet-Mittag- und Abendessen versorgt, bei denen, wie der Komponist zugab, unklar war, was er mehr genoss - das köstliche Essen oder die herzliche Gastfreundschaft.

Einer der stärksten positiven Eindrücke der Reise war das Treffen mit alten Freunden - Mjaskowski und Assafjew, Derschanowski und Saradjew. Sergej Sergejewitsch sah auch Morolew, seinen Kindheits- und Jugendfreund und Schachpartner, sowie einige seiner Kommilitonen am Konservatorium. Er tauchte wieder in die Atmosphäre der Sympathie und des Verständnisses ein und war sich bewusst, wie lange er diesen engen Kreis der Kameradschaft vermisst hatte.

Es ist merkwürdig, wie unser Protagonist, der natürlich immer dem Theater zugetan und ein großer Kenner des Theaters war, in kurzer Zeit die Trends, die die sowjetische Szene zu jener Zeit auszeichneten, einschließlich der musikalischen, genau wahrnahm. Am GATOB (*Staatliches Akademisches Opern- und Ballettheater*) in Leningrad führte er zeitgenössische Werke wie Opern von Richard Strauss, Ernst Krenek und Alban Berg auf. Was Moskau anbelangt, so hat Prokofjew in Interviews auf die wachsende Rolle des Regisseurs hingewiesen, der sich mit allen Einzelheiten der Inszenierung befasst. So wurde die Inszenierung zu einem integralen Ganzen, bei dem jede Inszenierung ausgearbeitet wurde. So hörten die Sänger auf, ihren eigenen Willen zu diktieren, und fügten sich in das Ganze ein.

Vor allem aber schwärmte Prokofjew von dem neuen Publikum und seinem Bedürfnis nach Musik, im weiteren Sinne nach kultureller Nahrung: „Das Publikum in Russland liebt die Musik so sehr, dass es eher bereit ist, am Essen zu sparen, als auf ein Konzert zu verzichten. ... Kunst ist dort zu einer lebensnotwendigen Notwendigkeit geworden. Die Russen sind begierig auf jedes neue Phänomen in der Kunst. Ein Verleger drückte es in einem Gespräch mit mir so aus: ‚wir haben den Tiger aus seinem Käfig gelassen; was immer wir veröffentlichen, verschwindet sofort aus den Regalen der Notenläden‘“ (11; S. 119-120).

Natürlich gab der Empfang, den Russland seinem großen Landsmann bereitete, Prokofjew Zuversicht: die Menschen hatten einen enormen Bedarf an seiner Kunst. Er seinerseits wollte die begeisterte Menge kennenlernen, die ihn so angezogen hatte. Ist dies nicht eine der programmatischen Aussagen von Sergej Sergejewitsch: „Musik sollte vor allem im großen Stil komponiert werden, d.h. eine, bei der sowohl die Idee als auch die technische Ausführung dem Schwung der Epoche entsprechen...“ (11; S. 128). Gleichzeitig war Prokofjew immer weit entfernt von reinen Vermutungen. Der Wunsch, von einem breiteren Publikum gehört und verstanden zu werden, fiel damals mit bestimmten schöpferischen Wendungen in der Entwicklung des Komponisten zusammen, die bereits im Westen begonnen hatten, dort aber weder auf Gegenliebe noch auf Verständnis stießen. Es war die Suche nach einer „neuen Einfachheit“ und die Sehnsucht nach entwickelten Originalmelodien.

Diese verwandten kreativen Ideen schienen Prokofjew für Sowjetrußland so relevant wie möglich. Seine "neue Einfachheit" war in der Tat neu und wurde daher nicht von allen sofort wahrgenommen. Die Ohren der Menschen lehnten ungewohnte Intonationen ab, weil sie zunächst nicht in der Lage waren, eine gewisse Logik in der Art und Weise zu erkennen, wie die Tonfolge in einer sanft

erweiterten Linie angeordnet war, wie sich ungewöhnliche Intervallpassagen allmählich zu einer Melodie mit eigenen Gesetzen, einer eigenen frischen Schönheit aufbauten.

Bemerkenswert in diesem Sinne sind die Worte eines Freundes von Sergej Sergejewitsch, seines Kollegen Nikolai Nabokow, der das Gesagte bestätigt. Er schätzte die Originalität des melodischen Denkens unseres Helden scharfsinnig ein und forderte uns auf, Prokofjews neue Themen zu hören, die zunächst nicht als Melodien wahrgenommen werden und erst allmählich in unser Bewusstsein eindringen und dort einen zeitlosen Platz einnehmen. Die Melodie, so glaubte Nabokow, ist ein Maß für die musikalische Qualität (6; S. 179).

Um die ästhetische Haltung des Komponisten zum Zeitpunkt seiner Rückkehr in die UdSSR zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf seine Einstellung zum Begriff der Moderne in Bezug auf die Zeit. Mehr als einmal, sowohl in seinen Werken als auch in Auseinandersetzungen zu diesem Thema, musste er seinen eigenen Standpunkt verteidigen. So war er 1916 ein glühender Verfechter der neuen Sprache und belegte seinen Standpunkt sehr überzeugend, zum Beispiel in einem Brief an den Literaten Nikolai Engelhardt: „Ihre Worte über die ‚eine Schönheit‘ sind eine unbestreitbare Wahrheit, aber Ihre Angriffe auf die neue Musik sind der Zorn der Blinden. Das menschliche Ohr, oder vielleicht sogar das Ohr, entwickelt sich ständig weiter - und der Hinweis auf Ihr Missverständnis ist, dass das Spiel der Natur auf dem Felsen seiner Evolution mich ein paar Jahrzehnte vor Ihnen geworfen hat. Schließlich schrieb Mozart auch einmal „Kakophonie“ (Brief des Verlegers an ihn); und Beethoven war ein „tauber und wahnsinniger alter Mann“; und Wagner verstand es nur, „das Orchester bis zum Kopfschmerz zu erschüttern“. Wahrscheinlich hatten auch sie Laienfreunde mit zarten Herzen und erhabenen Seelen, die sie überredeten, auf den Pfad der Wahrheit zurückzukehren, in die Umarmung der süßen Melodien“ (18; S. 327).

Hier ist ein weiterer Brief von 1922 an den bereits hochprofessionellen Pjotr Suwtschinski zum gleichen Thema: „‘Moderne‘ ist ein gutes Wort, aber in Ihrem Brief wird es 15 mal wiederholt und am Ende schreit es über meinem Kopf wie eine drohende Peitsche... Wissen Sie, in welchem Verhältnis Shakespeare zu seiner Zeitgenossenschaft stand? Ich weiß es nicht, aber wenn ich seine Sonette lese, kümmert es mich nicht“ (15; S. 154). Es ist klar, dass Prokofjew an dieser Stelle des Briefes gegen die Verabsolutierung des Begriffs der „Moderne“ protestiert, gegen die Idee des so genannten Fortschritts in der Musik im Allgemeinen, und sich für spontane Kreativität einsetzt, Phänomene, deren Wert nicht mit der Zeit vergeht: „Ich fühle mich geschmeichelt, dass Sie einige meiner Werke ‚außerhalb der Zeit‘ gefunden haben“, - lesen wir in einem Brief an Dukelski, - vielleicht ist das einer der Gründe, warum Menschen, die zu zeitlich sind, meine Sprache oft nicht verstehen“ (7; S. 340).

Es ist auch wichtig zu betonen, dass Sergej Sergejewitsch in der Zeit unmittelbar vor seiner Rückkehr in die UdSSR leidenschaftlich darum bemüht war, von einem möglichst breiten Publikum verstanden zu werden. Zu diesem Zweck träumte er davon, eine „neue Einfachheit“ zu beherrschen, die im Widerspruch zu den Zeichen des Vokabulars stand, das sich im 20. Jahrhundert vor allem im Westen verbreitet hatte. Vor allem aber hatte Prokofjews Sprache zu diesem Zeitpunkt bereits so individuelle Züge angenommen, dass man seine Musik von den ersten Noten an erkennen konnte. Und mittlerweile kann sich unser Held mit Fug und Recht als „Schüler seiner eigenen Ideen“ bezeichnen, nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis.

Ein wichtiger Anreiz für die Rückkehr nach Sowjetrußland war die Aussicht, sowohl „dort“ als auch „hier“ zu arbeiten, was Prokofjew damals für durchaus realistisch hielt. Der Künstler Juri Annenkow hat dazu einen interessanten Bericht über ein Treffen mit Prokofjew in Paris hinterlassen. Auf die Frage nach den Gründen des Komponisten, in die UdSSR zurückzukehren, antwortete er unverblümt: „... wenn ich endgültig nach Moskau zurückkehre, dann wird hier - in Europa, in Amerika - niemand darauf Wert legen, und meine Werke werden hier genauso aufgeführt werden wie jetzt, oder sogar noch öfter, da alles Sowjetische in Mode zu kommen beginnt ... Warum also nicht zwei Kühe auf einmal melken, wenn sie nicht protestieren?“ (2; S. 232). Die Antwort, die einem alten Freund in einem privaten Gespräch gegeben wurde, ist zwar nicht ohne einen Hauch von Zynismus, dürfte aber Prokofjews Absichten genau wiedergeben.

Während seiner Zeit in der UdSSR hoffte Sergej Sergejewitsch nicht ohne Grund, dass er nach seiner Rückkehr seine künstlerische Konzerttätigkeit allmählich zurückfahren und sich ganz seinem Schaffen widmen würde.

Aber im Allgemeinen scheint es, dass Prokofjew sich in Bezug auf das neue sowjetische Land und sein Volk, das dringend eine aufgeklärte Existenz benötigt, ein wenig wie Professor Higgins in Shaws Pygmalion fühlte, und eine solche Rolle konnte ihn nur inspirieren. Möglicherweise war er sich der Unzulänglichkeiten der zeitgenössischen russischen Musik und eines gewissen Provinzialismus bewusst, der ihr innewohnte, da sie lange Zeit vom Weltgeschehen isoliert war, und glaubte, eine einzigartige Rolle spielen und sie auf ein angemessenes Niveau führen zu können. Darüber hinaus bot sich die Gelegenheit, Studenten zu unterrichten, was für den Komponisten, der über keinerlei Erfahrung in diesem Bereich verfügte, sowohl interessant als auch schmeichelhaft war.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob Prokofjew, ein reifer, gebildeter Mann, der zudem sehr aufmerksam und geistreich war, in der Idylle des sowjetischen Empfangs nichts bemerkte, was ihn hätte erschrecken oder beunruhigen können, ob ihn seine treuen Freunde, die nur das Gute wollten, nicht gewarnt hatten, dass hinter der scheinbar perfekten „Fassade“ nicht alles so wunderbar war. Die Antwort ist, dass er es selbst bemerkt hat und seine Freunde ihn gewarnt haben. Dass der schöne Empfang zu einem großen Teil eine Show für Ausländer ist; dass gemütliche Villen von schrecklichen „Gemeinschaftswohnungen“ mit unerträglichen Lebensbedingungen bewohnt werden; dass alle Telefongespräche, insbesondere internationale, abgehört werden. Prokofjew selbst definierte den Typus des damaligen Bolschoi-Theaterdirektors mit mörderischer Präzision als ein altes Parteimitglied, das nichts vom Theater versteht und ein „von der Regierung in den lebendigen Körper des Theaters getriebener Fremdkörper“ ist (15; S. 61).

Es scheint, dass der Komponist durch das Treffen zur Kunstpolitik, von dem ihm Assafjew ausführlich berichtete, beunruhigt sein sollte. Hier prallten zwei widersprüchliche Tendenzen aufeinander: die Absicht der Kommunisten, das Theater zu einem Propagandainstrument zu machen, und das Bestreben der Theaterleute, sich mit Kunst und nicht mit Politik zu beschäftigen. Die talentlose, ignorante Sichtweise wurde von Meyerhold brillant widerlegt. Man kann es sich nicht verkneifen zu zitieren: „Genossen Kommunisten, wollt ihr solche Stücke, damit der Arbeiter nicht mehr in unsere Theater kommt? Und wenn die Kinosäle leer sind, muss die kommunistische Regierung die Subventionen erhöhen, um sie zu unterstützen. Und wessen Geld werden Sie dafür ausgeben? Die der Arbeiter und Bauern, das heißt, Sie werden die Arbeiter für ein leeres Theater bezahlen lassen, anstatt dass sie für ein volles Theater bezahlen, das heißt, eines, das ihnen Freude

bereitet.“ (15; S. 90). Diese Abfuhr freute Prokofjew, der seine Ideen stets zu verteidigen wusste.

Ein weiteres Ereignis ereignete sich bei seinem zweiten Besuch in Russland im Jahr 1929. Es ging auch um Theaterangelegenheiten, die aber schon direkt mit Prokofjew selbst zu tun hatten und ihn auch nicht von seiner Entscheidung abhielten. Es geht um die Besprechung des Balletts „Der stählerne Schritt“ im Bolschoi-Theater mit den „führenden“ Vertretern der Russischen Vereinigung der proletarischen Musiker. Sie behinderten den Komponisten völlig und erreichten, dass die Aufführung abgesagt wurde. Zuvor hatten sie sich aktiv gegen die Inszenierung von „Der Spieler“ gewehrt, obwohl Meyerhold selbst bereits mit der Arbeit an dem Stück begonnen hatte. Die geplante Uraufführung der Oper im Leningrader Mariinski-Theater wurde weder 1928 noch 1929 durchgeführt. Es wurde immer wieder verschoben, mit dem Hinweis auf finanzielle Schwierigkeiten und auf das „mangelnde Verständnis der Musik“. „Ich bin enttäuscht über die Verzögerung in Leningrad“, „Es ist schade, dass die Heimkrähen die Premiere verpasst haben“, - klagte Prokofjew in seinen Briefen an Meyerhold (7; S. 282). Die Absicht des Leningrader Opernhauses, den unglücklichen „Spieler“ in der Spielzeit 1932-1933 in sein Repertoire aufzunehmen, wurde nicht weiter verfolgt.

Der Komponist hatte sich jedoch zu Lebzeiten an die ungerechte Kritik gewöhnt und maß auch diesen Tatsachen keine Bedeutung bei. Nichts konnte Prokofjew davon abhalten, an seinem Entschluss zu rütteln, in sein Heimatland zurückzukehren.

Konnte Sergej Sergejewitsch, ein eher naiver und unerfahrener Denker im gesellschaftspolitischen Bereich, voraussehen, was sein Land und ihn selbst in naher Zukunft erwartete? Es ist schwer zu sagen, ob seine Freunde weitsichtig genug waren, um die tragische Zukunft in ihrer Gesamtheit zu sehen? Ob Prokofjew mit ihnen persönliche Grundsatzgespräche über politische Themen geführt hat, wissen wir ebenfalls nicht. Sicher ist, dass alle Zweifel von einem natürlichen Optimismus, einer Hoffnung und dem Glauben überwogen wurden, dass nach dem Regen immer die Sonne kommt, deren lebensspendende Strahlen ihm immer wieder halfen, durchzuhalten...

## Sechstes Kapitel

### **EIN ANDERES LEBEN**

#### ERKENNEN

Prokofjews Rückkehr nach Russland dauerte mehrere Jahre. In diesen Jahren wuchs er sozusagen in das russische Leben hinein und lernte allmählich, in einer neuen Umgebung zu leben. Zugleich waren „die dunklen Abgründe der Wirklichkeit in seinem Geist nie der alles erobernden Sonne beraubt“, wie sein hervorragender jüngerer Zeitgenosse und Kollege Alfred Schnittke über den Komponisten bemerkte (22; S. 2). Derselbe Gedanke, als ob er sich mit Prokofjew identifizieren würde, kommt in seiner Inschrift in dem bereits erwähnten Album „Was halten Sie von der Sonne?“ zum Ausdruck. Majakowski:

Das Sonnemonkel

Ich werde es in mein weit geöffnetes Auge stecken (23; S. 110).

Durch ein solches sonniges Monokel nahm Prokofjew das russische Leben in den frühen dreißiger Jahren wahr.

Er war neugierig auf Neues und fasziniert von den Zeichen einer anderen Existenz. Er bewunderte den Enthusiasmus der Erbauer dieser ungewohnten Realität, der Menschen, die in kurzer Zeit das Unmögliche geschafft haben - einen riesigen Sprung in der Entwicklung des Landes und die ganze Welt von sich reden gemacht haben. Prokofjew glaubte, dass hier, in diesem Land, große Dinge geschaffen werden sollten. Und wer, wenn nicht die Künstler, zu denen auch er gehört, sollte sich an diesem Prozess beteiligen.

Bestimmte objektive Umstände unterstützten diesen Glauben an ihn. Der Erlass des Zentralkomitees von 1932 „Über die Umstrukturierung der literarischen und künstlerischen Organisationen“ führte zur Gründung eines einzigen Komponistenverbandes und setzte allen Exzessen ein Ende. Der Verband proletarischer Musiker, der durch seine Propaganda- und Plakataktionen und seine vulgären soziologischen Angriffe viel Blutvergießen unter vielen echten Berufsmusikern verursacht hatte, wurde abgeschafft. Auch die Ansichten ihrer „Zeitgenossen“ - die den künstlerischen Fortschritt mit der unendlichen technischen Raffinesse der Ausdrucksmittel gleichsetzten - wurden ernsthaft in Frage gestellt. Gleichzeitig kamen Musiker mit unterschiedlichen Vorlieben und Geschmäckern zusammen, was natürlich auch einen polemischen Eifer anlockte, der dem Komponisten nicht fremd war.

Viele Zeitgenossen bemerkten die unverwüstliche Lebensfreude des von seinen Reisen zurückkehrenden Komponisten. „Er hatte das gleiche blühende, jugendliche Aussehen... Er sah aus wie ein hundertprozentiger Ausländer, vor allem mit seiner tabakfarbenen Plüschweste mit einer Neuheit, die man in unserem Land noch nie gesehen hatte - einem Reißverschluss“, - erinnerte sich Igor Grabar, der den Komponisten später malte (7; S. 361). Ein ähnliches Bild prägte sich auch dem damals jungen Swjatoslaw Richter ein, der sich später als einer der brilliantesten Interpreten der Musik des Komponisten erweisen sollte: „Eines sonnigen Tages ging ich den Arbat entlang und sah eine ungewöhnliche Person. Er trug eine suggestive Kraft in sich und ging an mir vorbei wie ein Phänomen. Er trägt leuchtend gelbe hohe Schuhe, kariert, mit einer rot-orangen Krawatte. Ich konnte nicht anders, als mich in seinem Kielwasser umzudrehen - es war Prokofjew“ (27; S. 457).

Der „Ausländer“ oder „Pariser“, wie er manchmal ironisch genannt wurde, machte manchmal Fehler und fand sich nicht immer in seiner neuen Realität zurecht. Hier ist ein kleines, aber typisches Beispiel. Im Jahr 1936 zog die Familie schließlich nach Moskau. Die Prokofjews bekamen eine Wohnung in einem prestigeträchtigen Gebäude in der Semljanoi-Wal Nr. 14/16 (später Tschkalow-Straße). Hier lebten prominente Wissenschaftler und Künstler, darunter der Pianist Heinrich Neuhaus, der Schriftsteller Samuil Marschak, die Künstler Kukryniksy (*Karikaturistentrio*) und der Geiger David Oistrach, der nicht nur ein glühender Verehrer und Kenner der Musik Prokofjews wurde, sondern auch sein Partner beim Lieblingsschach. Als Sergej Sergejewitsch bemerkte, dass seine Söhne keinen großen Eifer in der Schule zeigten, beschloss er, sie zu fördern und belohnte sie entsprechend für jede gute Note. Aber, wie sich sein jüngster Sohn erinnert, war diese Methode nur von kurzer Dauer. Prokofjew hörte von Freunden, dass diese Methode angeblich unpädagogisch und mit der sowjetischen Moral unvereinbar sei, so dass er sich beeilte, den Fehler zu korrigieren und ein solches Anreizsystem abzuschaffen. Allmählich schien der

Komponist jedoch mehr und mehr Vertrauen in das ihn umgebende Leben mit all seinen Eigenheiten zu gewinnen, was sich wiederum auf die Erziehung seiner Kinder auswirkte. Als derselbe Oleg einmal mit einer zerrissenen Hose von der Schule nach Hause kam, erteilte ihm Prokofjew Senior einen strengen Vortrag: „In Paris ging es um Geld, nicht um Dinge, hier geht es um Dinge - du hast Geld, aber es ist schwer zu bekommen“ (15; S. 207).

Die Freunde des Komponisten taten alles, um ihm das Hineinwachsen in eine ungewohnte Umgebung so leicht wie möglich zu machen. In mehreren Häusern alter Freunde - bei Pawel Lamm und den Derschanowskis- zeigte Sergej Sergejewitsch zusammen mit anderen Musikern, die sich dort versammelten, systematisch neue Kompositionen.

Prokofjew freute sich aufrichtig über die Sorge der Regierung um die Künstler, ohne zu wissen, dass auf das „Zuckerbrot“ immer die „Peitsche“ folgt und dass die Politik von „Zuckerbrot“ und „Peitsche“ das grundlegende ideologische System ist, mit dem der Staat die Künstler versklavt. Sergej Sergejewitsch war sich dessen zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst.

Materielle Unterstützung für Gewerkschaftsmitglieder, Musikerfonds, Schriftstellerfonds, Künstlerfonds mit beträchtlichen Mitteln; Häuser der Kreativität, die an den schönsten Orten des Landes liegen und sich hervorragend zum Arbeiten und Ausruhen eignen; Organisation von Autorenabenden und Ausstellungen; Förderung junger Talente und vor allem die Möglichkeit, ein freies Künstlerleben zu führen - all das war nur ein Traum, während im Westen, wo Prokofjew herkam, solche Privilegien nicht in Frage kamen.

Aber war es nicht so, dass Prokofjew in der Atmosphäre des äußeren Wohlstands die Schattenseiten, die dunklen Flecken der Lüge und der Heuchelei, die schrecklichen Zeichen des großen Schreckens spürte? Natürlich war er als Neuling, der unter ganz anderen Umständen ausgebildet worden war, nicht bereit, dies vollständig zu erkennen oder zu glauben. Was soll man über ihn sagen, wenn sogar Dina Kaminskaja, eine bekannte Menschenrechtsanwältin, die in der Sowjetunion aufgewachsen ist, zugibt: „Ist es so überraschend... unsere Blindheit, unser Unverständnis? Es wäre einfach, dies mit unserer Jugend, unserer Unwissenheit über das Leben, den Bedingungen unserer Erziehung zu erklären. Viel schwieriger ist es zu verstehen, wie die Kombination von zwei Hypnosen - die Hypnose der revolutionären Ideale und die Hypnose der zynischen und offenen Lügen - alle Menschen verblöden konnte, ihnen den Wunsch zu sehen und die Fähigkeit zu verstehen, was geschieht, nehmen konnte ... Und doch waren wir weder gleichgültig noch eingeschüchtert“ (28; S.101). Es war also nicht nur Prokofjew, dem es nicht gelang, die widersprüchliche, paradoxe Natur des „anderen“ Lebens zu begreifen. Obwohl er sicherlich seine Zweifel hatte. Aber zu dieser Zeit herrschte die konstruktive, schöpferische Haltung vor, die auf die Eigenschaften von Sergej Sergejewitschs Natur zurückzuführen war. Negative Merkmale der Realität, die er wahrnahm und beobachtete, wurden von ihm abgelehnt und als vorübergehende Schwierigkeiten wahrgenommen, die im Kampf zwischen dem Neuen und dem Alten unvermeidlich sind.

Wie reagierte nun der Komponist Prokofjew auf die Realität, die er in seinem Werk erkannte? Ein anderes Leben berührte Sphären, die ihm bisher unbekannt waren. Sergej Sergejewitsch kam zunächst mit der Arbeit im Kino und im Schauspielhaus in Berührung. Es ist naheliegend, dass ihn die Aussicht auf eine solche Arbeit zunächst nicht reizte, da er seine Rolle als Komponist hier als rein angewandt ansah. Wir sollten jedoch nicht vergessen, wer ihm die Zusammenarbeit angeboten hat. Dies waren der begabte Schriftsteller und Gelehrte Juri Tynjanow, der Autor des

Drehbuchs für den Film „Leutnant Kische“ unter der Regie von A. Fainzimmer und der weltberühmte Filmregisseur Sergej Eisenstein, mit dem Prokofjew schon lange zusammenarbeiten wollte. Dies war auch einer der Erneuerer der Theaterbewegung, der Direktor des Kammertheaters, Alexander Tairow, der eine Inszenierung von „Ägyptische Nächte“ vorbereitete. Die Begegnung mit großen, originellen Künstlern und ihren faszinierenden, innovativen Ideen konnte unseren Helden nur interessieren und eine Antwort auf das Leben hervorrufen - ein Werk der Fantasie, frische, originelle Bilder. „Ich interessiere mich für die Epoche, den inneren Sinn jedes Ereignisses, den Charakter jedes Helden“, - so formulierte Prokofjew die Ziele, von denen er sich bei der Arbeit an „Kische“ leiten ließ (7; S.352).

Vorsehentlich schreibt ein unvorsichtiger Beamter in das Register statt der Worte „Leutnants“ einen nicht existierenden „Leutnant Kische“. Und... die bürokratische Maschine beginnt sich zu drehen - ein Leutnant erwacht zum Leben, wird ernannt, heiratet und stirbt sogar. Das absurd anmutende Thema inspirierte den Komponisten zu einer phantasievollen Musik - auch ohne die visuelle Bandbreite sieht man noch Bilder vom Petersburg der Pawlowsk-Ära mit der Schinderei der zivilen Paraden und dem Prunk der Husarenvergnügungen. Prokofjews Sinn für Humor - subtil, aber auch sehr scharfsinnig - erwies sich als sehr nützlich. Das gilt auch für die Beherrschung des Genres, die sich in der parodistischen, sensiblen Romanze, im burschikosen Lied und im scharf karikierten Marsch zeigt. Getreu seinem Grundsatz, dass nichts von dem, was er geschrieben hatte, verloren gehen durfte, schuf Prokofjew für den Film eine fünfsätzige Suite mit Musik. Das Werk erwies sich nach seinen eigenen Worten als teuflisch, „aber was für eine lustige Musik!“, ermutigte sich der Autor selbst (7; S. 358).

Springen wir ein wenig weiter und wenden wir uns dem Filmwerk der späteren Vorkriegszeit zu, Sergei Eisensteins Film „Alexander Newski“ von 1938 - die erste Erfahrung einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen dem brillanten Regisseur und dem Komponisten. Die Details dieser scheinbar angewandten Arbeit (in Wirklichkeit war sie mehr als kreativ), ihre Methode selbst besticht durch die Unkonventionalität ihrer Ansätze. In der Überzeugung, dass die Musik im Film eine äußerst wichtige Rolle spielt, gab Prokofjew, der Erfindungen und Experimente liebte, sein Bestes. Dies umso mehr, als er davon überzeugt war, dass die Kinematographie eine junge und zeitgenössische Kunst ist und eine Fülle von ungenutzten und interessanten künstlerischen Möglichkeiten bietet.

Sergej Sergejewitsch ist mit Sorgfalt und großer Neugier in die Geheimnisse der Filmküche eingedrungen: „Die Hälfte des Films (gemeint ist „Alexander Newski“ - *Anm. d. Verf.*) wird von der Eisschlacht eingenommen, die im Sommer gefilmt wird, wobei ein Eisfeld aus weiß gestrichenem Asphalt, Glas und weißem Sand (Schneeball) entsteht; das sieht toll aus...“ (7; S. 414). Filmische Experimente stimulierten musikalische Experimente. So bemerkte der Komponist, dass ein zu starker, direkt in das Mikrofon gerichteter Ton den Film traumatisieren würde, was zu einem scharfen Knistern führen würde, und nutzte diese Technik für phantasievolle Zwecke - der „knurrende“ Klang von Fanfaren-Themen verstärkte die negative Eigenschaft von teutonischen Rittern.

Sergej Sergejewitsch verwendete Methoden der, wie er es ausdrückte, „umgekehrten“ Orchestrierung. Kräftige Instrumente wie Posaunen wurden in einem gewissen Abstand zum Mikrofon platziert, während weichere Instrumente wie Fagotte direkt am Mikrofon platziert wurden. Auch hier war die Wirkung unerwartet originell und phantasievoll konzentriert. Eisenstein war mit Prokofjews Musik so vertraut, dass er den Rhythmus der Filmmontage manchmal dem kompositorischen Rhythmus der

musikalischen Episoden unterordnete und so eine hervorragende Verschmelzung von Ton und Filmhandlung erreichte.

Der Komponist gestaltete die Filme ohne einen Hauch von Nachsicht, geleitet von den höchsten Kriterien. Da die Handlung in „Alexander Newski“ im 13. Jahrhundert spielt, war man natürlich versucht, authentische katholische Gesänge aus dieser Zeit zu verwenden. Laut Prokofjew konnten sie jedoch sieben Jahrhunderte später die Phantasie des modernen Zuhörers nicht mehr ausreichend anregen. Also tat der Komponist das, was er schon einmal unter ähnlichen Umständen getan hatte. Er schrieb die Musik, die sich nach seinem künstlerischen Konzept am besten für die Darstellung der deutschen Ritter in der Eisschlacht eignete. Dasselbe tat er mit der zweiten kontrastierenden Tonebene des Films, dem russischen Lied, und gab ihm eine moderne Wendung.

Wie in seinem Leben üblich, war Prokofjew sehr streng und forderte sowohl von sich selbst als auch von allen am Prozess Beteiligten viel. Einmal beschwerte sich ein Hornist bei ihm über die Schwierigkeit einer Phrase, die er spielen musste, und beklagte sich, er könnte sie falsch spielen. Die Antwort des Komponisten war unnachgiebig: „Ich habe an die künstlerische Wirkung gedacht, nicht an Ihren Komfort... Wenn Sie ausfallen (unsauber spielen. - *Anm. d. Verf.*), dann bedeutet das, dass Sie das Horn nicht sehr gut beherrschen, und wir werden einen Virtuosen hinzuziehen müssen, der die Rolle perfekt spielen kann“ (27; S. 529). Gleichzeitig war Sergej Sergejewitsch ein sehr geradliniger Mensch, der seine Schwächen immer zugab. Nach den Erinnerungen des Tonregisseurs Boris Wolski wollte Prokofjew eines Tages seine Arbeit selbst machen und setzte sich an das Pult. Aber er achtete kaum auf die Messwerte der Instrumente und hielt sich nicht an technische Normen, sondern verließ sich allein auf seine Ohren. Nachdem der Komponist gegangen war, machte Wolski zwei weitere Aufnahmen desselben Stücks. Es folgte eine sehr eloquente Reaktion. Nachdem er sie kennengelernt hatte, lehnte Prokofjew seine eigene Auffassung ab: „Das ist kein Weg zur Hölle“, und billigte die Arbeit des hochprofessionellen Wolski: „Ich habe eine zusätzliche Lektion gelernt - man sollte nie die falschen Angelegenheiten übernehmen“ (27; S. 529).

„Dieser Film atmet Musik“, - sagte der Literaturkritiker Wiktor Schklowski über „Alexander Newski“ (7; S.415). In einigen Fragmenten wurde jede Episode in der Musik wiedergegeben. In anderen Fällen hat die Musik entweder die Art des Ereignisses vorweggenommen oder eine emotionale Antwort darauf gegeben. So zeigen die Bilder auf dem Bildschirm russische Krieger, die nur auf einen Angriff warten, während das Thema der Invasion bereits in der Musik präsent ist, sozusagen als Signal für die Verteidigung. Oder die teutonischen Ritter geraten in ihrem Lager in Panik, weil sie ihren bevorstehenden Untergang erwarten, während das Orchester gleichzeitig das Jubelthema der russischen Armee zelebriert, das ihren bevorstehenden Sieg ankündigt. Durch dieses Zusammenspiel von Ton und Bild entsteht ein wahrer künstlerischer Effekt. Eisenstein-Prokofjews Film wurde als dringende Antwort auf die wachsende Bedrohung in der Welt durch den deutschen Faschismus - die „teutonische Ordnung“ unseres Jahrhunderts - verstanden.





Sergej Prokofjew im Garten von Solnowo mit Vater und Mutter. 1892



Zukünftiger Komponist mit dem Manuskript der Oper „Der Riese“. 1901



Hinter dem Schachbrett. 1900-e



Bei einer Schachpartie mit W. M. Morolew. 1907-1908



Komponist S. I. Tanejew.  
Ende 1890er - Anfang 1900er Jahre



Professoren des St. Petersburger Konservatoriums. Von links nach rechts:  
A. K. Ljadow, A. K. Glasunow, N. A. Rimski-Korsakow. 1905



Gebäude des St. Petersburger Konservatoriums. 1896 -1903



Auf einem Konservatoriumsball.  
Ende 1900er Jahre



A. I. Glasunow, N. I. Abramitschew,  
S. S. Prokofjew und andere  
Absolventen des St. Petersburger  
Konservatoriums. 1908



Am Klavier. Während des Studiums am Konservatorium. 1910



Териоки, Авг. 1913, россе трауберо 2<sup>то</sup> конус ерта, оп. 16

Autograph des Komponisten. Mit Boris Sacharow am Meer.  
Terioki. August 1913.



Bei der Lektüre einer Partitur. Chicago. 1918



Auf Tournee in Japan. 1918

E. Ansermet, S. P. Djagilew, I. F. Strawinsky, und S. S. Prokofjew während der Tournee des „Russischen Balletts“. London. 1921



Am Flügel. 1925



Mit Lina Codina. Paris. 1921



Mit Ehefrau Lina, Mutter Marija  
Grigorjewna und Sohn Swjatoslaw.  
Paris. 1924

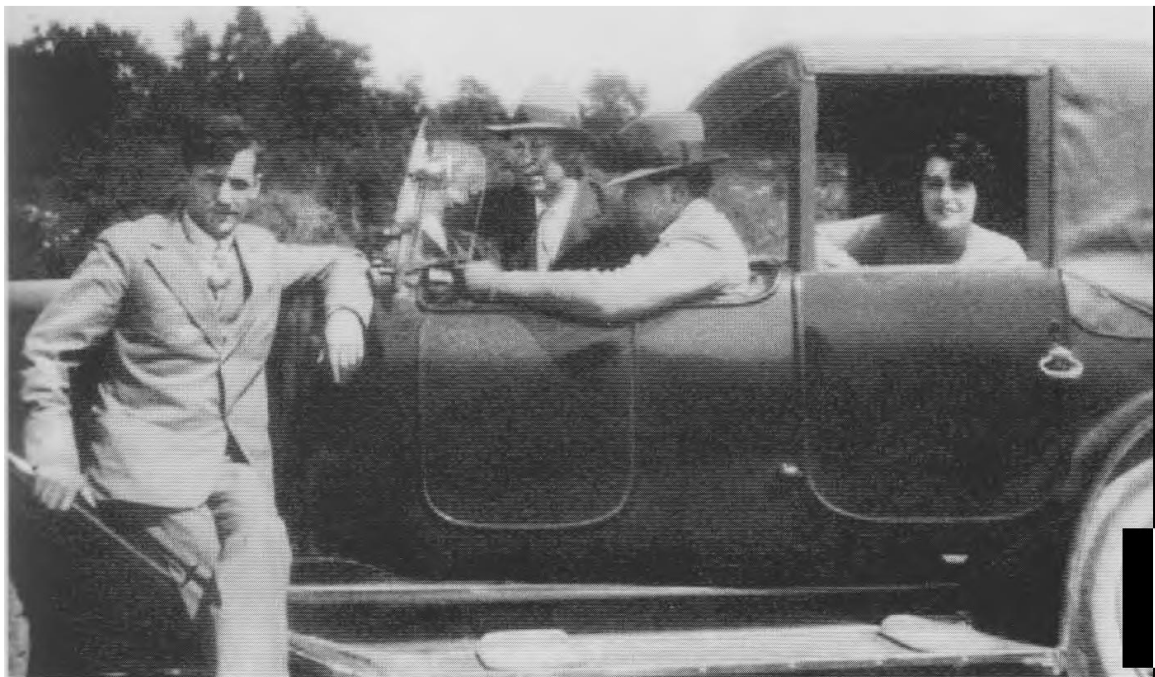


Ehepaar Prokofjew mit Sohn Swjatoslaw. 1924





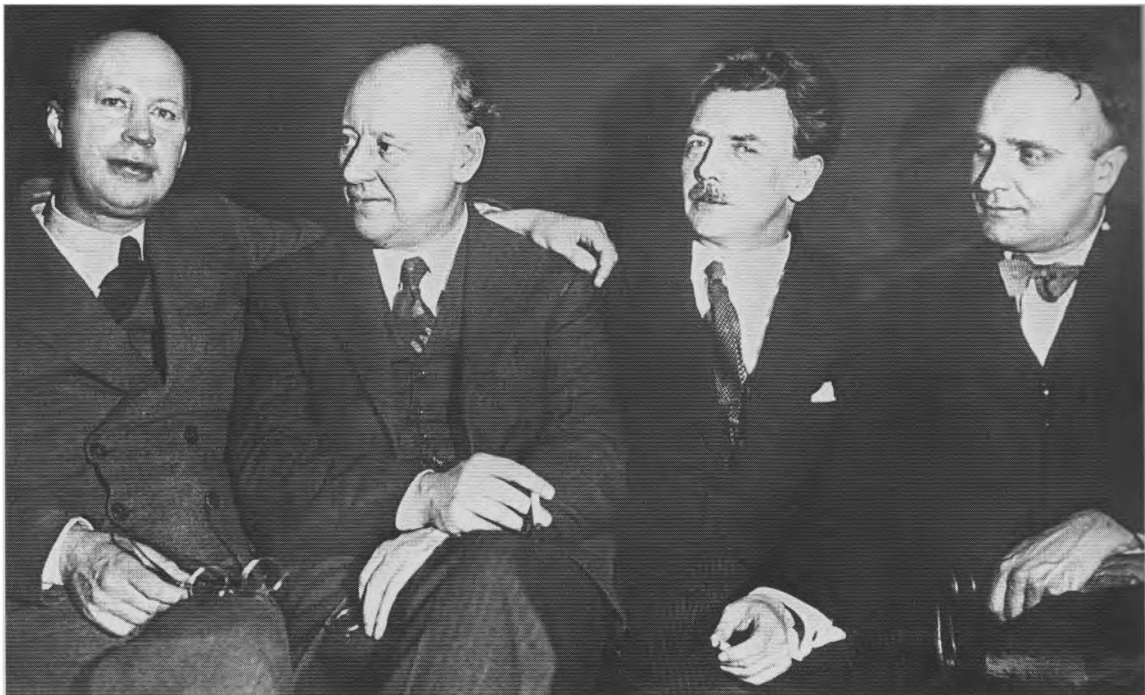
Mit Künstlern nach der Aufführung von „Die Liebe zu den drei Orangen“.  
Leningrader Staatliches Opern- und Balletttheater. 10. Februar 1927.



W. W. Sofronizki neben dem Auto, in dem S. S. Prokofjew, der Komponist  
W. A. Dukelskij und L. I. Prokofjewa sitzen. Frankreich. 1929



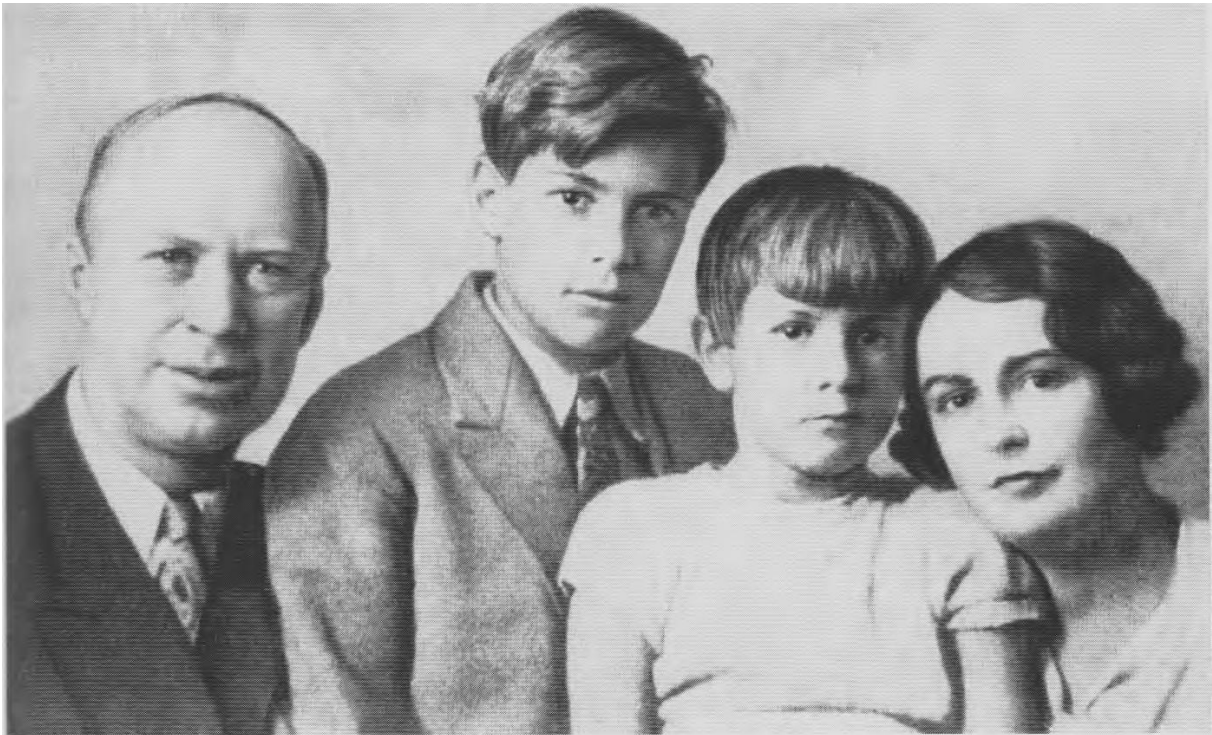
Mit dem Dirigenten N. S. Golowanow und der Sängerin A. W. Neschdanowa.  
Moskau. 1935



S. Prokofjew, E. Petri, G. Neuhaus, R. Casadesus.  
Club der Meister der Künste. Moskau. 1936



Unter Kindern mit der Leiterin des Moskauer musikalischen Kindertheaters,  
N. I. Saz. Moskau. 1936



Mit Ehefrau Lina und den Söhnen Swjatoslaw und Oleg. 1936



Plakat eines Schachspiels zwischen berühmten Musikern: dem Komponisten S. S. Prokofjew und dem Geiger D. F. Oistrach. 1937



Mit S. M. Eisenstein bei der Arbeit. 1937



G. S. Ulanowa und K. M. Sergejew. Szene aus Prokofjews Ballett „Romeo und Julia“.  
Leningrader Akademisches Opern- und Balletttheater S. M. Kirow. 1939



Bei der Probe am Dirigentenpult. Moskau. 1939



Die Komponisten Sergej Prokofjew und  
Nikolai Mjaskowski. 1941



Mit seiner zweiten Frau  
M. A. Mendelssohn-Prokofjewa. 1948



Im Sanatorium. Podlipki. 1945



Mit den Söhnen Oleg und Swjatoslaw.  
1950



Auf der Datscha bei Moskau. 1951



Szene aus der Oper „Krieg und Frieden“ von S. S. Prokofjew, aufgeführt am  
Moskauer Akademischen Musiktheater, benannt nach Konstantin Stanislawski und  
Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko. 1956



S. S. Prokofjev. Moskau. 1952



Doch zurück zu Prokofjews Theaterarbeit jener Jahre, die sich auf die dramatische Bühne bezieht. Alexander Tairow, der Direktor des Kammertheaters - eines der bahnbrechenden Theaterensembles Moskaus - lud Prokofjew ein, Musik zu „Ägyptische Nächte“ zu schreiben. Tairow plante, seine Produktion reichlich mit Musik zu unterlegen. Es sollte in seiner Inszenierung verschiedene Episoden aus drei literarischen Quellen vereinen: Puschkins Gedicht „Ägyptische Nächte“, Shakespeares Tragödie „Antonius und Kleopatra“ und Bernard Shaws Stück „Cäsar und Kleopatra“. Den Komponisten reizte vor allem der Ansatz der Dramaturgie der ungewöhnlichen theatralischen Idee einer Oper oder eines Balletts - sie sah symphonische Fragmente, musikalische Monologe und Pantomimen, wiederkehrende Themen und Leitmotive, Lieder und Tänze vor. Trotz des sehr stilvollen Bühnenbildes des Künstlers W. Ryndin, des umwerfenden künstlerischen Temperaments der talentierten Alisa Koonen als Kleopatra und der sicherlich sehr ausdrucksstarken Musik, war die Aufführung jedoch wegen des Fehlens einer ganzheitlichen Dramaturgie nicht lange im Repertoire. Der literatursensible Sergej Sergejewitsch reagierte treffend auf die Unvereinbarkeit der Texte, was einer der Gründe für das kurze Bühnenschicksal der interessanten Idee war: „...trotz des charmanten Witzes von Bernard Shaw war der alte Shakespeare ein solcher Titan, dass man ihm möglichst viel Raum geben wollte und Shaw möglichst wenig Platz. Der gekürzte Bernard verlor völlig an Gewicht und wurde zu Beginn der Aufführung zu einem unnötigen Anhängsel“ (Puschkin war nur als Kleopatras Monolog in der Mitte der Aufführung anwesend. - *Anm. des Verf.*) (11; 125). Das musikalische Material ist, wie erwartet, nicht verloren gegangen. Geblieben ist die siebensätzigige Suite, die immer noch durch ihre frische, geradezu archaische Schönheit besticht.

Die neue Umgebung bot andere, bisher unerforschte Aktivitäten. So begann Prokofjew an der Hochschule des Moskauer Konservatoriums zu unterrichten (1932-1937). Bei seinen Unterrichtsstunden (die er gewöhnlich bei sich zu Hause abhielt) waren Prokofjews Persönlichkeitsmerkmale sehr deutlich zu erkennen. Seine Äußerungen waren lakonisch und konkret. Auch wenn sich der Komponist, der seinem Schüler wohlgesonnen war, einen gewissen Spott verkneifen konnte („hier haben Sie einen Pianisten, der Fliegen fängt“, - sagte er zu Aram Chatschaturjan, als dieser die Skizze des zweiten Satzes seines Klavierkonzerts zeigte), überwogen doch konstruktive Beobachtungen: „Ich rate Ihnen, alle Ihre textlichen Entdeckungen aufzuzeichnen, ohne zu warten, bis die Idee reif ist. Nehmen Sie einzelne Passagen auf, interessante Stücke, nicht unbedingt hintereinander. Aus diesen „Bausteinen“ werden Sie dann ein Ganzes machen...“ (7; S. 353). Diese Worte sind an denselben Chatschaturjan gerichtet. Prokofjew empfand es nicht als beschämend, seine eigenen Erfahrungen mit jungen Menschen zu teilen. Obwohl seine Lehrtätigkeit schon bald von einer Vielzahl persönlicher Interessen in Anspruch genommen wurde, ließ sein Interesse an jungen Menschen und - im weiteren Sinne - an der Musik, die mit ihnen geboren wurde, nie nach.

In dieser Zeit voller neuer Erfahrungen versuchte sich Sergej Sergejewitsch zum ersten Mal als Musiker in einer Blaskapelle, die für eine große Sportparade bestimmt war. Der schwungvolle, jubelnde Marsch, den er auf Bestellung geschrieben hatte, kam gut an, was Prokofjew in gewisser Weise schmeichelte. Und der farbenfrohe Zug von Sportlern, die zu den Klängen seines Marsches marschierten, konnte nicht anders, als zu begeistern. Es war außerdem ein Merkmal des neuen Lebens, das zu seiner damals vorherrschenden konstruktiven Stimmung passte.

Manchmal wirkte der Komponist in den Augen der anderen steif und arrogant. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Art Schutzfunktion, die übrigens häufig von Jugendlichen genutzt wird. Und um ehrlich zu sein, blieb Sergej Sergejewitsch in gewisser Weise ein Jugendlicher in seinem Leben. Die Regisseurin Natalja Saz, die anfangs Prokofjews Arroganz bemerkte, zweifelte später, als sie eine seiner Aufführungen des Stücks sah, daran und gab diese Ansicht auf, nachdem sie den Komponisten besser kennengelernt hatte: „Wenn er (Prokofjew - *Anm. d. Verf.*) etwas mochte, mochte er es sehr; wenn nicht, mochte er es auch sehr. Er sprach kurz, direkt, leidenschaftlich und sogar scharf. Er hat nicht die Worte „geht so“ oder „teilweise“ verwendet. An seine ungewöhnlichen, plumpen Antworten musste man sich erst gewöhnen, aber dann ging es ganz leicht und einfach. Er war aufrichtig und geradeheraus. Mein erster Eindruck, Sergej Sergejewitsch sei steif und arrogant, war falsch. Er zog diese Toga nur an, wenn er schlecht gelaunt war und in Ruhe gelassen werden wollte“ (27; S. 506). Nachdem sie Sergej Sergejewitsch näher kennengelernt hatte, bemerkte Natalja Iljinitchna den fast theatralischen Kontrast seines Charakters: „Es war schwierig, seine Reaktionen vorherzusehen: mal plötzlich sanftmütig, dann wieder plötzlich rebellisch“ (27; S. 510).

Saz, die sich ihr Leben lang dem Kindertheater widmete, zog Prokofjew mit ihrem Enthusiasmus in ihren Bann und trug dazu bei, dass 1936 eines der populärsten Werke des Komponisten entstand: das symphonische Märchen für Kinder „Peter und der Wolf“. Prokofjew hat nicht viele Werke für Kinder geschrieben, aber jedes einzelne - „Kindermusik“ für Klavier, mehrere Vokalminiaturen - ist ein Juwel.

Sergej Sergejewitsch war sehr interessiert an Nataljas Vorschlag, sie phantasierten lange zusammen und er hatte hier bereits die Dramaturgie einer symphonischen Erzählung ausgearbeitet, in der erzählt wird, wie ein tapferer Pionier einen Wolfsbösewicht besiegt: „...man muss mit dem Konkreten beginnen, kontrastierend und beeindruckend: Wolf - Vogel, böse - gut, groß - klein. Die Schärfe der Charaktere ist die Schärfe der verschiedenen musikalischen Klangfarben, jeder Schauspieler hat seine eigenen Leitmotive“. Wie sich Saz erinnerte, wurde gesagt, dass die Handlung eine spannende Handlung und unerwartete Ereignisse haben sollte, da sonst selbst eine kurze, 20- bis 25-minütige, unterhaltsame Erzählung es den Kindern nicht ermöglichen würde, ihre Aufmerksamkeit zu behalten und sitzen zu bleiben (27, S. 509).

Die Idee war völlig gerechtfertigt. Es ist, als ob die meisterhafte Hand des Komponisten als Tiermaler das Geschehen „zeichnet“: das Zwitschern eines ahnungslosen Vogels, die einschmeichelnden Sprünge der Katze, das bedrohliche Knurren des Wolfs, das Schnattern einer Ente, die sich von einer Seite zur anderen bewegt. Und keine Spur von Naturalismus. Kinder auf der ganzen Welt haben sich in „Peter und der Wolf“ verliebt, berührend und lebenslang. Ein Schüler schrieb einen bemerkenswerten Brief an das Radio: „Mir hat die Musik über Peter, den Vogel und den Wolf sehr gut gefallen. Als ich es mir anhörte, erkannte ich alle wieder. Die Katze war schön, sie lief so, dass man sie nicht hören konnte, sie war schlau. Die Ente war schielend, dumm. Als der Wolf sie gefressen hat, hat sie mir leid getan. Ich war froh, als ich am Ende ihre Stimme hörte. Am besten hat mir gefallen, wie Peter gegen den Wolf gekämpft hat und wie alle Instrumente gespielt haben, als der Wolf gefangen wurde, um in den Zoologischen Garten zu gelangen. Das habe ich gezeichnet. Ich habe diese Musik auf dem Klavier aufgenommen. Nur wenn ein Orchester spielt, ist es noch viel interessanter. Schreiben Sie, wann Sie wieder ein Konzert geben werden“ (27; S. 512).

Im Gegensatz zu diesem klugen und sensiblen Jungen akzeptierten die erwachsenen Onkel und Tanten „Peter und der Wolf“ nicht sofort und warfen der

Musik vor, zu illustrativ zu sein. Später wurde es jedoch in vielen verschiedenen Sprachen der Welt gespielt - in Konzerten und Theatern, auf Schallplatten und im Fernsehen. Der Prosatext wurde von Berühmtheiten wie Wera Marezkaja, Gerard Philip, Peter Ustinov und Eleanor Roosevelt gelesen. Das Märchen hat verschiedene Verwandlungen erfahren und wurde entweder zu einem Ballett oder einem Disney-Zeichentrickfilm.

Nicht zufällig wandte sich Prokofjew, als er sich an das neue Leben anpasste, der Musik für Kinder zu, die die Zukunft des Landes verkörpert, als dessen Sohn er sich mehr und mehr fühlte. Selbst einige der offensichtlichen Signale, die den Beginn eines allgemeinen ideologischen Drucks und die Unterwerfung jeder lebendigen und kühnen Kreativität unter die Interessen eines totalitären Staates ankündigten, schien Prokofjew nicht angemessen wahrzunehmen. Er nahm es so wahr, wie er es in Bezug auf die Kunst immer tat: „Der Strom der Gedanken fließt dahin - man braucht einen Rechen, um das Notwendigste auszuwählen“ (18; S. 169). Und das tat er auch. Als der Erste Schriftstellerkongress 1934 den sozialistischen Realismus als einzig mögliche Form der Widerspiegelung der revolutionären Wirklichkeit proklamierte, scheint Prokofjew die für ihn bedeutungslosen Begriffe „Parteilichkeit“ und „Nationalismus“ sowie andere demagogische Passagen übersehen zu haben. Aber er hatte Verständnis für die Forderung, den neuen Menschen zu erziehen, auch wenn er natürlich etwas ganz anderes im Sinn hatte als die Parteifunktionäre.

Ja, und er glaubte, dass „dies nicht die Zeiten waren, in denen Musik für einen kleinen Kreis von Ästheten geschrieben wurde. Jetzt sind große Menschenmassen mit ernster Musik konfrontiert und warten fragend. Komponisten, nehmt diesen Punkt sorgfältig zur Kenntnis: wenn ihr diese Leute vertreibt, gehen sie zum Jazz oder zu dem Ort, an dem „Marusja vergiftet wurde und in der Leichenhalle liegt“. Sergej Sergejewitsch hütete sich aber auch vor dem Gegenteil, und hier widersprach er grundlegend den Ansprüchen der Parteifunktionäre: dem Publikum „zuzwinkern“, sich passiv seinem Geschmack anpassen, eine Haltung, die mit wahrer großer Kunst nichts gemein hat (11; S. 148).

Darüber hinaus gelang es dem Komponisten Prokofjew, die Grundsätze des sozialistischen Realismus bis zu einem gewissen Grad seinen eigenen künstlerischen Interessen unterzuordnen. Auch er strebte in diesen Jahren nach großen, vielschichtigen epischen Konzepten und wollte die historische Vergangenheit mit einer neuen Perspektive betrachten; eine Spirale seiner eigenen kulturellen Entwicklung führte ihn dann zum großen Stil. Außerdem hat sich Prokofjew nie irgendwelchen „Ismen“ unterworfen; man erinnere sich an die bereits zitierten Worte: „Das Letzte, was ich tun möchte, ist, mich zu klassifizieren.“ Der Komponist hätte diese Worte bereits in den 30er Jahren auf sowjetischem Boden mit Recht wiederholen können. Und er war nicht der Einzige, der seinen eigenen Weg zu gehen suchte. Es ist bemerkenswert, dass die Ära der Triumphe und Schrecken, wie man die 30er Jahre nennen könnte, viele Meisterwerke hervorgebracht hat, die die sowjetische Musik unsterblich gemacht haben. Dazu gehörten Schostakowitschs Fünfte und Sechste Sinfonie, Mjaskowskis Sechzehnte und Einundzwanzigste, Chatschaturjans Klavier- und Violinkonzerte (die natürlich auch Werke von Prokofjew enthielten, doch dazu später mehr). Der Umfang und die Kraft des Talents ihrer Schöpfer erwiesen sich als stärker als der ideologische Druck, dem sie ausgesetzt waren.

Die Parteifunktionäre blieben sich jedoch treu. Im Jahr 1936 fand eine berüchtigte Verleumdungskampagne gegen einen der brilliantesten Vertreter der zeitgenössischen Musik statt - Prokofjews jüngeren Kollegen Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. In den Leitartikeln der „Prawda“, „Chaos statt Musik“ und

„Ballettbetrug“, wurde seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ heftig kritisiert, die noch kurz zuvor, nach den Aufführungen in Moskau und Leningrad, als Meisterwerk gehandelt worden war, ähnlich wie Tschaikowskys „Pique Dame“ und das Ballett „Der helle Bach“. Wir haben keine direkten Beweise für die Reaktion von Sergej Sergejewitsch auf dieses Vorgehen der Behörden. Wir werden nur Vermutungen anstellen. Wahrscheinlich ist es nicht die Tatsache der pauschalen Kritik, die Sergej Sergejewitsch verblüfft hat. Prokofjew erlebte zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern einen ähnlich rauen Ton. Das Fehlen jeglicher künstlerischer Logik war jedoch verblüffend. Schamlos verunglimpft Phänomene, die auffallend anders waren: eine beeindruckende und innovative Partitur, die tragische Satire von „Lady Macbeth“, komplex in ihrer musikalischen Sprache und dramaturgischen Wendungen, und nahe an einer leichten Operette, die leichte, einfache in ihrer Melodie und klaren Tanzrhythmus Musik von „Der helle Bach“. Natürlich hatte man den Verdacht, dass es nicht die Essenz solch grundverschiedener Werke war, die die unbarmherzigen Kritiker interessierte, sondern etwas ganz anderes, etwas, das man noch nicht begreifen konnte. Zumindest nicht von einem Mann, der wenig Ahnung von der sowjetischen Realität hatte: Prokofjew. Womit unser Held, der ein Gegner jeder Art von Primitivismus ist, jedoch nicht einverstanden sein konnte, ist der Kontrast zwischen „Lady Macbeth“ und Iwan Dserschinskis Oper „Der stille Don“, das von den Ideologen der Partei als Alternative zu diesem Werk ausgewählt worden war. Der von Dserschinski verkündete Weg, der seine Oper ausschließlich auf gesangliche Intonationen stützte und in dem der Gesang die Haupttriebkraft der Dramaturgie war, wurde von den neomodischen Kunstmeistern als der wünschenswerteste für das Genre der Oper erklärt.

In der Umgebung gab es weitere unverständliche Vorgänge, die auf eine offensichtliche Inkonsistenz des offiziellen Kurses hinwiesen. Selbst der „Sturmvogel der Revolution“, der proletarische Schriftsteller Maxim Gorki, zögerte. In einem Brief an Stalin schrieb er, dass der Artikel „Chaos statt Musik“ es einem Haufen untalenter Leute, Schreiberlingen, erlaubte, Schostakowitsch zu schikanieren, der es verdiente, als der begabteste aller Musiker mit Sorgfalt behandelt zu werden“. Gleichzeitig brandmarkte derselbe Gorki den Formalismus als Mittel, um „eine hässliche, feindselige Haltung gegenüber der Realität“ zu verbergen (28; S. 33). Versuchen Sie, sich einen Reim darauf zu machen.

Wenn wir die Überlegungen zu Prokofjews ästhetischer Position nach seiner Rückkehr aus dem Westen zusammenfassen, betonen wir noch einmal, dass der Komponist sie in den Jahren 1936-1938 klar formulierte und seine Gedanken mit einem größeren Publikum teilte. In Anlehnung an die Debatten, die damals in der sowjetischen Parteipresse geführt wurden, versuchte er, eine objektive Position zu finden, die seinen inneren Überzeugungen entsprach. Er rief dazu auf, zwischen der Fruchtbarkeit der Innovation und der „dunklen“ Originalität zu unterscheiden, und wandte sich entschieden gegen die Trägheit der Fantasie und des unbedachten Handwerks. In seinem Bemühen, das Recht des Künstlers zu verteidigen, ein neues Wort in der Kunst zu sagen, erklärte er offen, dass er in vielen Fällen „es Formalismus nennt, was auf den ersten Blick nicht verstanden wird“. Und zu Recht entrüstet: „Warum... stellen sich Musikerkollegen vor, dass... sie das Brot von gestern und verdorbenes Rindfleisch essen können? Und besteht nicht die Gefahr, über Bord geworfen zu werden?“ Und: „...nur wenn du auf das Morgen zusteuerst, bleibst du nicht... auf dem Niveau der gestrigen Forderungen. Deshalb halte ich es für einen Fehler, wenn ein Komponist seine Musik vereinfacht.“ (7; S. 386). Man könnte meinen, dass all diese Worte dem vom Komponisten selbst artikulierten Wunsch nach einer „neuen Einfachheit“ widersprechen. Aber wir dürfen nicht müde werden zu

wiederholen: er wollte, dass seine Melodien, Harmonien und Rhythmen von einem möglichst großen Kreis von Zuhörern wahrgenommen werden. Gleichzeitig hat er aber nie sein individuelles, unverwechselbares Prokofjew-Gesicht verloren.

Alle seine Gedanken waren in der Tat bei der UdSSR. Obwohl er sich natürlich geschmeichelt fühlte, dass er sowohl in Westeuropa als auch in Amerika, wo er gelegentlich zu Besuch war, aber dennoch in der Regel mit echter Begeisterung aufgenommen wurde. In Belgien und Frankreich (1936) fanden ganze Prokofjew-Festivals statt, und die Konzerte in Chicago wurden mit beispiellosem Beifall aufgenommen, während andere Bewunderer seiner Musik die Prokofjew-Gesellschaft gründeten. Es wurde bereits erwähnt, dass Sergej einen sehr lukrativen Filmmusikvertrag in Hollywood (10.000 Dollar pro Monat) abgelehnt hat. Hier die Details seines langjährigen Freundes Wladimir Dukelski, der bei dem gescheiterten Geschäft als Vermittler fungierte: „Prokofjew drehte das Hollywood-Telegramm in seinen Händen, etwas glitzerte in seinen Augen, aber nach einer Sekunde schürzte er die Lippen und sagte in einem unzufriedenen Ton: „Der Köder ist nicht schlecht, aber ich werde ihn nicht schlucken. Ich werde nach Moskau zurückkehren, zu meiner Musik, zu meinen Kindern...“ (7; S. 412). In einer seiner privaten Begegnungen mit demselben Dukelski schilderte der Komponist sehr anschaulich die Vorzüge seines gegenwärtigen Lebens: „Ich bin zufrieden mit der Regierung, die es mir erlaubt, in Ruhe zu arbeiten, alles zu drucken, was mir aus der Feder fließt... In Europa eilen wir der Aufführung nach, bitten Dirigenten und Operndirektoren (in Amerika ist die Situation noch schlimmer. - *W. Dukelski*) - in Russland kommen diese Leute zu mir - ich habe kaum Zeit, Aufträge zu erfüllen.“ „Er fügte hinzu, - so Dukelski weiter, - dass dies ihm erlaubte, auf unsinnige Konzertreisen zu verzichten“ (7; S. 384).

Prokofjew hatte den Eindruck, er übertreibe nicht. Wir wissen jedoch nicht, ob er mit Dukelski die Verbitterung über die mangelnde Nachfrage nach einer beträchtlichen Anzahl von Partituren, den Verlust von Bekannten und Freunden teilte, was natürlich selbst bei einem Optimisten wie Prokofjew zu grimmigem Nachdenken führen musste. Vielleicht erklärt die Aussage von Ilja Ehrenburg die Situation. Er traf Sergej Sergejewitsch einmal in einem Moskauer Schriftstellerclub. „Er war traurig, sogar streng und sagte mir: „Jetzt musst du arbeiten, nur arbeiten! Darin liegt die Rettung!“ (7; S. 384). In diesen Worten kann man eine traurige Andeutung lesen. Es scheint, dass Sergej Sergejewitsch in der zweiten Hälfte der 30er Jahre allmählich begann, hinter die glorreiche Fassade zu blicken und die dunkle Seite zu erkennen.

Wie immer, wo auch immer er war, war die Arbeit seine Rettung. Die Arbeitsweise von Sergej Sergejewitsch ist legendär. Müßiggang konnte er nicht einmal in seiner Nähe dulden. So machte er es sich im Komponistenhaus „Iwanowo“ zur Gewohnheit, dass jeder dort arbeitende Autor am Abend über seine Arbeit des Tages berichtete. Oder ein anderes eindrucksvolles Beispiel. Der Maler Pjotr Kontschalowski, der ein Porträt von Sergej Sergejewitsch anfertigen wollte, lud ihn zu sich auf seine Datscha im Dorf „Bugry“ ein. Der Komponist, der daran gewöhnt war, unter keinen Umständen Zeit zu verlieren, orchestrierte die Ouvertüre und wählte das Material für die Suite aus. Er war froh, die Schönheit der unscheinbaren Landschaft zu erkennen, die ihm immer wieder als innerste Ruhestätte dienen sollte. Getreu dem helleren Weltbild bevorzugte Prokofjew nicht den düsteren, dichten Wald, sondern den transparenteren, in dem sich Nadelbäume mit Laubbäumen abwechseln und man plötzlich eine leuchtend grüne Wiese erreichen kann.

Die von Sergej Sergejewitsch geschätzte Ganzheitlichkeit rührt wahrscheinlich von seiner außergewöhnlichen Verbundenheit mit der Natur her. Selbst in der schwierigen Zeit des Kennenlernens seiner neuen Heimat behielt er diese wertvolle Eigenschaft bei. Der Komponist hat die Natur nicht nur passiv bewundert. Es war eine Beziehung - zu einer duftenden Wildblume, die er mochte, oder zu einem besonders großen und skurrilen Ameisenhügel, zu einem Sternenhimmel oder einer malerischen neuen Landstraße, zu einem streunenden Hund oder einem guten Pilz. Er bewunderte die Spiegelungen des Sonnenuntergangs, die Muster der vorbeiziehenden Wolken, die verschiedenen Schattierungen der Singvögel. Er wollte nicht nur die Geräusche der Natur riechen und fühlen, sondern auch so viel wie möglich über sie erfahren. Fachbücher über Pflanzen, ein spezielles Buch über Tropfsteinhöhlen waren kein Zufall in seiner Bibliothek. Er fühlte sich tatsächlich als Teil der Natur: „Ich mochte den Klang des Hahns, den Geruch von Rauch und den Geruch von Pferden, gemischt mit Tabak“ (27; S. 377). Und das, obwohl er den größten Teil seines Erwachsenenlebens in einer städtischen Umgebung gelebt hat. Im Sommer suchte er jedoch stets nach einem Getränk aus einer lebensspendenden natürlichen Quelle. Und als er in die Sowjetunion zurückkehrte, war Prokofjew beneidenswert neugierig auf die Natur und die Sehenswürdigkeiten des riesigen Landes. Er nutzte jede Gelegenheit, dies zu tun. Er besuchte die Ukraine und Armenien, sah den Sewansee und das Heilige Etschmiadsin, reiste auf der georgischen Militärstraße, besuchte das Hochland des Nordkaukasus, reiste mit dem Schiff und in eine andere Richtung - in den Ural, auf den Flüssen Kama und Beloi. Kurzum, er versuchte, sein Heimatland so gut wie möglich kennen zu lernen.

Die Sonne, die Sergej Sergejewitsch einen hellen Blick auf die Welt gab, bereicherte ihn mit einer außergewöhnlichen Energie. Auch „Oblomow“ von Iwan Gontscharow konnte er nicht lesen - die Hauptfigur war ihm zu fremd. Charakteristisch war übrigens auch die Spielweise des von ihm so geliebten Schachspiels, das der Komponist zeitlebens und sehr ernsthaft praktizierte und in dem er beachtliche Erfolge erzielte: er verteidigte sich nicht gern, sondern „griff geistreich und raffiniert an“ - man darf der Meinung des herausragenden Profis, des mehrfachen Weltmeisters Michail Botwinnik, Glauben schenken (27; S. 538).

## RAUM DER LIEBE

Das Leben von Sergej Sergejewitsch Prokofjew in der zweiten Hälfte der 30er Jahre war in der Tat sehr unterschiedlich. Sowohl in seinem Tempo als auch in der Vielfalt der Eindrücke. Nach und nach - wie wir bereits sagten, aus objektiven und subjektiven Gründen - verengte sich ihr räumlich-zeitlicher Verlauf, und es entstand die Notwendigkeit einer konzentrierteren Regelung.

In diesem Moment fielen mehrere Umstände zusammen. Der Komponist war ins mittlere Alter gekommen. Er befand sich in der so genannten Midlife-Crisis, einer Phase, in der man das Gefühl hat, dass das Beste hinter einem liegt und man eine Veränderung braucht, um weiter zu leben und etwas zu schaffen, und zwar eine drastische Veränderung. Der Umzug in ein anderes Land, das Eintauchen in eine neue Umgebung war nicht genug. In allen Bereichen des Lebens waren Veränderungen notwendig. Ein Konflikt in der Familie zeichnete sich ab. Für seine Umgebung, selbst für die ihm nahestehenden Personen, war es nicht leicht, die tiefgreifenden Veränderungen in der inneren Welt des Komponisten zu erkennen und zu akzeptieren. Und das Wichtigste von allem: der Konflikt zwischen der äußeren Seite von Prokofjews Leben und der inneren, verborgenen Schicht vertiefte sich. Der

extrovertierte Mensch, der von Natur aus scharf und direkt ist, gehörte der Vergangenheit an. Sergej Sergejewitsch wurde immer introvertierter. Diese Position ermöglichte es ihm, in jene Sphären der Realität einzutauchen, in denen er sich glücklich und frei fühlte. Das waren seine „Nischen“. An erster Stelle stand natürlich die Kreativität, aber auch die Natur, die Prokofjews inspirierte, fruchtbare Arbeits- und Erholungsstunden begleitete.

Wenn man den Weg des Komponisten nachvollzieht, kommt man an den bevorstehenden Veränderungen nicht vorbei. Wie wir gesehen haben, war sein Leben in der ersten Hälfte voll von Ereignissen, Affären und Begegnungen. Nun sind es die einzelnen Höhepunkte von Prokofjews Kunst, die seinen Weg bestimmen und die uns erlauben, uns richtig zu orientieren. Die Existenz der Werke von Sergej Sergejewitsch wird zum Schicksal ihres Schöpfers. Für diesen Lebensabschnitt sind die Worte von Heinrich Neuhaus besonders treffend: „Prokofjew könnte wohl sagen: in mir steckt zu 90% ein Musiker und zu 10% ein Mensch. Aber wir würden hinzufügen: diese 10% eines Menschen sind wertvoller, bedeutender, wichtiger, „menschlicher“ als andere 100%“ (27; S.447).

In den allermeisten Fällen handelt es sich bei diesen Höhepunkten um die Opern und Ballette des Komponisten, deren spezifisches künstlerisches Gewicht in der betreffenden Epoche alles andere überwiegt. Hierfür gibt es verschiedene Gründe. An erster Stelle steht vielleicht die Tatsache, dass Prokofjew das Musiktheater immer besonders hervorgehoben hat und gerne auf diesem Gebiet arbeitete. In der zweiten Hälfte der 30er Jahre wurde diese Arbeit ebenfalls gefördert. Es ist nicht schwer zu verstehen, warum die Kulturbeamten dieser besonderen Art von Kunst den Vorzug gaben. Offensichtlich hielten sie es für einfacher, in diesem Bereich zu verstehen, als zu versuchen, den Inhalt von reiner Instrumentalmusik zu entschlüsseln. In der Tat besuchte der Führer selbst das Theater und liebte Oper und Ballett.

Nach 1936 soll Schostakowitsch der „Sauerstoff abgestellt“ worden sein. Er verließ die Musikszene. Das Ausmaß von Prokofjews Talent bedeutete, dass Sergej Sergejewitsch fortan die Rolle des ersten Komponisten des Musiktheaters übernehmen musste. Außerdem war er dazu bestimmt, ein ideologisch ausgerichteter Künstler zu werden. Eine andere Frage ist, ob er diesen Platz eingenommen hat. Aber dazu später mehr.

Abgesehen von allem anderen ist das Relief des Weges des Künstlers im Allgemeinen natürlich uneben. Es ist also nichts Außergewöhnliches, dass Prokofjew in dem beschriebenen Zeitraum den Musiktheatergenres den Vorzug gab, während die symphonische und kammermusikalische Instrumentalmusik in den Hintergrund rückte.

Bei der Wahl der Themen und Sujets für seine Bühnenwerke hat der Komponist auch die menschlichen Qualitäten seines Wesens mit einbezogen. Er mochte keine präventive Sentimentalität, er war von schmerzhafter Selbstverliebtheit belastet, er zog es vor, einfache und starke Gefühle zu verkörpern. Es ist symptomatisch, dass er seinen hochgeschätzten „Othello“ von Shakespeare nicht in Angriff genommen hat, weil es bedeutete, „sich die ganze Zeit in einer Atmosphäre schlechter Gefühle zu befinden“. „Ich möchte nicht mit Jago verhandeln“ (27; S. 386).

Ein weiteres Shakespeare-Stück nahm seine Phantasie gefangen, ein Stück, das ihm die Möglichkeit gab, die kostbare lyrische Ebene, die sich in seinem Werk immer mehr durchsetzte, voll zur Geltung zu bringen. Er wählte „Romeo und Julia“ für ein Ballett in drei Akten, das einen ganzen Abend dauern sollte.

Jetzt war tatsächlich die Zeit für diese Musik gekommen. Nicht umsonst wurde es in einem erstaunlich schnellen Tempo und mit großer Leichtigkeit komponiert. Das unpräventive mittelrussische Ambiente des Ferienhauses des Bolschoi-Theaters in

Polenowo in der Nähe von Tarussa, in dem er arbeiten konnte, war für seine Kreativität sehr förderlich.

Endlich hatte sich sein lang gehegter Traum erfüllt, den ganzen Sommer über in der russischen Natur zu leben, die wundersame Schönheit der Weite zu bewundern, die Sanftheit des ruhigen Mondlichts, die unendliche Stille, die die Flügel der Nachtfalter zu flattern schien, wenn sie in das Licht der Lampe flogen. Und die nachklingenden oder fröhlichen Melodien der Lieder aus dem Nachbardorf erinnerten lebhaft an diese angenehm traumhafte Umgebung. Die Söhne erkundeten fröhlich die Welt, rannten herum, fingen Insekten, pflückten unbekannte Wiesenblumen und fuhren dann mit ihrem Vater, der ihre Namen in einem Nachschlagewerk recherchierte, im klaren Fluss um die Wette. Sergej Sergejewitsch freute sich, sie in ein anderes Leben einzuführen, aber er achtete darauf, dass sie die französische Sprache nicht vergaßen.

Hier, bei Polenowo, schrieb Prokofjew Fragmente des Zweiten Violinkonzerts. Das an den französischen Geiger Robert Soetens vergebene Konzert, das nach Meinung des Komponisten ein großes Publikum ansprechen sollte, entsprach seinen neuen ästhetischen Vorstellungen von größerer Klarheit und großer Einfachheit des Stils. Im Vergleich zum Ersten Violinkonzert gibt es weniger schroffe Töne und keine grotesken Effekte; hier ist die russische Nationalstimmung deutlicher spürbar, und Prokofjews melodische Offenbarungen kommen in voller Pracht zur Geltung. Das Finale des dreiteiligen Werkes besticht durch seine überschwängliche Fröhlichkeit und sein feuriges Temperament.

In Polenowo komponierte der Komponist einen Zyklus von zwölf Klavierstücken für Kinder - „Kindermusik“, die zum klassischen Repertoire gehört, wobei der Programmtitel jeder der Miniaturen die Welt der Eindrücke von Kindern widerspiegelt. Hier, so hieß es, schuf er sein Meisterwerk „Romeo und Julia“. „...Ich habe eine ganz eigene Hütte mit einer Terrasse am Ufer der Oka - und ich genieße die Ruhe und den Abstand von einem 'Grammophonschuss' zu den anderen. Ich bade in der Oka, spiele Tennis und Schach, gehe mit unseren Ballerinas im Wald spazieren und sitze fünf Stunden am Tag bei der Arbeit“, - erzählte der Komponist seinen Freunden (7; S. 370).

Die Musik war wirklich einfach zu komponieren. Aber es war äußerst schwierig, die Öffentlichkeit zu erreichen. Aber wie jede innovative Partitur. Man könnte ein ganzes Gedicht über die Drehungen und Wendungen schreiben, die das Ballett auf seinem Weg zum Publikum durchlaufen hat.

Shakespeares Tragödie - und Ballett! Zwei Dinge, die scheinbar unvereinbar sind! Es gibt auch keine spektakulären Extravaganzen oder reine Unterhaltungsepisoden, die früher für diese Art von Kunst obligatorisch waren. Zudem wandte sich Prokofjew selbst nach seinen einaktigen Ballettminiaturen erstmals einer sich konsequent entfaltenden großen, vielschichtigen Erzählung zu. So hat er es im Plan des Autors dargestellt, der die subtilen psychologischen Veränderungen im Verhalten der Figuren widerspiegelt: Ball bei den Capulets - „Julia tanzt feierlich und gleichgültig mit Paris. Romeo bewundert... Madrigal. Romeo liebevoll, Julia spielerisch. Romeo ist heißblütiger als zuvor. Julia wieder frech. Gemeinsam liebevoll...“. Die Heldin kommt zu Pater Lorenzo: „Lorenzo lässt Julia herein, rein, in Weiß, die Personifizierung der Jungfräulichkeit“. Tybalt und Mercutio treffen aufeinander: „... sie sahen sich an wie Stiere, das Blut kochte“. Romeo und Tybalt kämpfen: „...im Gegensatz zu Tybalts Kampf mit Mercutio, bei dem sich die Kontrahenten des Ernstes der Lage nicht bewusst waren und aus Boshaftigkeit kämpften, kämpfen Romeo und Tybalt hier wütend und bis zum Tod“. Julias Schlafzimmer, das Abschiednehmen der Liebenden: „Um die Schlüpfbarkeit der Situation zu vermeiden, hat der Autor versucht, die Musik



rein und leicht zu gestalten“ (7; S. 377). Erstaunlich in seiner Beredsamkeit die Hinweise des Regisseurs für den Choreographen!

Jedes Porträt - ob es sich nun um einen Protagonisten, eine Haupt- oder Nebenfigur, um eine verwegene Veroneser Schar oder um einen arroganten, eingebildeten Adligen handelt - ist lebendig, reliefartig, schwungvoll und entwickelt gemalt. Der Geist der Shakespeare-Renaissance bleibt erhalten, alles andere entsorgt der Komponist auf seine Weise als großer Künstler mit einer einzigartigen Individualität.

So wird Julia zunächst als verschmitztes, übermütiges flottes Mädchen dargestellt, ein lebhafter Schelm, aber auch anfällig für luzide Tagträume. Mit beeindruckendem psychologischem Gespür und subtil und unaufdringlich zeigt Prokofjew, wie die Heldin, die das hohe Geschenk der Liebe angenommen hat, allmählich reift. Ihr zerbrechliches Gesicht bekommt willensstarke Züge, und die Kindlichkeit verwandelt sich in selbstverleugnende Weiblichkeit.

Und Romeo, anfangs ein frivoler Abenteurer, entpuppt sich im Laufe des Dramas als ein Mann, der von gerechtem Zorn erfüllt ist und seinen Freund rächt, ein Liebhaber, der zu leidenschaftlicher, aufopferungsvoller Liebe zu Julia fähig ist.

Selbst eine Figur wie Mercutio macht eine Entwicklung durch. Er ist ein hemmungsloser Spaßmacher, ein spöttischer Draufgänger, ein fröhlicher Tyrann, und im entscheidenden Moment verwandelt er sich in die mutige, tragische Figur des Opferträgers. Sein Hauptthema verändert sich entsprechend - ehemals heiter und launig zwischen Akzenten und Sprüngen wechselnd, wird es im Moment des Todes traurig gebrochen.

Mit phänomenalem Geschick verwandelt der Komponist seine „schüchterne“, „keusche“, zurückhaltende Lyrik in eine Musik, die von innen heraus zu glühen scheint. Prokofjews symphonische Meisterschaft trägt dazu bei, dies auf besonders organische Weise und ohne deklamatorische Gesten zu tun.

Der blinde Hass zwischen den feudalen Familien Veronas und die mittelalterliche Stagnation, die zum Tod der Liebenden führt, werden in der Dramaturgie von „Romeos“ Liebesbeziehung in krassen Gegensätzen dargestellt. Das bedrohliche Unisono der Bässe des „Motivs der Feindschaft“ ist beängstigend in seiner Schärfe, der stoische Tanz der Ritter ist ostentativ in seiner Bigotterie, Tybalt, der Hauptprovokateur der dramatischen Ereignisse, ist rachsüchtig in seiner Rachsucht und verkörpert arrogante Klassenüberlegenheit.

Die Härte der beiden gegensätzlichen Welten wird durch die Klänge einer fröhlichen, temperamentvoll belebten Renaissancestraße gemildert - Genreepisoden, die der Geschichte farbenfrohen Volkshumor, die Wärme der heißen italienischen Sonne und elegante Alltagsdetails hinzufügen.

Wie tanzt man also all diese meist ungewöhnlichen Ballett-„Unterschiede“? Auf den ersten Blick scheint dies unmöglich zu sein. Aber wenn man genau hinhört, erkennt man hinter den ungewöhnlichen rhythmischen Mustern die natürlichen Umriss der von Prokofjew geschätzten Melodie, die zum Beispiel an Arien-Monologe erinnern.

Bei einigen der Tanzsequenzen kann man sogar die spezifischen Gesten der Figuren erraten, zum Beispiel im scherzhaften Thema des urkomischen Mercutio seine Grimassen und in der musikalischen Plastique der „alten Kokette“, Julia der Versorgerin, ihr komisches, feierliches Hocken. Kurzum, Prokofjews unermüdlicher „Scharfschützen“-Sinn für die Bühne hat hier in „Romeo und Julia“ seinen Höhepunkt erreicht. Umso überraschender ist es, wie lang und dramatisch der Weg der Partitur auf die Bühne war. In der Anfangsphase der Idee lehnte das Leningrader Theater diese ab, offenbar aus Angst vor dem Risiko - sie schien zu unbeweisbar. Das Bolschoi-Theater hingegen, das damals von dem hoch angesehenen Musiker und

Dirigenten Nikolai Golowanow geleitet wurde, stimmte der Unterzeichnung des Vertrags zu. Die überwiegende Mehrheit der Truppe akzeptierte jedoch die bereits vorbereitete Musik nicht: „Es ist undenkbar, zu solcher Musik zu tanzen“, - empörten sich Stimmen (7; S. 371). In der anschließenden Diskussion wurde sogar die Meinung vertreten, die Musik sei rational und trocken, was wiederum heute völlig undenkbar erscheint. Noch phantastischer erscheint die ursprüngliche Absicht der Drehbuchautoren Sergej Radlow und Adrian Piotrowski, „Romeo“ mit einem Happy End abzuschließen, da der Tod der beiden Hauptfiguren, wie sie sagen, den Gesetzen des choreografischen Genres widerspricht. Aber dann wurde dies zum Glück aufgegeben.

Prokofjew tat derweil sein übliches, meisterhaftes Werk und komponierte zwei Orchestersuiten und später einen Zyklus von Klaviertranskriptionen der von ihm geschriebenen Musik. Bei den Aufführungen in Moskau und Petersburg war der Erfolg enorm. Doch die Meinungen waren, einer langen Tradition folgend, immer noch geteilt. Während W. Alpers, eine alte Freundin des Komponisten, die den Klavierzyklus von der exzellenten Pianistin Marija Judina aufgeführt hörte, so begeistert war, dass sie Tschaikowskys gleichnamige symphonische Ouvertüre für überholt und naiv hielt, warf einer der emigrierten Zeitungskritiker Prokofjew nach der Pariser Aufführung Glätte und „wohlgemeinten Akademismus“ vor (7; S. 400).

Endlich war es Zeit für die Weltpremiere des Balletts. Ende 1938 war das Eis gebrochen, aber leider nicht in der Heimat von Sergej Sergejewitsch, sondern in der Stadt Brünn. Der Choreograf Ivo Psota, der die Titelrolle des Romeo spielte und mit den Traditionen der russischen Choreografie gut vertraut war, nahm sich mit Begeisterung der Inszenierung von Prokofjews Meisterwerk an. Als sowjetischer Musiker konnte der Komponist die Uraufführung aufgrund der politischen Ereignisse in der Tschechoslowakei, die nach dem Münchner Abkommen teilweise in die Hände der Nazis fiel, nicht erleben. Doch der durchschlagende Erfolg des Stücks sprach sich bis zu Prokofjew herum.

Im Herbst 1938 wurde die Produktion von dem Leningrader Choreographen Leonid Lawrowski übernommen. Der Komponist, der aus bitterer Erfahrung gelernt hatte, war zunächst misstrauisch und irritiert über die Vorschläge des Choreographen zu einigen Änderungen in der Orchestrierung und einer Reihe zusätzlicher Stücke, die die Partitur erweiterten und anspruchsvoller machten. Der Komponist war besonders entrüstet über die Wünsche der Regisseure, die Orchestrierung kraftvoller zu gestalten - das Genre selbst hatte sie an massive Klänge gewöhnt. „Ihr braucht Trommeln, keine Musik“, - wandte Sergej Sergejewitsch scharf ein (27; S. 433).

Für Lawrowski, einen der konsequentesten Vertreter des so genannten Dramaballetts, einer Bewegung, in der die Rolle des Hauptmotors der dramaturgischen Entwicklung nicht vom Tanz, sondern von der Pantomime übernommen wird, war es natürlich und notwendig, „Romeo“ zu erweitern und zu einem groß angelegten Konzept zu machen. Nachdem er seine Karriere zur gleichen Zeit wie George Balanchine begonnen hatte, trennte er sich später von seinem ehemaligen Schüler und übernahm den offiziell angenommenen Stil. Für Prokofjew, der mit Djagilews Ensemble zusammengearbeitet hatte, war die Vorherrschaft der Großaufnahmen in Shakespeares Interpretation, die im Übrigen von der damaligen Theatergruppe übernommen wurde, natürlich neu. Wir sollten jedoch nicht vergessen, wie sehr der Künstler damals darauf bedacht war, die Möglichkeiten des großen Stils auszuloten.

Schon zwei Wochen vor der Aufführung gab es im Theater eine Paraphrase auf Shakespeares Strophe: „Es gibt keine traurigere Geschichte auf der Welt als Prokofjews Musik im Ballett“ (27; S. 519). Auch die Tänzerinnen und Tänzer, darunter Prominente wie Galina Ulanowa und Konstantin Sergejew, akzeptierten die Musik

nicht sofort. In ihren Erinnerungen gestand die große Ballerina, die schließlich Giulietta als ihr Lieblingsbild akzeptierte: „...Die Ungewöhnlichkeit... die Ungewohntheit, die häufigen Rhythmuswechsel, die dem Tanz unzählige Unannehmlichkeiten bereiteten. Wir waren einfach nicht an diese Musik gewöhnt, hatten sogar Angst vor ihr. Es schien uns, dass wir, wenn wir z.B. das Adagio des ersten Aktes proben, langsam selbst einige andere Motive summen, unsere eigenen erfinden, nicht die „unbequemen“ von Prokofjew, sondern ein „melodisches Gerüst“, das uns besser gefällt, und damit schaffen wir schon einen Tanz, in dem wir die Liebe von Romeo und Julia auszudrücken versuchen... Denn - ich bereue - damals haben wir dieses Gefühl in dieser Musik nicht gehört (27; S. 432).

Die Zusammenarbeit hatte jedoch auch ihre positiven Auswirkungen. Die Positionen der beiden Seiten näherten sich allmählich an. Als der Komponist einmal besonders unnachgiebig und unwillig war, Korrekturen an der Instrumentierung vorzunehmen, baten die Ausführenden ihn, auf die Bühne zu kommen und sich auf das Bett zu setzen, auf dem sich die Liebenden verabschiedeten. Von diesem sehr weit vom Orchester entfernten Punkt aus war es tatsächlich nicht zu hören, was der Komponist selbst feststellte und seinen Gegnern zugestand. Die Tänzerinnen und Tänzer schafften es schließlich, sich die ungewohnte Musik „zu eigen“ zu machen und verliebten sich in die verkörperten Bilder.

1940 erblickte „Romeo und Julia“ zum ersten Mal auf einer sowjetischen Bühne das Licht der Welt, und zwar am Kirow-Theater in Leningrad in einer erweiterten Fassung, die einige zusätzliche Nummern enthielt. Die Premiere wurde mit echter Begeisterung aufgenommen. Über Ulanowa wurde geschrieben, dass sie mit ihrem wunderbaren Können und ihrer Inspiration die beste Julia sei, die je auf der dramatischen Bühne geboren wurde. Auch die Choreografie, die die Techniken des klassischen Tanzes nahtlos mit ausdrucksstarker Pantomime verbindet, wurde hoch gelobt. Auch in der Kunst von Ulanowa und einigen anderen Tänzern fand Prokofjew die perfekte Verkörperung der Bilder seines geliebten Geistesprodukts. Aber nicht alles an Choreographie und Bühnenbild gefiel ihm: „Ich bin nicht einverstanden mit dem hohen Lob von Lawrowski (oft gegen die Musik gesetzt) und Williams (ein gekämmter und ordentlicher Künstler)“ (7; S. 427). Eine solche Einschätzung erscheint völlig logisch, wenn man die hohen Kriterien von Sergej Sergejewitsch für seine Theateransätze und sein professionelles Verständnis des Theaterprozesses in seinen verschiedenen Facetten bedenkt.

Von den ersten Skizzen zu „Romeo und Julia“ bis zur Uraufführung dieses Meisterwerks vergingen also vier Jahre. Für Prokofjew waren diese mit vielen bedeutenden und weitgehend gegensätzlichen Werken in Bezug auf „Romeo“ gefüllt. Und doch... Man hat den Eindruck, dass er sich die ganze Zeit über wie im Raum der Liebe befand, dass er selbst als Mensch von den Strahlen dieser Liebe erleuchtet wurde und bereit war, ihre lebensspendende Wärme zu empfangen. Wie dem auch sei, 1938 lernte er während eines Urlaubs in einem Sanatorium in Kislowodsk eine junge Frau kennen, die seine zweite Ehefrau wurde. Das Tagebuch von Mira Alexandrowna Mendelssohn-Prokofjewa berichtet ausführlich über die Etappen der Bekanntschaft, die sich zu einem großen Gefühl entwickelte, das beide mitriss. Vierundzwanzig Jahre trennten sie voneinander. Ganz zu schweigen von ihrer familiären und gesellschaftlichen Stellung und sogar ihrem Beruf. Das junge Mädchen lebte zum Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft bei ihren Eltern und war Absolventin der Übersetzungsabteilung des Literarischen Instituts. Nach und nach stellte sich heraus, dass sie tatsächlich mehr gemeinsam hatten, als ihnen gemeinsam war.

Die Beziehung entwickelte sich auf eine wahrhaft romantische Weise. Allmählich wurden ihre Begegnungen, ihre Spaziergänge, die unscheinbaren Zeichen der

Aufmerksamkeit - der erste grüne Zweig, die bescheidenen Blumen, die gerade im erwachenden Frühling geboren wurden - für sie beide wesentlich. Sie kannten alle schönen Parks in Moskau und freuten sich gemeinsam über jede helle Lichtung, jede sich öffnende Knospe, die skurrile Form eines Ameisenhaufens. Sie entwickelten beliebte Naturoasen für Rückzugsorte. Prokofjew steckte das Mädchen mit seinem reinen und so natürlichen Sinn für die Natur an. Als sie wieder in Kislowodsk waren, besuchten sie sogar ein Gebirgslager, wo sie einen Sonnenaufgang erlebten, die Reinheit der Gebirgsflüsse bewunderten, mit Ehrfurcht die Majestät der Berge und die erstaunliche Stille der örtlichen Orte wahrnahmen.

Prokofjews Anrufe weckten Mira früh am Morgen und spät in der Nacht. Während sie im Haus oder außerhalb Moskaus waren, überschüttete er sie mit Telegrammen, und jedes Mal, wenn sie sich trennten, spielte sie in ihrem Kopf die Einzelheiten ihrer letzten Begegnung hundertmal durch. Der Komponist gestand Mira später, dass der erste Eindruck, den sie auf ihn machte, wie ein „Blitzschlag“ war.

Jeder bereicherte den anderen mit den Feinheiten seines Berufs. Sergej Sergejewitsch erzählte von verschiedenen Zusammenstößen in seinem bewegten Leben und machte das Mädchen mit seiner Musik bekannt, die sie von nun an immer wieder in Konzerten hören würde. Mira wiederum las Prokofjew-Gedichte, sowohl ihre eigenen als auch die ihrer Lieblingsdichter, und sie diskutierten oft über verschiedene Werke. Als professionelle Schriftstellerin war die junge Frau für den Komponisten eine wertvolle Beraterin bei der Wahl des Themas für seine nächste Oper.

Alles wäre in Ordnung gewesen, aber Sergej Sergejewitsch hatte eine Familie, und er, ein Mann von großer Integrität, war von der Zweideutigkeit der Situation sehr betroffen. Wie der Komponist selbst zugab, waren die ersten zehn Jahre seines Ehelebens mit Lina Iwanowna glücklich. Sicherlich verdankte er ihr, seiner ersten Frau, seine Unterstützung bei der Übersiedlung nach Sowjetrusland. Und vergessen wir nicht: während Prokofjew in sein Heimatland zurückkehrte, reisten Lina Iwanowna und ihre Kinder in ein völlig fremdes Land. Der Komponist hatte jedoch das Gefühl, dass jeder von ihnen, er und seine erste Frau, seit einigen Jahren ein eigenes, unabhängiges Leben führten, dass sein Privatleben lange Zeit „eine Wüste“ gewesen war. Aber hat Lina Iwanowna selbst es so gesehen? Die richtige Antwort findet sich wahrscheinlich in demselben Tagebuch: „Wahrscheinlich hatte jeder von uns dreien seine eigene Wahrheit“ (15; S. 252).

Dort, im Westen, hatten die Prokofjews viel gemeinsam; Lina Iwanowna half Sergej Sergejewitsch, sich in den schwierigen Umständen zurechtzufinden, an die sie gewöhnt war. Sie erwartete, auch in der Sowjetunion das alte Leben zu führen, und sie verstand nicht wirklich die Unmöglichkeit, die Unwirklichkeit einer solchen Berechnung. Natürlich war das nicht ihre Schuld, sondern ihr Pech.

Um sich an die grundlegend andere Situation des neuen Russlands anzupassen, brauchte Sergej Sergejewitsch eine andere Muse. Er war bereit, ihr zu begegnen, der Verkörperung der Jugend des Landes, die den Komponisten so fasziniert hatte, der Kreativität, die seinem Wesen so nahe stand, und einer Frau, die unter anderem in einem sowjetischen Umfeld aufgewachsen war.

Das Schicksal führte Prokofjew schließlich trotz aller Hindernisse mit Mira Alexandrowna zusammen. Er gab den Bitten eines Freundes, des Boten von Lina Iwanowna, nicht nach und stimmte nicht zu, zu seiner Familie zurückzukehren, als er seine endgültige Entscheidung traf. Sergej Sergejewitsch verließ die geräumige Wohnung in einem angesehenen Haus, seine Bibliothek und seine Phonotheke und ging, ohne auch nur einen Ort zu haben, um sich mit der jungen Frau niederzulassen. Natürlich wurde er vor allem von einem großen, starken Gefühl angetrieben.

Für die erste Frau des Komponisten blieb der Weggang von Sergej Sergejewitsch bis zu ihrem Tod ein großes Trauma. Doch in Prokofjews eigenem Leben hatte dieser Akt nicht nur eine glückliche Fortsetzung, sondern auch dramatische Folgen, wie die späteren Ereignisse zeigten. Als er die Wohnung für immer verließ, kniete der Komponist vor Lina Iwanowna nieder, die fast bewusstlos auf ihrem Bett lag, und verabschiedete sich von ihr. Zu Swjatoslaw, der ihn zur Tür begleitete, sagte er: „Eines Tages wirst du mich verstehen“ (15; S.224).

Man sollte bedenken, dass die Ehefrauen des Komponisten von Natur aus sehr unterschiedlich waren. Lina Iwanowna war eine umwerfende Schönheit, eher extrovertiert, kommunikationsfreudig und bevorzugte ein lautes Leben voller Veranstaltungen, Ausflüge und interessanter Begegnungen. Mira Alexandrowna ist eine hübsche, angenehme, aber bescheiden aussehende Frau, die ganz für sich ist, ein eher zurückgezogenes Temperament hat und absolut introvertiert ist. Von da an widmete sie sich ganz Prokofjew, wurde seine treue Assistentin in allem, was er tat, einschließlich der schöpferischen Arbeit (M. Mendelssohn - Autorin der Verse zu „Die Verlobung im Kloster“ sowie mehrerer Volkslieder und Mitverfasserin des Librettos für die Opern „Krieg und Frieden“ und „Die Geschichte vom wahren Menschen“. - *Anm. d. Verf.*). Wahrscheinlich verkörperte sie in der Vorstellung des Künstlers das Idealbild einer Muse, die sein schöpferisches Feuer anregt und ihm ein Klima mit möglichst günstigen Bedingungen bietet. Lina Iwanowna hingegen hatte zum Zeitpunkt ihres Zerwürfnisses mit dem Komponisten bereits aufgehört, als Sängerin aufzutreten, was bedeutet, dass ihre schöpferische Allianz in Trümmern lag. Wahrscheinlich änderten sich gerade zu diesem Zeitpunkt die Prioritäten in der inneren Welt des Komponisten: das Bedürfnis nach einer nach außen hin aktiven Existenz wich dem Bedürfnis, ein zurückgezogenes und konzentriertes Leben zu führen, was auch den Umständen entsprach - der Krieg stand unmittelbar bevor und er konnte nicht mehr ins Ausland reisen.

Auf jeden Fall war Prokofjew 1941 mit Mira Alexandrowna vereint: „In meinem Leben haben sich große Veränderungen ergeben - ich... habe wieder geheiratet und bin glücklich in meiner zweiten Ehe“, - schrieb der Komponist an seine Freunde in Leningrad (7; S. 443).

Bereits 1940 wurde das erste gemeinsame „Geisteskind“ des neuen Paares geboren. Ein Jahr vor dem Krieg war Prokofjew von der Komödie „Die Duenja“ (*Die Verlobung im Kloster*) des englischen Dramatikers Richard Sheridan fasziniert, die von Mira Alexandrowna und ihrer Freundin übersetzt worden war. „Das ist Champagner, das könnte eine Oper im Stil von Mozart, Rossini werden“, - rief der Komponist aus, nachdem er den Inhalt des Stücks kennengelernt hatte (7; S.443). Er entwarf den Drehbuchplan und den vollständigen Text des Librettos selbst, wobei er die Sheridan-Dialoge und die Eigenschaften der Hauptfiguren fast unverändert ließ. Hier hat Prokofjew aufgrund der Besonderheit dieses Stücks versucht, im Gegensatz zu seinen Opern wie „Der Spieler“ oder „Die Liebe zu den drei Orangen“ u. a. vollständigere Gesangsepisoden zu geben. Der Komponist selbst ist sich darüber im Klaren: „Die Konstruktion von Sheridans Stück mit seinen vielen Liedern gab mir die Möglichkeit, ohne die Handlung zu unterbrechen, eine ganze Reihe von vollendeten Nummern einzuführen - Serenaden, Arietten, Duette, Quartette, große Ensembles“ (7; S. 444).

„Die Duenja“ wurde mit beneidenswerter Leichtigkeit und Begeisterung komponiert. Sergej Sergejewitschs ungewohnter Sinn für Humor und keusche Lyrik funkelten vor Brillanz und verstreuten kostbare Handvoll über die Seiten dieser „köstlichen“ musikalischen und theatralischen Geschichte.

Die Opera buffa des 20. Jahrhunderts ist wahrscheinlich Prokofjews schönste Oper für die Bühne. Es gibt so viele Arten - und so lebendig und entspannend! - Wir treffen hier auf keinen Geringeren als den mürrischen und habgierigen sevillanischen Adligen Don Jerome, den alten Fischhändler Mendoza, der von dem gerissenen und geschäftstüchtigen Duo betrogen wird, das überreife Mädchen, das um jeden Preis wohlhabend heiraten muss, und schließlich zwei junge Paare, die nach vielen Hindernissen ihr Leben miteinander verbinden. In vielerlei Hinsicht ist „Die Duenja“ (auch bekannt als „Die Verlobung im Kloster“) mit „Romeo und Julia“ vergleichbar, mit derselben echten Lebensfülle der Renaissance, die Häuslichkeit mit erhabenen Gefühlen, Leichtigkeit und poetischen Bildern, herzlicher Lyrik und einem organischen Humor verbindet, der vor unseren Augen aus dem Nichts zu entstehen scheint. Erwähnenswert ist zumindest der urkomische Auftritt eines Amateur-Trios, das allein schon durch seine Zusammensetzung - Klarinette, Kornett und eine große Trommel - absurd ist. Die von Jerome eingeladenen Musiker sind verstimmt, was den Hausherrn verärgert, und die gelegentliche Wiederholung des unglücklichen „Musizierens“ löst beim Publikum Lachanfalle aus.

Die Plastizität der Intonationen in Prokofjews „Verlobung“ besticht durch ihre plastische Ausdruckskraft. Es scheint, als sei es dem Komponisten gelungen, eine ganze Reihe unterschiedlicher Wendungen zu belauschen und wiederzugeben, sei es voller Zorn und Wut oder neckischem Spott, sei es sehnsüchtig empfindsam oder aufgeregt stammelnd; der Komponist bedient sich hier ausgiebig der Techniken der auditiven Darstellung. Der Charme von „Die Duenja“ liegt in den Zeilen der Figuren, die im Ohr hängen bleiben, in den lyrischen Ausdrücken - geschmeidig und charmant in ihrem melodiösen Fluss und gewürzt mit List und Verschlagenheit - und in den einfallsreichen und witzigen Ensembles mit dem Chor, wie zum Beispiel die kläglich spöttische Szene im Kloster.

Im Mai - Juni 1941 fanden mehrere geschlossene Vorspiele für die Oper auf der Bühne des Stanislawski-Musiktheaters statt, das die Oper vorbereitete. Doch die Produktion fand nicht statt - sie wurde durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen.

Doch kehren wir in die zweite Hälfte der 30er Jahre zurück, in der viele andere bemerkenswerte Ereignisse in Prokofjews Leben und Werk stattfanden.

## SOWJETISCHER KOMPONIST?

Betrachtet man den Weg des Komponisten auf einen Blick, so findet man immer wieder ausgedehnte Räume, in denen sich ähnliche Themen, Motive und Bilder entwickelten. Und damit einher geht ein Aufeinanderprallen von Gegensätzen, ein scheinbar plötzliches Aufbrechen zu anderen thematischen und imaginären Ufern, weit weg von der zentralen Linie der Kreativität. Nach dem fruchtbaren Jahr 1936 mit dem Zweiten Violinkonzert, dem Ballett „Romeo und Julia“ und dem symphonischen Märchen „Peter und der Wolf“ kam es 1937 zu einer abrupten Wende. Fast das ganze Jahr über widmete sich der Komponist sowjetischen Themen - er schuf die Oktoberkantate und den Chorzyklus „Lieder unserer Tage“, suchte ein Thema für eine moderne Oper und konzipierte ein Werk über die Eroberer des Nordens (letzteres wurde jedoch nie realisiert). Zum Vergleich: zuvor waren revolutionäre Motive bestenfalls einmal in einem Jahrzehnt aufgetaucht. 1917 - Kantate „Es sind ihrer Sieben“, 1927 - Premiere des Balletts „Der stählerne Schritt“. Und plötzlich eine solche Konzentration!

Das einfachste Urteil lautet, dass der Komponist sich vollständig an die sowjetischen Behörden verkauft hat. Das glauben übrigens auch heute noch viele. In Wirklichkeit ist die Situation jedoch viel komplizierter.

Immer weit weg von den politischen Turbulenzen, versuchte Prokofjew nach seiner Rückkehr nach Russland, sich in das neue Leben einzubringen und ein integraler Bestandteil davon zu werden. Wie wir gesehen haben, greift er ungewöhnliche Themen und Gattungen auf, nimmt aktiv am gesellschaftlichen Leben des Komponistenverbandes teil, meldet sich in Debatten zu Wort, bekleidet eine Zeit lang das Amt des stellvertretenden Vorsitzenden des Moskauer Komponistenverbandes - eine Position, die für ihn bis dahin völlig unvorstellbar war. Er war sogar an der Schaffung der Hymne der UdSSR beteiligt, obwohl beide von ihm vorgeschlagenen Versionen nicht passten und die Wahl auf die Musik von A. Alexandrow fiel, die, wie sich heute herausstellt, absolut unsinkbar ist. War unser Komponist naiv? Bis zu einem gewissen Grad ja, und sei es nur, weil er sich nie besonders für die Komplexität des sozialen Kampfes interessiert hat, ganz gleich, wo er lebte. Ein anschauliches Beispiel: bei den Wahlen zum Obersten Sowjet der UdSSR im Jahr 1937, als Lina Iwanowna eine verwirrte Frage stellte, warum man nur einen Kandidaten wählen könne, antwortete Prokofjew selbstbewusst, dass dies nur das erste Mal sei, später würde man aus zwei oder drei verschiedenen Kandidaten wählen.

Sergej Sergejewitsch teilte eindeutig viele der - übrigens recht edlen - Ideen, die von den herrschenden Behörden verkündet wurden. Er hatte keine Zeit, sich mit den Widersprüchen zwischen Worten und Taten zu beschäftigen - er war zu sehr in seine Kreativität vertieft. Vielleicht fehlte ihm die Erfahrung für reife und tiefgehende Überlegungen zu diesem Thema. Außerdem war der Komponist aufgrund der Natur seines Genies nicht besonders an rein philosophischen Überlegungen interessiert. Auch die Rolle des „Kämpfers gegen das Regime“ war nicht seine Rolle im Allgemeinen.

Wenn Prokofjew etwas am sowjetischen Leben um ihn herum nicht gefiel, führte er es auf schlechte Praktiken zurück, die die richtigen Absichten verzerrten. In der Zwischenzeit zeigte das Leben um ihn herum immer deutlicher und aggressiver seine hässliche Kehrseite. Ende 1937 wurde die Moskauer Anglo-Amerikanische Schule, an der Prokofjews Söhne gelernt hatten, geschlossen - die meisten Eltern der Schüler waren unterdrückt worden. Das prestigeträchtige Haus der Familie des Autors wurde nach und nach verlassen; nachts wurde es von bedrohlichen Geräuschen erschüttert: eindringliches Klopfen, gedämpfte Schreie, das Geräusch von abfahrenden Autos, die die Verhafteten wegführten. Dennoch konnte mehr als ein Prokofjew die heimtückischen inquisitorischen Machenschaften von Stalins Fleischwolf nicht ganz begreifen. Die Kunsthistorikerin Nelli Schachnasarowa hat Recht mit ihrer metaphorischen Definition des öffentlichen Bewusstseins der 30er Jahre als vielschichtig. „Jede Gesellschaftsschicht hat die Realität auf ihre eigene Weise wahrgenommen und bewertet. Die Dosis aus utopischer Wahrnehmung, Enthusiasmus und Angst, die zu Konformismus führt, war unterschiedlich“ (28; S. 84). Man sollte bedenken, dass Prokofjews Anteil an der Angst größer gewesen sein muss als bei jedem anderen. Schließlich war er erst vor kurzem emigriert und stand dem herrschenden System von vornherein misstrauisch gegenüber. Sergej Sergejewitsch konnte nicht übersehen, wie schwierig es für die aus dem Westen zurückgekehrten Künstler war, sich in der neuen Realität zurechtzufinden, welche Prüfungen sie zu bestehen hatten. Es genügt, sich beispielsweise an die Schicksale der beiden Schriftsteller zu erinnern - A. N. Tolstoi, der sich „anpasste“, und M. I. Zwetajewa, die sich „nicht anpasste“...

In einem solchen Umfeld sollte es nicht zu zynisch klingen: die sowjetischen Behörden ließen Prokofjew zwar ungestört arbeiten und förderten seine Aktivitäten sogar bis zu einem gewissen Grad, aber es war, als hätte er die schrecklichen Tatsachen, die er kannte, nicht bemerkt. Und wie sehr wünschte sich der Komponist, dass seine Kunst von der großen Masse der Hörer, die sich damals für ernste Musik zu begeistern schienen, angenommen würde. Wir wagen sogar zu behaupten, dass Sergej Sergejewitsch sich als eine Art Pygmalion fühlte, der dazu berufen war, die schöne Galatea zu formen - in diesem Fall in Gestalt von Vertretern des gesamten Sowjetvolkes. Eine beneidenswerte Rolle!

Es gibt noch ein paar weitere wichtige Punkte, die Prokofjews Situation mit der so genannten Sowjetisierung erklären können. Sein ganzes Leben lang war er gezwungen gewesen, für Aufträge zu arbeiten, er war es gewohnt. Als echter Profi und sehr unabhängiger Mensch und Künstler erfüllte er jeden Auftrag nach seinen Vorstellungen, ohne Rücksicht auf den Geschmack und die Wünsche des Auftraggebers. Dies war sowohl dann der Fall, wenn Djalilew eine solche Rolle spielte, als auch dann, wenn die Aufführung des Werkes durch den Rundfunk der All-Union ermöglicht wurde, wie im Falle der Oktoberkantate.

Thema für Thema, aber für Prokofjew war es in hohem Maße wichtig, bei der Umsetzung einer neuen Idee eine Art originäres kreatives und technisches Problem zu stellen und zu lösen. Und schließlich noch eine letzte Sache. Wer weiß, vielleicht hat Prokofjew, ohne sich selbst zu verdächtigen, in Stalins Theater der Absurdität der 30er Jahre seine ungewöhnliche und einzigartige Rolle gewählt, die kein anderer spielen konnte? Schließlich liebte er das Spiel, auch das komplexe, riskante, enthusiastische Theater, auch das Theater des Lebens, egal wie es war, dieses Theater voller schrecklicher überdramatischer Ereignisse. Man kann so viel spekulieren, wie man will. Die Wahrheit in diesem Fall beinhaltet alles, was gesagt wurde, und wahrscheinlich auch vieles, was nicht gesagt wurde, was wir anderen überlassen wollen, die sich mit einem solch zweideutigen Thema befassen.

Trotz der scheinbaren Dringlichkeit des Themas hatte die Kantate „Zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution“, wie die große Mehrheit von Prokofjews Hauptwerken, ein langes und dramatisches Schicksal. Bereits in den frühen 30er Jahren begann der Komponist mit der unglaublich komplexen Idee, authentische Texte von Marx und Lenin zu vertonen. Damals, in einem kleinen Dorf in Sainte Maxime am Mittelmeer, kam er in Kontakt mit Jacques Sadoul, einem Rechtsanwalt und Journalisten und Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs, dessen lebhaftes Erzählungen von persönlichen Begegnungen mit Lenin, von revolutionären Idealen und von Opfern für die Zukunft der Menschheit den Komponisten inspirierten. Wahrscheinlich war es Sadoul, der Prokofjew mit den authentischen Texten Lenins bekannt machte. Da er sich des Themas nicht sicher war und auch nicht auf seine eigene literarische Erfahrung zurückgreifen konnte, verpflichtete Sergej Sergejewitsch zunächst seinen Freund Pjotr Suwtschinski und dann den Leningrader Komponisten Boris Demtschinski als Koautoren. Letztendlich entschied er sich aber für seine eigene Version der Kantate.

Das Streben des Komponisten nach „Dokumentarismus“ entsprach der literarischen „Theorie des Faktischen“ (Majakowski glaubte, dass ein konkretes, der revolutionären Praxis entlehntes Dokument „um ein Vielfaches interessanter sei als jede schwülstige Fiktion literarischer Schreiberlinge“) (7; S. 404) und den Ideen der sowjetischen Dokumentarfilmer. Aber nicht nur das. Das Weltgeschehen trug zur Politisierung der Kunst bei. Der Dramatiker Bertolt Brecht, die Komponisten Kurt Julian Weill, Johannes Eisler und andere westliche Kulturschaffende proklamierten einen



kompromisslosen Kampf gegen die braune Pest. Und Eisler schrieb das „Lenin Requiem“ im selben Jahr, 1937.

Doch wie immer setzte sich Prokofjews rastloser, innovativer Geist auch in der Oktoberkantate eigenständig und mit voller Kraft durch. Die öffentlichkeitswirksame Prosa, die dem Chor gegeben wird, und die expressiven Orchesterfragmente werden zu einem leidenschaftlichen und erhabenen Klangfresko zusammengefügt, das einer dramatischen Opernhandlung gleicht, in der es sowohl ein Plakatbild als auch Momente symbolischer künstlerischer Verallgemeinerung gibt. Die Entwicklungslinie wird in zehn Episoden dargestellt, die in ihrer Dauer ungleich sind, von den steif bewegten Bildern der anfänglichen Fragmente bis zu den kraftvollen Kulminationen im sechsten und achten Satz (die Orchester-Chor-Episode „Revolution“ und der Chor „Der Schwur“ - *Anm. d. Verf.*).

Der Umfang der Klangressourcen der Kantate ist außergewöhnlich. Geplant war eine Besetzung von 500 Personen: zwei Chöre - ein akademischer und ein Laienchor -, vier Orchester - Symphonieorchester, Militärblasorchester, Akkordeonorchester und ein spezielles Geräuschensemble für die Schlachtszenen.

Der Chor erscheint in verschiedenen Gestalten - es ist, als ob er Lenins Worte klar und deutlich rezitiert, als ob sie in Großbuchstaben geschrieben wären, oder als ob er die reale Masse des Volkes darstellt, die von Zweifeln, Streit und Uneinigkeit ergriffen ist - eine Anspielung auf Mussorgskys Musikdramen.

Die orchestralen Schichten der Kantate sollen die Atmosphäre jener schicksalhaften Oktobertage, die tobenden „Wirbelstürme der Feindseligkeit“ vermitteln. Von Zeit zu Zeit brechen Gesangs- und Tanzeinlagen sowie Marschbewegungen in die Musik ein, die natürlich stark individualisiert sind.

Der Oktoberaufstand ist der zentrale und eindrucksvollste Teil des Werks. Hier setzt Prokofjew eine intensive Montage von Auszügen aus verschiedenen leninistischen Artikeln ein; die riesige „Lokomotive der Geschichte“ scheint unaufhaltsam zu rasen und alles wegzufegen, was ihr im Weg steht. Der Eindruck wird noch verstärkt durch die „konkrete Musik“ - den Lärm der Kanonade, das Krachen der Maschinengewehre. Die Erzählung wechselt mit filmischer Geschwindigkeit - wütende Auseinandersetzungen, Dialoge, Aufrufe zu Kundgebungen, Straßenschlachten... Prokofjew, der sich seit langem als Teil der lebendigen Natur fühlt, scheint die sozialen Elemente wie Naturkatastrophen zu empfinden.

Wie in einer echten Oper basiert die Dramaturgie auf scharfen, konfliktreichen Zusammenstößen: nach der wütenden Musik von „Die Revolution“ taucht der Zuhörer über das ruhige, melodiose Andante von „Der Sieg“ in das populäre Requiem für Lenin („Der Schwur“) ein.

Es war naiv zu erwarten, dass die Parteifunktionäre Prokofjews bahnbrechendes Werk akzeptieren würden. Und in der Tat, das Komitee für die Künste akzeptierte es nicht: „Warum haben Sie, Sergej Sergejewitsch, Texte genommen, die zu Volkslyrik geworden sind, und sie zu solch unverständlicher Musik gemacht?“ (7; S. 402) - so lautete ihr endgültiges Urteil. Was ist passiert? Der Komponist schien sich des dringendsten sowjetischen Themas angenommen zu haben. Aber er hat es auf seine Weise gelesen, er konnte einfach nicht anders, er konnte nicht anders. Und so kam es, dass die Sprache seines Werkes als eine Art Störfaktor, vielleicht sogar gegen den Willen des Autors, zu einem Mittel des Widerstandes gegen die verhärtete Macht wurde. Auf diese Weise verteidigte der Komponist Prokofjew seine künstlerische Unabhängigkeit.

Die Partitur der Oktoberkantate geriet lange in Vergessenheit und wurde erst 1966 dank der Bemühungen des Dirigenten Kirill Kondraschin und des Chors unter der Leitung von Alexander Jurlow wieder auf die Konzertbühne gebracht. Übrigens

kehrten die Interpreten anstelle des „Verfassungs“-Chores auf Worte von Stalin, der das Werk 1937 hätte abschließen sollen, zur ursprünglichen Prokofjew-Fassung zurück, in der die Kantate so endete, wie sie begonnen hatte - mit dem „Philosophen“-Chor auf Worte von Marx. Wenn man jedoch in der zweiten Hälfte der 60er Jahre den Satz hört, den Prokofjew mit charakteristischer Schärfe in Musik gesetzt hat: „Die Philosophen haben die Welt nur auf verschiedene Weise erklärt, aber es geht darum, sie zu verändern“, kann man nicht umhin, sich zu fragen, ob der stets sehr geistreiche Komponist hier ironisch gemeint war.

Alles in allem hat die Aufführung des Werks fast 30 Jahre später die paradoxe Vermutung des Schriftstellers und Publizisten Peter Weill, wenn auch zu einem ganz anderen Anlass, beredt bestätigt: „Vielleicht ist tendenziöses Genie auch Genie, aber kein Trend mehr? Und wenn man eine falsche Sache mit großartigen Gedichten und großartigen Bildern verherrlicht (das schließt natürlich auch Musik ein - *Anm. d. Verf.*), dann wird es im Laufe der Zeit keine falsche Sache mehr geben - was bleibt, sind großartige Bilder und großartige Gedichte?“ (28; S. 53).

Die Erfahrung der Oktoberkantate ist nicht unbemerkt geblieben. Wie eine Reihe anderer groß angelegter Werke, die in den folgenden Jahren erschienen, begründete es den ursprünglichen monumental-epischen Stil im Schaffen des Komponisten. Eine seiner herausragenden Äußerungen ist die siebenteilige Kantate „Alexander Newski“, die 1939 auf der Grundlage der Musik für den gleichnamigen Film komponiert wurde.

Es gibt kein anderes Werk in der klassischen Musik des 20. Jahrhunderts, das so lebendig aus der „angewandten“ Musik hervorgegangen ist wie dieses. Es verlangte dem Komponisten eine enorme Arbeit ab. Hier, wie auch in der Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution, spürt man den Hauch des Operngenres, das Prokofjew liebte. Die Werke sind auch durch ihr episches Ausmaß miteinander verbunden. Aber in „Alexander Newski“ ist der natürliche Einfluss der Kinematographie mit ihrer rasanten Montageentwicklung stark, ebenso wie der allgemeine Einfluss von Eisensteins Individualität. Dabei sind die Verbindungen dieser Musik mit den Traditionen der epischen Linie der russischen Klassiker ebenso deutlich - der atemberaubende national-patriotische Geist, die malerische Bildsprache und die meisterhafte Darstellung der vergeistigten, dem Menschen wohlgesonnenen Natur. Prokofjews national-patriotischer Geist ist tief und echt. Eisenstein selbst bemerkte dazu so treffend: „...er ist nicht national durch den Kwas und die Gülle des konventionellen russischen Pseudorealismus. Auch die Details des Alltagslebens im Pinsel von Perow oder Repin sind ihm nicht "Wasser und Geist". Prokofjew ist national in der Strenge seiner Traditionen, die bis zu den primitiven Skythen und dem unnachahmlichen gemeißelten Stein der Kathedralen von Wladimir und Susdal aus dem 13. Jahrhundert zurückreichen... in der großen Volksweisheit der Fresken oder der Ikonenmalerei von Rubljow“ (27; S. 491).

Die Oper „Semjon Kotko“ liefert beredtes Material für das mehrdimensionale Thema „Prokofjew und die sowjetische Realität“. Sein Konzept, das auf dem Grundsatz „es gab kein Glück, aber das Unglück half“ beruhte, versprach ein höchst interessantes Ergebnis. Der große Meyerhold, der nach der Zerschlagung seines Ensembles ohne Arbeit dastand, wurde von Konstantin Stanislawski höchstpersönlich in Schutz genommen und gab seinem ehemaligen Schüler die Möglichkeit, auf der Musikbühne des Theaters nach ihm Opern zu inszenieren. Natürlich dachte Meyerhold sofort an Prokofjew, mit dem er schon immer gerne zusammenarbeiten wollte, auch wenn ihm dabei immer wieder Steine in den Weg gelegt wurden. Auf Anraten des Schriftstellers Alexej Tolstoi griffen sie zu Walentin Katajews Roman „Ich, ein Sohn des arbeitenden Volkes“, der die dramatische Geschichte des Soldaten Semjon Kotko erzählt, der auf dem Höhepunkt des Bürgerkriegs von der Front in sein Heimatdorf zurückkehrt.

Die Oper war leicht zu komponieren, es genügt zu sagen, dass die ersten drei Akte in dreiundfünfzig Tagen entstanden sind. Alle drei - Meyerhold, Katajew und der Komponist - trafen sich systematisch und besprachen die dramaturgischen Details der zukünftigen Produktion. Prokofjew lehnte jedoch die volkstümlich-ukrainische Version der Aufführung, die der Schriftsteller sah, unwiderruflich und entschieden ab. Infolgedessen distanzierte er sich ziemlich stark von den Absichten des Librettisten: „...ich will etwas anderes als er (Katajew. - *Anm. d. Verf.*), ohne Agitation, die schnell aus der Mode kommt“ (7; S. 413) und schrieb schließlich das Libretto mit.

„Der Bürgerkrieg ist in diesem Sujet kein Ziel, sondern ein Schauplatz...“, - dies ist der Bezugspunkt, der vor einer oberflächlichen Verurteilung Prokofjews in Konformismus warnt - er habe ein solches Thema aufgegriffen, um den sowjetischen Behörden zu gefallen (7; S. 430). Denn auch in diesem Fall (was übrigens typisch für den Komponisten im Allgemeinen ist) wollte er diesen Stoff, dieses Thema, seinen eigenen künstlerischen Interessen anpassen. Sergej Sergejewitsch interessierte sich nicht für das Zeitgeschehen als solches, sondern für die ewigen Erfahrungen der Liebenden und Trauernden, für die Psychologie der Tugendhaften und der Schurken: „Hier haben wir die Liebe der Jugend, den Hass der Vertreter der alten Welt, das Heldentum des Kampfes, die Tränen des Verlustes und die für den ukrainischen Humor so typischen Witze. Die Menschen bei Katajew sind absolut lebendig, und das ist das Wichtigste. Sie leben, sie freuen sich, sie ärgern sich, sie lachen, und dieses Leben wollte ich vermitteln“ (11; S. 183) - die eigenen Worte des Musikers bestätigen, was bereits gesagt wurde. Wie er selbst betonte, waren ihm deklarative Plastizität und agitatorische Primitivität fremd.

Außerdem ergriff ihn die Aufgabe, die Musik der Prosa zu hören und zu vermitteln, die nur er allein so wunderbar in Poesie verwandeln konnte, nicht weniger als die Motive der Handlung selbst. Und in die Heimat seiner Kindheit, Kleinarussland, mit ihrem sanften und ihm so nahen Humor einzutauchen - dieses nostalgische Motiv war natürlich auch dabei.

In „Semjon Kotko“ wird uns ein vielfarbiges Stück Leben präsentiert, das sich in rührende lyrische Enthüllungen, dann in ein charakteristisches Kolorit und schließlich in erschreckend gewalttätige Ereignisse verwandelt.

In der Oper gibt es keine ausgedehnten Arien und Ensembles, die Episodenwechsel sind schnell, wie im Kino. Aber jede Zeile - sei es die des Sängers oder die des Orchesters -, wie von einem geschickten Juwelier mit Edelsteinen ausgekleidet und dann mehr als einmal wiederholt, bleibt dank ihrer seltenen Organik sofort im Ohr hängen, als wäre sie schon lange bekannt. Prokofjew versucht, die banalsten Prosatexte in die Sprache der Musik zu übertragen (ein eindrucksvolles Beispiel ist die Lektion, die Semjon den jungen Burschen erteilt, die lernen, wie man eine Kanone baut).

Starke Kontraste sind die Bewegung der Dramaturgie der Oper. Der Höhepunkt der lyrischen Liebeslinie, die die Gefühle des Soldaten Semjon und seiner Verlobten Sonja, des Matrosen Zarew und seiner Geliebten Ljubka verkörpert, ist das temperamentvolle Nachtstück, das den dritten Akt eröffnet. Der stürmische Höhepunkt desselben Aktes, eine wahre Symphonie der russischen Trauer, die Feuerszene - die sich monoton wiederholenden Schreie Ljubkas, verzweifelt über den Anblick des sich erhängenden Zarew, die erregten Rufe des Chores, aufgepeitscht von den impulsiven Rhythmen des Orchesters, der schallende, unruhige Glockenschlag... Prokofjews Liebe zur Darstellung von Extremsituationen kommt hier voll zum Tragen.

Die Dynamik der Handlung wird manchmal durch die Kombination von zwei verschiedenen Bühnenplänen erzeugt. So ist die Brautwerberszene von Sofias

Hochzeit im zweiten Akt aufgebaut. Die eigentliche Zeremonie findet auf der einen Seite statt und die weibliche Hälfte auf der anderen, wo Sonja und ihre Mutter Chiwrja gespannt den Gesprächen der Männer lauschen. Das Publikum nimmt gleichzeitig die Klagen der verzweifelten Chiwrja und die fast verzweifelten Schreie von Sonja auf und kann auch das Verhalten von Tkatschenko, dem reichen Dorfbewohner und Vater der Braut, der Semjon hasst, verfolgen und die Brautwerber hören.

Obwohl „Semjon Kotko“ seine Schwächen hat - der übereilte und ungerechtfertigte glückliche Schluss der Oper, der idyllische Schlusschor - würde ein unvoreingenommener Mensch kaum bestreiten, dass Prokofjews Werk genial ist. Ich möchte die Meinung von Swjatoslaw Richter zitieren: „Die Premiere der Oper war ein großes Ereignis in meinem Leben. Einer von denen, die mich im wahrsten Sinne des Wortes zu Prokofjew hingezogen haben! Das Werk ist so perfekt und klar, dass die Wahrnehmung allein von der Bereitschaft des Zuhörers abhängt, zuzuhören... In der Nacht, in der ich „Semjon Kotko“ zum ersten Mal hörte, wusste ich, dass Prokofjew ein großer Komponist war“ (27; S. 459, 460).

Als die Proben für „Kotko“ bereits im Gange waren, verlor das Theater Meyerhold, den bald darauf das Schicksal eines weiteren Opfers von Stalins Alpträummaschine ereilte. Prokofjew wandte sich sofort an Sergej Michailowitsch Eisenstein: „Mein erster Gedanke war, zu dir zu eilen und dich zu bitten, die Produktion zu übernehmen“ (7; S. 429). Aber der Regisseur war mit einer anderen Arbeit beschäftigt, und die Regisseurin wurde eine Schauspielerin der MXAT-Schule, Serafima Birman. Später wird sie erzählen, wie Sergej Sergejewitsch sie erstmals mit seiner Oper bekannt machte. Es war in einem Zimmer in einem Kurort, in dem es natürlich kein nennenswertes Klavier gab. Dennoch: „Sergej Prokofjew spielte! und sang! Von ‚a‘ bis ‚z‘ die Oper „Semjon Kotko“!!!

Er verwandelte das Bett in einen Flügel... setzte sich auf die Stuhlkante und legte dann seine Arme auf das Bett, das mit einer weißen Pikee-Decke bedeckt war.

Aber es war mir klar - er konnte die Decke nicht sehen, die Tastatur eines wertvollen Klaviers lag vor ihm.

Er spielte die Ouvertüre... Er sang die Arie von Semjon Kotko... Sergej Sergejewitsch hat auch für das Orchester gesungen... und ließ mich, der ich der Musik nicht so nahe stehe, nicht nur die Oper hören, sondern auch jeden und alles in dieser außergewöhnlichen Aufführung sehen...“ (27; S. 502).

Das wunderbare Musizieren konnte nur durch die Ankunft der diensthabenden Schwester unterbrochen werden, die die Störenfriede zur Ordnung rief. Welch unübertroffenen künstlerischen Charme besaß Sergejewitsch, wenn er sein Werk so gekonnt ohne Klavier wiedergeben und den einzigen Zuhörer damit anstecken konnte.

Während der Aufführung verfolgte Prokofjew, der zum ersten Mal die Inszenierung seines Werks auf einer russischen Bühne überwachte, den Ablauf bis ins kleinste Detail und gab den Sängern und dem Regisseur Kommentare. Es war nicht ohne Probleme. Im Zusammenhang mit dem Nichtangriffsvertrag mit Deutschland forderte ein Vertreter des Ausschusses für auswärtige Angelegenheiten, den Text der Oper zu korrigieren: „Die Betonung sollte auf Intervention im Allgemeinen gelegt werden. Sergej Sergejewitsch, - Ihr Wort, Europa beobachtet Sie“, - rief er mit Pathos. Darauf antwortete Prokofjew für diese unruhigen Zeiten ziemlich mutig: „Ich werde in der Musik nichts ändern. Lassen Sie Europa einen Blick auf den Genossen vom NKID werfen.“ (Volkskomitee für auswärtige Angelegenheiten - *Anm. d. Verf.*) (7; S. 439). Doch die Deutschen wurden durch „russische Weißgardisten“ ersetzt.

Die Inszenierung, die im September 1940 uraufgeführt wurde, stand in der Tradition aller herausragenden Werke Prokofjews und rief gegensätzliche Meinungen hervor.

Trotz aller Vor- und Nachteile, die sowohl in der Diskussion als auch in der Presse geäußert wurden, stieß die Uraufführung auf das Interesse eines recht breiten Publikums, was Prokofjew besonders gefiel. Dann aber verließ die Aufführung schnell die Bühne. Aus offensichtlichen Gründen. Die Kulturbehörden wendeten sich einer anderen Liedoper mit einem revolutionären Thema zu - „Im Sturm“, von dem damals jungen Komponisten Tichon Chrennikow. Sie war für sie leichter zugänglich und einfacher als Prokofjews melodisch ausdrucksstarke und dramatisch originelle Oper. Die Situation mit dem Kontrast zwischen Schostakowitschs „Lady Macbeth“ und Dserschinskis „Stiller Don“ wurde wiederholt. Es war nicht vorstellbar, dass zwei unterschiedliche Bewegungen auf sowjetischem Boden gleichberechtigt existieren konnten.

Das Paradoxe daran ist, dass sich auch Prokofjew danach sehnte, Musik zu komponieren, die einem breiten Publikum zugänglich ist. Er prägte sogar eine passende Formulierung: „Die Musik, die hier gebraucht wird, würde ich ‚leicht-ernst‘ oder ‚ernst-leicht‘ nennen.“ Noch wichtiger war jedoch seine weitere Aussage: „Es ist nicht leicht, die richtige Sprache für diese Musik zu finden. Sie sollte in erster Linie melodisch sein, darüber hinaus sollte die Melodie einfach und verständlich sein, ohne in Obertöne oder Trivialität zu verfallen... Dasselbe gilt für die Technik des Schreibens, die Art der Darstellung; sie muss klar und einfach sein, aber nicht schablonenhaft“ (11; S.128). Die Aufgabe ist besonders schwierig! Selbst Prokofjew selbst hat es nicht immer geschafft, das Problem zu lösen. Es ist schwer zu glauben, aber zum Beispiel die Massenlieder vom Ende der 30er Jahre, die im Auftrag verschiedener Organisationen geschrieben wurden, leiden unter Intonationsneutralität. Und das bei einem so extravaganen Melodiker wie Prokofjew.

Wir müssen ehrlich zugeben, dass, sobald er sich nicht auf die eine oder andere Weise von sowjetischen Themen distanzierte, sondern direkt mit ihnen in Berührung kam, das Ergebnis nicht so beeindruckend war wie im Falle der Oktoberkantate oder der Oper „Semjon Kotko“!

In einigen Fällen half der geistreiche Einfallsreichtum des Komponisten ihm, sich vor dem Gericht zu drücken. So wurde er vom All-Unions-Radio beauftragt, eine Kantate zu Ehren von Stalins 60. Geburtstag zu schreiben. 1939 komponierte Prokofjew „Trinkspruch“, in Richters Worten „eine Art Epiphanie“ (7; S. 439). Texte, die Volksliedern von sieben verschiedenen Nationalitäten entlehnt sind und poetische Bilder ihres Alltags widerspiegeln, halfen der Kantate, auf dem meisterhaften Nebeneinander von diesen aufzubauen.

Ein Jahr später wurde nicht nur Richter auf Prokofjew aufmerksam, sondern auch Prokofjew interessierte sich für den jungen Pianisten. Und er betraute ihn, der damals am Konservatorium studierte, mit der ersten Aufführung seiner neuen Sechsten Sonate nach dem Autor. Dieses Ereignis war besonders bemerkenswert, weil Sergej Sergejewitsch nach einer langen Unterbrechung zum Klaviergenre zurückkehrte, und hier entstand, wie Mjaskowski es ausdrückte, „eine Mischung aus dem alten und dem neuen Prokofjew“ (7; S. 485). Die gewollten Kontraste wurden durch die klassische Schlankheit ausgeglichen. Vor uns stand der bereits bekannte Spaßvogel, der Performer, aber auch der Künstler, der dialektisch und reif denkt und in der Musik eine epische Tragweite und kraftvolle Verallgemeinerung erreicht.

Wie könnte also die Antwort auf die in diesem Unterkapitel gestellte Frage lauten: „Hat sich Prokofjew als echter sowjetischer Komponist erwiesen?“ Ja, in dem Sinne, dass er zur richtigen Zeit schuf und sich von sowjetischen Themen und dem zeitgenössischen Publikum inspirieren ließ. Nein, denn in Wirklichkeit ist es den Kulturideologen nicht gelungen, den Komponisten zu einer gehorsamen Marionette zu machen. Alle ihre Versuche blieben erfolglos. Eine verborgene und später

offenkundige Schande hat den großen Sohn des russischen Landes auf dieser Erde begleitet. Seine Musik ist den Unbildern der sowjetischen Herrschaft stets entgangen, begeistert weiterhin die Massen in allen Teilen der Welt und wird diese ehrenvolle Rolle hoffentlich auch in Zukunft erfüllen.

## KRIEG UND FRIEDEN. DIE SCHRECKLICHEN JAHRE

Im Frühjahr 1941 feierte die musikalische Öffentlichkeit den fünfzigsten Geburtstag von Prokofjew und den sechzigsten Geburtstag seines engen Freundes Mjaskowski. Da die Komponisten keine Vorliebe für feierliche Anlässe hatten, feierten sie ihre Jubiläen eher bescheiden. Die April-Ausgabe der „Sowjet Musik“ widmete dem Ereignis jedoch eine ganze Ausgabe, für die sich die alten Freunde gemeinsam fotografierten.

Zu dieser Zeit war Sergej Sergejewitsch, der sich mit seiner jungen Frau in dem Dorf „Kratowo“ in der Nähe von Moskau, nicht weit von Eisensteins Datscha entfernt, niedergelassen hatte, glücklich. Schöne Natur, klares, warmes Wetter, lyrische Erlebnisse - alles lädt zu inspirierter Arbeit ein. Nur das Gefühl der drohenden Katastrophe beunruhigte ihn - immer näher kam die feurige Welle des Weltgemetzels auf die sowjetischen Grenzen zu. „Im Westen ging der Krieg langsam voran, und der Morgen war neblig, aber in seinem Nebel konnte man deutlich unerhörte Katastrophen erahnen“ - prophezeite der zeitgenössische Schriftsteller (7; S. 418). Und nun ist die Katastrophe Wirklichkeit geworden. An einem sonnigen Morgen brachte die Frau des Wächters den verblüfften Prokofjews die Nachricht vom Beginn des Großen Vaterländischen Krieges...

Bereits Ende Juli 1941 bombardierten die Nazis fast täglich Moskau. Die nächtlichen Angriffe verblüfften den Komponisten, der weiterhin außerhalb der Stadt, in Kratowo, lebte: „Obwohl dieser Ort auf dem Lande kein Angriffsziel war, erschienen die feindlichen Flugzeuge nachts oft mit Heulgeräuschen über uns und beleuchteten die Gegend zur Orientierung mit Fackeln. Der Himmel war mit hellen weißen Streifen von Suchscheinwerfern überflutet. Diese Scheinwerfer, die grünen Leuchtspurgeschosse der Kampfflugzeuge und die gelb leuchtenden „Lampen“ der Deutschen schufen ein Bild, das in seiner Schönheit unheimlich war“ (7; S. 455-456). Typische Reaktion eines Künstlers - oder etwa nicht?

Die Widersprüche, die den Weg von Sergej Sergejewitsch schon immer begleitet haben, verstärkten sich natürlich in diesen schwierigen Jahren. Es scheint, dass die wichtigsten Angelegenheiten und Bindungen bei ihm geblieben sind. Er arbeitete weiterhin hart und fruchtbar. Wie immer, unter allen Umständen. Und auch seine Vorliebe für Reisen, für das Kennenlernen neuer Orte, Menschen und Landschaften wurde in der Zeit der Evakuierung in besonderer Weise erfüllt.

Trotz der extremen Lebensumstände erlebte Prokofjews Werk in den Kriegsjahren eine außergewöhnliche Blütezeit. Oper und Ballett, Sinfonien und Sonaten, Lieder und Märsche, Filmmusik. Wo immer ihn der Krieg erwischte, arbeitete er beharrlich und erfolgreich im Schweiß seines Angesichts und überwand dabei Schwierigkeiten und Entbehrungen.

Und der Komponist hat in seiner Kunst noch nie so viel über das Thema des Tages geschrieben. Er wollte so viel wie möglich am Schicksal des Landes teilhaben, wollte so viel wie möglich für das Land tun und wollte von seinem Volk gebraucht und verstanden werden. So entstanden seine symphonische Suite „Das Jahr 1941“, die einsätzliche vokalsymphonische „Ballade vom unbekanntem Knaben“ auf das Gedicht

von Pawel Antokolski, Massenlieder und Märsche, Musik zu den Filmen „Kotowski“, „Partisanen in der Steppe der Ukraine“ und andere. Damals wirkte er an der Entstehung der Nationalhymne mit. Unter der Vielzahl der verschiedenen Arbeiten gab es jedoch eine, die vollen Einsatz erforderte. Leo Tolstois großes Epos „Krieg und Frieden“ absorbierte Prokofjews gesamte künstlerische Energie und Inspiration und erwies sich als bemerkenswert stimmig für die schrecklichen Zeiten. Was für eine künstlerische Dreistigkeit muss man haben, um diese Idee in die Tat umzusetzen! Die Tatsache, dass die Oper „Krieg und Frieden“ in ihrer ersten Fassung neun Monate nach Ausbruch des Krieges fertig gestellt wurde, spricht für sich - Prokofjew konnte den grandiosen Plan umsetzen.

„Warum stürzte sich das ganze Land während des Großen Vaterländischen Krieges auf „Krieg und Frieden“? - fragte sich der Schriftsteller Weniamin Kawerin, - denn dieses Buch erzählt nicht nur, wie wir gewonnen haben, sondern auch, wer wir sind und warum wir wieder gewinnen müssen“ (7; S. 456). Sergej Prokofjew, der das bahnbrechende Werk verfasst hat, hätte diese Worte mit seinem Namen unterschreiben können.

Der Komponist hat sich bemüht, den Geist des Romans und seine Sprache beizubehalten. Das Libretto, das er zusammen mit seiner Frau Mira Mendelssohn schuf, basiert auf dem Originaltext von Tolstoi. Die Autoren stützten sich auch auf die Aufzeichnungen des Partisanendichters Denis Dawydow und die Texte der während des Vaterländischen Krieges von 1812 komponierten Volkslieder. Parallel zum realen Krieg und Frieden nahm Tolstois Epos, das nach einer musikalischen Lesart verlangt, seinen Platz im Kopf des großen Künstlers ein.

In der Zwischenzeit schritt der Krieg voran. Die Regierung beschloss die Evakuierung von Theatern, Museen und kreativen Vereinigungen aus Moskau. Naltschik, Tiflis, Alma-Ata, Perm (damals Molotow - *Anm. d. Verf.*) - das war die Kurve, auf der die Hauptroute von Prokofjews Evakuierungsaufenthalt und Konzertauftritten während der Kriegsjahre verlief.

Als die systematischen Bombardierungen im August 1941 den Aufenthalt in Moskau besonders gefährlich machten, wurde eine Gruppe von Professoren des Moskauer Konservatoriums mit ihren Familien nach Naltschik evakuiert. Die Prokofjews waren unter ihnen. Aus den Erinnerungen von Olga Pawlowna Lamm, der Tochter von Sergej Sergejewitschs Freund Pawel Alexandrowitsch Lamm, erfahren wir Einzelheiten über die Reise und den Abschied von geliebten Menschen. Sowohl der Abschied als auch die Verabschiedung waren düster; niemand wusste, ob sie sich jemals wiedersehen würden.

Die Reise, die drei Tage dauerte, verlief ohne jegliche Exzesse. Als wir zu unserem Ziel fuhren, waren wir erstaunt über die Aussicht auf die südlichen Dörfer, Schwärme schneeweißer Gänse, verschmierte Öfen direkt auf der Straße, ungewöhnlich für das Moskauer Auge. Eine unerwartete Überraschung erwartete die Gäste. Eine große Menschenmenge empfing sie auf dem Bahnsteig, und ein Militärorchester spielte bravourös auf. Bald stellte sich jedoch heraus, dass sie mit einer anderen Gruppe zusammentrafen - dem Moskauer Kunsttheater und seinen berühmten Künstlern unter der Leitung von Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko, die mit demselben Zug angekommen waren.

Während er seine ganze Energie auf „Krieg und Frieden“ konzentrierte, hatte der Komponist auch Zeit, sich mit vielen anderen Dingen zu beschäftigen. Er verstand es immer, von einem Werk zum anderen zu wechseln, ganz zu schweigen von seiner glücklichen Fähigkeit, an mehreren Werken gleichzeitig zu arbeiten. Sergej Sergejewitsch fand auch Zeit für Konzertabende - in Naltschik trat er im Stadttheater und in Militärlazaretten zusammen mit den gefeierten Meistern des Maly-Theaters

und des Moskauer Künstlertheaters auf - Wassili Katschalow und Alla Tarasowa, Iwan Moskwin, Olga Knipper-Tschochowa und Warwara Ryschowa - und ging sogar mit Mjaskowski wandern, der sich zur Freude der beiden Freunde in derselben Stadt aufhielt.

Der wissbegierige Sergej Sergejewitsch interessierte sich sehr für die unbekannt und wenig erforschte Volkskunst der Bergvölker und hörte den Volksmusikern beim Spielen zu. Das Ergebnis war das Zweite Kabardinische-Streichquartett, das, so der Autor, neue und unberührte orientalische Volkskunst mit den klassischsten aller klassischen Formen verband.

Prokofjew und seine junge Frau traten oft bei allgemeinen Teegesellschaften auf oder luden Freunde in das Hotel in Naltschik ein, wo sie wohnten. Diese Begegnungen waren Inseln echter, aufrichtiger Wärme, die in der rauen Atmosphäre des Krieges so notwendig waren. Der Komponist und seine junge Frau, ungewöhnlich gastfreundlich, teilten auf rührende Weise alles, was sie auf dem Tisch hatten, und schenkten den Anwesenden Sympathie und Zuneigung. Es herrschte ein Gefühl der Harmonie in ihrer Beziehung, und diese Harmonie erstreckte sich auch auf andere Menschen. Als Sergej Sergejewitsch und Mira Alexandrowna Hand in Hand über den Markt schlenderten, um Obst und Gemüse zu kaufen, waren sie so sehr mit sich selbst beschäftigt, dass es erstaunlich war, wie sie es schafften, etwas anderes zu kaufen.

Der unaufhaltsame Vormarsch des Krieges näherte sich jedoch Naltschik, das zu einer Frontstadt geworden war. Nach drei Monaten im Nordkaukasus wurde eine Gruppe von Musikern und Künstlern nach Tiflis, der Hauptstadt Georgiens, versetzt.

Die große Millionenstadt beeindruckte durch ihre architektonische Schönheit, die sich auf besondere Weise mit der wilden Natur verband, die in die Straßen der Stadt einzubrechen schien. Die malerischen Balkone der Häuser, die Kuppeln der alten Kirchen, die herrlichen Ausblicke auf die Kaukasuskette, das Ufer des Flusses Kura - all das war für die Moskauer so ungewöhnlich...

Die Prokofjews und andere Intellektuelle, die hierher kamen, freuten sich, in ein reiches kulturelles Leben einzutauchen, das durch die schwierigen Lebensbedingungen nicht versiegte. Die Moskauer wurden von dem schönen Opernhaus und der regen Konzerttätigkeit angezogen, die auch von Künstlern ausgeübt wurde, die in die Stadt evakuiert worden waren. Sergej Sergejewitsch besuchte systematisch die Philharmonie und lobte das Stück „Othello“ im Rustaweli Drama-Theater. Er dirigierte erfolgreich sein Autorenkonzert in Tiflis und gab mehrere Klavierabende in den Hauptstädten von Georgien, Aserbajdschan und Armenien. Wer konnte schon ahnen, dass diese Abende zu seinen letzten öffentlichen Auftritten gehören würden, noch dazu behindert durch eine schwere Krankheit.

Welches Schicksal ereilte das beliebteste Werk des Komponisten? Der Weg von „Krieg und Frieden“ auf die Theaterbühne, an die Öffentlichkeit und schließlich in die endgültige Fassung ist eine Art Epos mit Höhen und Tiefen, Helden und Anti-Helden. Dieser Weg verlangte die Überwindung vieler Hindernisse, obwohl er manchmal - vor allem in der Intensität der schöpferischen Inspiration - verlockend leicht, manchmal aber auch verschlungen und gewunden war.

Bei den ersten Heimvorführungen von Ausschnitten aus „Krieg und Frieden“ in Tiflis war das Publikum die wohlwollendste, man könnte sagen, die intellektuelle Elite der russischen Kultur - die Komponisten Juri Schaporin und Anatoli Alexandrow, die Sänger Anatoli Doliwo und Nina Dorliak, der Schauspieler Wassili Katschalow, der Künstler Igor Grabar. Es war kaum möglich, eine so exquisite Gesellschaft in Frieden zusammenzubringen. Die Musik beeindruckte das Publikum, und jeder war sich



bewusst, dass sie von Sängern interpretiert werden musste, die nicht nur gut singen konnten, sondern auch den gesamten Komplex der Bühnenkunst beherrschten.

Es gab ermutigende Nachrichten: verschiedene Theater - von Tiflis, Baku und dem Leningrader Kirow bis hin zur amerikanischen Metropolitan Opera, deren Inszenierung von dem hervorragenden Dirigenten Leopold Stokowski geplant wurde - waren sofort an dem unvollendeten Werk interessiert. Das Tempo der Arbeit wurde jedoch aus ganz prosaischen Gründen gebremst - es gab kein Notenpapier und es fehlte chronisch an Geld, um die Noten zu kopieren.

Der Staat, vertreten durch das Komitee für die Künste, war direkt an den Geschicken der Oper beteiligt - eine für Prokofjew eher ungewöhnliche Situation. Er wurde durch wiederholte Telegramme gehetzt, die Musik wurde von professionellen Musikern bewertet und es wurden ernsthafte Korrekturen und Änderungen vorgeschlagen. Am 12. Mai 1942 wurde die Oper in Abwesenheit Prokofjews im Komitee für die Künste uraufgeführt und von den großartigen vierhändigen Pianisten Stanislaw Teofilowitsch Richter und Anatoli Iwanowitsch Wedernikow in aller Würde am Flügel gespielt. Sergej Sergejewitsch erhielt von seinem Kollegen Schostakowitsch eine bezeichnende Antwort: „Ich habe einen gewaltigen Eindruck erhalten... ich finde die ersten vier Bilder großartig. Als ich sie abspielte, schnaufte ich vor Vergnügen und spielte einige Momente immer und immer wieder, was die volle Erfahrung verzögerte: Ich hatte nicht die Zeit, sie alle zu spielen...“ (16; S. 222).

Der „Friedens“-Teil der Oper wurde ziemlich einhellig aufgenommen. Der Kriegsteil wurde wegen der Fülle von Alltagsszenen, der gesprochenen Dialoge, der unzureichend ausdrucksstarken Vertonung der patriotischen Nummern und generell wegen ihrer Stellung in der Oper kritisiert. Unter den vorgeschlagenen Änderungen waren einige, die Prokofjew ohne weiteres akzeptierte, da er die Nachteile selbst spürte. So hielt er es zum Beispiel für notwendig, den aktiven Charakter, die dramatische Spannung des zweiten, des „Kriegs“-Teils zu erhöhen. Doch das Finale in einem apotheotischen Geist zu verändern, lehnte der Komponist zunächst kategorisch ab, stimmte dann zu, tat dies aber wieder auf seine Weise, um den dramaturgischen Fluss des Epos nicht zu stören. Kurzum, es kam alles so, wie es immer kommt. Sergej Sergejewitsch hörte seinen Kunden nur insoweit zu, als ihre Bemerkungen seinen eigenen Vorstellungen entsprachen.

Um dem von Tolstoi beschriebenen Schauplatz so nahe wie möglich zu kommen, studierten die Autoren des Librettos Erinnerungen an den Krieg von 1812, Sammlungen alter Soldatenlieder und Chöre im Lesesaal der Bibliothek von Tiflis. Dies trug dazu bei, den volkspatriotischen „Kriegs“-Teil der Oper zu erweitern und zu verfeinern.

Im Frühjahr 1942, während Prokofjew die Arbeit an seiner ehrgeizigen Komposition abschloss, trat Sergej Michailowitsch Eisenstein mit dem Vorschlag an ihn heran, die Musik für den zweiteiligen Film „Iwan der Schreckliche“ zu komponieren. Die Dreharbeiten begannen in Alma-Ata, wo sich das evakuierte Studio befand. Ende März flog ein Antwortschreiben in die kasachische Hauptstadt: „Ich schließe gerade die letzten Takte von „Krieg und Frieden“ ab und habe daher die Möglichkeit, mich in naher Zukunft unter Ihr Joch zu begeben... Ich freue mich sehr auf unsere gemeinsame Arbeit und umarme Sie ganz fest“ (4; S. 220-221).

Die Freunde waren traurig, sich von Sergej Sergejewitsch und Mira Alexandrowna zu verabschieden: „Mit der Abreise der Prokofjews nach Alma-Ata... wurden wir alle zu musikalischen Waisen, und das nicht nur musikalisch: Prokofjew, der sich in einem schöpferischen Rausch befand, wirkte auf uns alle freudig ein und machte alle anderen mit seiner schönen Musik und seinem heiteren, energischen Ton mutiger gegen die Prüfungen der Zeit“, - erinnert sich Olga Lamm (16; S. 220).

Nach sieben Monaten in Tiflis erwies sich der Umzug nach Alma-Ata, wo der Komponist und seine Frau ein Jahr lang festsaßen, als langwierig und schwierig. Die Bahnhöfe waren mit Zügen überfüllt. Sie hielten zunächst in Baku, dann auf der anderen Seite des Kaspischen Meeres in Krasnowodsk und blieben in Taschkent. Das Bemerkenswerteste ist, dass unser Held sogar während dieser Wochen der Reise arbeiten konnte.

Schließlich erreichten sie Alma-Ata, eine ferne asiatische Stadt am Fuße des Ala-Tau. Und hier fand Prokofjew etwas Angenehmes: breite, schattige Straßen, halbländliche, ruhige Vororte, fast ein Kurort mit gemäßigttem Klima und viel Grün. Die Lebensbedingungen in der evakuierten Stadt verschlechterten sich jedoch mit jeder neuen Stadt. Systematische Stromausfälle, Lebensmittelknappheit.

Wie die meisten Menschen litten auch Sergej Sergejewitsch und seine Frau unter Entbehrungen, aber er blieb sich treu und beklagte sich nicht über die Unannehmlichkeiten des Alltags. Zur Veranschaulichung hier einige Auszüge aus Mira Alexandrownas Tagebuch, die sich auf das Frühjahr und den Sommer 1942 beziehen: „Es gibt wieder Probleme mit dem Essen - Serjoscha wurde sogar eine Mahlzeit in der Kantine verweigert. Die Lebensmittel werden auf dem Markt immer teurer, und wir haben sehr wenig Geld. Früher halfen noch halbfertige Mahlzeiten, Frikadellen, die ich auf einem Elektroherd zubereitete (Knipper nannte diese Frikadellen „Lebe wohl, Bobik“). Jetzt kann man sie auch nicht mehr bekommen, und das ist ein großer Verlust für uns...“ Ein weiterer Eintrag: „Morgens und um zwei Uhr nachmittags ging Serjoscha in die Kantine (im Hotel), um zu essen. Von zwei Uhr nachmittags bis zum nächsten Morgen essen wir kaum etwas, denn die Elektroherde sind wegen des fehlenden Stroms außer Betrieb und es gibt einfach nichts zum Kochen. Gelegentlich nutzt Serjoscha die Höflichkeit des Küchenpersonals und wärmt dort einen Kessel auf, und zweimal bat sie sogar darum, für uns Kartoffeln zu kochen, aber es ist unangenehm, sie zu missbrauchen, trotz der guten Einstellung. Manchmal... haben wir ein bisschen Fleisch, das wir wegen der hohen Kosten nicht auf dem Markt kaufen können“ (16; S. 218-219). All dies geschah zu einem dramatischen Zeitpunkt, als Mira Alexandrowna, die an Scharlach erkrankt war, eine bessere Ernährung benötigte.

Trotz seines natürlichen Optimismus und seines Glaubens an die guten und hellen Anfänge des Lebens litt Prokofjew, der von allen Seiten mit Berichten über den Verlust seiner engen Freunde bombardiert wurde, schwer unter deren Verlust. Im Winter 1941 kam der Dramatiker Alexander Afinogenow bei einer Bombenexplosion ums Leben, sein langjähriger Freund Boris Demtschinski verhungerte im belagerten Leningrad, und Wladimir Derschanowski überlebte die Bedingungen an der Moskauer Front nicht.

Der Komponist war sehr besorgt über das Schicksal seiner ersten Familie, die während des Krieges in Moskau geblieben war. Sergej Sergejewitsch hatte nicht immer Informationen über seine Söhne und Lina Iwanowna. Obwohl er sich nach Kräften bemühte, sie finanziell zu unterstützen, war es natürlich nicht leicht für sie. Lina Iwanowna, die mehrere europäische Sprachen fließend beherrschte, begann in diesen schwierigen Zeiten, als Dolmetscherin für das Sowjetisches Informationsbüro Geld zu verdienen.

Vielleicht hatte Prokofjew damit zum ersten Mal das Gefühl, dass seine Musik wirklich gefragt sein könnte. Einige der Werke des Komponisten standen direkt im Vordergrund. So wurde beispielsweise der Film „Alexander Newski“ in den Tagen der Verteidigung von Sewastopol den Matrosen und Soldaten gezeigt. „Das Lied „Erhebe

dich, du russisches Volk“ hat einen großen Eindruck hinterlassen. Gestärkt durch die Resonanz des Untergrunds (Bunker, in denen das Bild gezeigt wurde. - *Anm. d. Verf.*), ergriff es kraftvoll die Seele“, - erinnerte sich ein Teilnehmer der Verteidigung der Stadt (7; S. 466). Die Kantate, die aus der Musik für den Film komponiert wurde, hat die Welt im Sturm erobert. Nach einer triumphalen Aufführung in New York schrieb ein einflussreicher Kritiker: „Die Geschichte wiederholt sich... Wir befinden uns mitten in Operationen, die dem deutschen Traum von der Vorherrschaft im Osten ein Ende setzen werden.“ Die Relevanz eines Werkes, das übrigens in seiner Kraft und Aktualität mit Dmitri Schostakowitschs Siebter Symphonie verglichen wurde, lässt sich kaum deutlicher herausstellen.

An fast jedem Punkt seiner Odyssee durch den Krieg erhielt Prokofjew künstlerische Nahrung, um sein monumentales Epos zu bereichern. Bei einem Gespräch in einem Hotel in Naltschik mit dem berühmten Regisseur Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko erhielt Sergej Sergejewitsch von ihm wertvolle Ratschläge für den dramaturgischen Plan seiner Oper „Krieg und Frieden“. Ein weiterer bedeutender Regisseur, Sergej Eisenstein, war an der vorläufigen Umsetzung der Idee beteiligt. Er hörte sich die Oper, die der Komponist auf dem Klavier spielte und sang, mit großer Aufmerksamkeit und Begeisterung an und gab eine Reihe wertvoller Anregungen, von denen Prokofjew die grundlegendsten akzeptierte.

Eisenstein erklärte sich bereit, bei „Krieg und Frieden“ Regie zu führen, und da er auch ein hervorragender Künstler war, fertigte er Skizzen an - Skizzen einzelner Episoden-Szenen. Natürlich verband die beiden großen Sergejs vor allem ihre Arbeit im Film. Es lohnt sich jedoch, kurz auf Eisensteins Rolle bei der Entstehung der Idee des Prokofjew-Epos einzugehen.

Obwohl der Regisseur das Werk nie selbst inszenieren konnte, hatte er einen großen Einfluss auf dessen Entstehung. Sowohl in der Tatsache, dass er Prokofjew konkrete Ratschläge zur Dramaturgie gab, als auch in der Tatsache, dass die gemeinsame Arbeit an Filmen nicht an einem so aufgeschlossenen Künstler wie Prokofjew vorbeigehen konnte. Natürlich haben Eisensteins Regieprinzipien den Komponisten beeinflusst.

Es war der Regisseur mit seinem Gespür für den großen Dramatiker, der Sergej Sergejewitsch riet, die Szene der „unheilvoll heulenden“ Orchesterlandschaft - einen Schneesturm - in das dreizehnte Bild „Die Straße von Smolensk“ aufzunehmen, das den Rückzug der Franzosen darstellt. Eine ähnliche Rolle – ein psychologischer emotionaler Input ins Handeln – spielt das vergeistigte Landschaftsnokturno im ersten Bild – „Otradnoje“. Die Solozeilen oder Arienfragmente der Teilnehmer dieser Szene - Natascha, Sonja und ein unfreiwilliger Zeuge ihres Gesprächs, Fürst Andrej - sind wie mit der Atmosphäre einer mondbeschienenen Maiennacht verschmolzen; die wundersame Klangwelt entspricht der seelenvollen Erwartung der Figuren. Steht diese Lösung nicht im Einklang mit Eisensteins zentraler Idee der „fürsorglichen Natur“?

Eine weitere Grundthese seiner Ästhetik ist die Theorie des Pathos, die sicherlich, bewusst oder unbewusst, in diesem Fall unwichtig, von Prokofjew unterstützt wurde. Pathos ist nach Eisenstein die unaufhörliche „Raserei“, das unaufhörliche „aus sich herausgehen“, wenn die Intensität des emotionalen Inhalts einer Einstellung, einer Episode, einer Szene, eines Werks als Ganzes zunimmt.

Ein sehr anschauliches Beispiel dafür in „Krieg und Frieden“ ist die dritte Szene, „In der Villa des alten Fürsten Bolkonski“, in der er seiner zukünftigen Schwiegertochter begegnet, der er äußerst unfreundlich gegenübersteht. Ein anschauliches Beispiel für eine Komposition, die von ironischer Zweideutigkeit durchdrungen ist; die tatsächliche Bedeutung der Worte steht in direktem Gegensatz zu der äußeren Bedeutung, die die

Phrasen angeblich haben. Der alte Fürst, der Natascha verspottet, gibt sich zunächst feierlich, und nur sein Tonfall verrät ihn. Allmählich zieht er sich zurück, und man spürt in seiner Rede einen Anflug von Empörung, der kurz vor dem Ausbruch steht (er geht schließlich von Heuchelei zu offener Wut über). All diese Etappen werden in der Musik sehr ausdrucksstark wiedergegeben.

Der Übergang vom friedlichen zum militärischen Teil der Oper zeigt Prokofjews Adaption von Eisensteins Fähigkeit, Details aus dem Alltag der Figuren zu verallgemeinern und sie zu epischen Höhen zu entwickeln. Pierre Besuchow hat die Nachricht vom Ausbruch des Krieges zu einem Zeitpunkt erhalten, als er verwundet war und ein persönliches Drama durchlebte (Konfrontation mit Anatol Kuragin wegen Natascha). Doch dieses Drama weitet sich durch das kontrastreiche Aufeinandertreffen des siebten und achten Bildes - „Das Arbeitszimmer von Pierre Besuchow“ und „Das Borodino-Feld vor der Schlacht“ - sofort zu einem Epos, zu einem Gesellschaftsdrama aus.

Angesichts der besonderen Bedeutung der einzigartigen schöpferischen Allianz zwischen dem Komponisten und dem Regisseur wollen wir kurz innehalten, um die militärischen Ereignisse in Prokofjews Biografie zu schildern und die einzigartige Beziehung zwischen diesen beiden ebenso großen Künstlern näher zu beleuchten.

## PROKOFJEW UND EISENSTEIN

Nicht umsonst trafen sich die beiden großen Sergejs als kreative Kollaborateure. Es war 1938, als sie gemeinsam an dem Film „Alexander Newski“ arbeiteten. Sergej Sergejewitsch Prokofjew und Sergej Michailowitsch Eisenstein spürten sofort eine Seelenverwandtschaft und Geistesverwandtschaft. Der Komponist nannte den Regisseur einen „subtilen Musiker“. Er wiederum war ein „Magier und Zauberer“. Sie verstanden und spürten wortwörtlich die künstlerischen Bestrebungen des jeweils anderen. Beide waren außerordentlich geistreich und unterhaltsam. „Eines Tages, als wir von einem Spaziergang zurückkamen, bemerkten wir seltsame Gegenstände in einem Sessel auf der Terrasse - ein Stück Eisen und einen Stein“, - erinnert sich Mira Alexandrowna. Es stellte sich heraus, dass Eisenstein, der nicht weit von ihrer Datscha in Kratowo lebte, seine „Visitenkarte“ hinterlassen hat: Eisen - „Eisen“, Stein - „Stein“ (deutsch - *Anm. d. Verf.*) (20; S. 91-92).

Die beiden Sergejs trafen sich oft und stritten viel, scherzten und machten Wortspiele nicht nur auf Russisch, sondern auch auf Englisch und Französisch.

Das Wesen, die Art des Talents, so könnte man sagen, einte die Künstler. Sie liebten sowohl im Leben als auch in der Kunst die Schärfe des Charakters, jede, auch eine Nebenfigur in ihrer Interpretation - besonders; sie hatten einen Hang zur Dynamik, empfanden die Form als einen sich allmählich entwickelnden dialektischen Prozess, ähnlich den Stadien des gesamten menschlichen Lebens: Geburt, Blüte, Höhepunkt, Verfall. Beiden war es nicht fremd, die Zeichen des Alltags zu zeigen, die sie mit unnachahmlicher Geschicklichkeit zur symbolischen Verallgemeinerung zu erheben wussten.

Eisenstein war sehr musikalisch. Auch in seiner Regiearbeit verwendete er häufig musikalische Begriffe: „Polyphonismus“, „Kontrapunkt“, „Fuge“ (gemeint sind die in der Musik akzeptierten Formen der Polyphonie, die auf der gleichzeitigen Kombination und Entwicklung mehrerer unabhängiger melodischer Linien beruhen. - *Anm. d. Verf.*). Äußerst aussagekräftig sind in diesem Zusammenhang die Zeilen des Briefes, den die in „Iwan der Schreckliche“ engagierte Schauspielerin Serafima Birman an Sergej Michailowitsch (nicht Prokofjew, sondern der Regisseur!) richtete:

„Mit äußerster Hingabe und in „strenger Handschrift“ werde ich alle musikalischen Zeichen, alle Intervalle, alle Einteilungen und Schläge ausführen, die Sie, der Komponist, für den Klang der Symphonie, die Sie schreiben, benötigen“ (13; S. 141). Natürlich ist es kein Zufall, dass die Schauspielerin den Regisseur als Komponisten bezeichnet.

Eisenstein betonte stets die Einheit der audiovisuellen Serie - seine Grundidee, da er glaubte, dass die meisten von uns beim Hören von Musik gleichzeitig eine Art plastischer Bilder vor sich „sehen“. Was Prokofjew betrifft, so bewunderte Sergej Michailowitsch die erstaunliche Fähigkeit des Komponisten, plastische Bilder in Klängen zu „hören“, eine Fähigkeit, die es ihm ermöglichte, die präzisesten musikalischen Entsprechungen von „Bildern“ zu schaffen. Ein konkretes Beispiel von „Iwan dem Schrecklichen“ bestätigt dies. Das Orchesterfragment „Ozean-Meer, blaues Meer“ verkörpert den Traum des Zaren, einmal das Meer zu betreten. Im Verlauf der Musik kommentiert Prokofjew: „Diese spielt das Licht, das auf die Wellen niedergeht... Dies hier ist das Rollen der Wellen... Dies ist die Ausdehnung... und dieser eine geheimnisvolle Tiefe...“ Der Kommentar wird vom Regisseur aufgegriffen: „...Alle zusammen erschaffen sie eher nach, als dass sie kopieren, sie erwecken eher zum Leben, als dass sie abschreiben und schaffen gemeinsam das eindrucksvolle Bild des Ozeans, der sich ins Unermessliche ausdehnt und, wie ein Pferd mit Hufen, die Brandung bricht, von stürmischen Wellen überrollt wird oder heiter blau, heiter in den Sonnenstrahlen schlummert, wie es sich im Traum des Sammlers von russischem Land darstellt“ (27; S. 487).

Eisenstein interessierte sich sehr für Prokofjews besondere Wahrnehmung der Zeit. „Wir verlassen den kleinen Vorführraum, - erinnert er sich an die Arbeit mit dem Komponisten, - und obwohl es jetzt 12 Uhr nachts ist, bin ich ganz ruhig. Um genau 11.55 Uhr hält ein kleines dunkelblaues Auto vor den Toren des Filmstudios. Sergej Prokofjew wird da rauskommen. Er wird eine weitere musikalische Nummer veranstalten... Abends sehen wir uns einen neuen Film an. Am Morgen wird ein neues Musikstück für ihn bereit sein...“. Und hier die Schlussfolgerung des Regisseurs: „Die Genauigkeit in der Zeit ist eine Ableitung der Genauigkeit in der Schöpfung. In der absoluten Präzision des musikalischen Bildes“ (27; S. 481).

Um ein banales, aber sehr typisches Beispiel zu nennen. Der Komponist konnte Müßiggang nicht ausstehen, so dass er zwischen den Aufnahmen von Filmmusik zwangsläufig Solitär auf dem Klavier spielte, eine Tätigkeit, die er zeitlebens liebte. Er bevorzugte schwierige Solitär-Spiele, die Denken und Schlussfolgerungen erfordern. Er kehrte immer wieder zu den Rätseln von Rachmaninow und Tschechow zurück, die er von Sergej Wassiljewitsch selbst und der Frau des Schriftstellers, der berühmten Schauspielerin Olga Knipper-Tschochowa vom Moskauer Künstlertheater, gelernt hatte.

Sergej Sergejewitsch hatte eine offensichtliche Vorliebe für filmisches Denken, insbesondere für eine so wichtige Komponente des filmischen Denkens wie die Montage. Es gibt einen kuriosen Fall, ebenfalls rein alltäglich: als Prokofjew Eisenstein seine Telefonnummer mitteilte, sprach er sie wie eine Montagekette aus und diktierte die Zeile - 5-10-20, die zusätzliche 30 - mit einer Intonation wachsender Freude, wobei die Zahl der Ausrufe in seiner Stimme nach jeder Zahl zunahm. Er tat es auswendig, zeigte aber eine ähnliche Denkweise wie bei der Montage.

Ein weiteres Beispiel, das Prokofjew als sehr dynamisches Merkmal kennzeichnet, ist der Signaturstil: PRKFW ohne Vokale, den er häufig verwendete und manchmal sogar ganze kurze Briefe oder Postkarten in dieser Weise schrieb.

Diese beiden außergewöhnlichen Künstler und damit auch kulturell interessierte Menschen hatten also das Glück, sich zu treffen und die Früchte ihrer gemeinsamen Arbeit zu sehen: die Filme „Alexander Newski“, über den bereits gesprochen wurde, und „Iwan der Schreckliche“.

Eisenstein konnte sich keinen anderen filmischen Mitarbeiter als Prokofjew vorstellen. Als er das Epos „Iwan der Schreckliche“ konzipierte, machte er 1942 Sergej Sergejewitsch mit dem Drehbuch vertraut und skizzierte seinen Plan für die Vertonung. Zu diesem Zweck gab der Regisseur dem Komponisten eine so genannte Themenliste, die den Inhalt der musikalischen Fragmente umriss. Eine große Hilfe für Prokofjew waren außerdem die Bleistiftzeichnungen von Sergej Michailowitsch - einem bemerkenswerten Zeichner, der die wichtigsten Episoden des Films darstellte. Der Komponist war so sehr an diese „Spickzettel“ gewöhnt, dass er sich weigerte, ohne sie zu arbeiten.

„Der Bildschirm ersetzt die zaristischen Gemäcker, die weite tatarische Steppe, ein üppiges Hochzeitsfest, ein Schlachtfeld, eine russische Siedlung im Schnee. Für all das musste man in der Musik entsprechende Farben finden“, - erinnerte sich Prokofjew (27; S. 231). Bei der gemeinsamen Betrachtung des nächsten Films äußerte der Regisseur seine Wünsche. Zum Beispiel: „hier sollte es klingen, als ob ein Kind der Mutter aus den Händen gerissen wird“, ein anderes Fragment: „lass es klingen wie ein Korke gegen das Glas“ (27; S. 251). Und hier sind Eisensteins Eindrücke von den gemeinsamen Besichtigungen: „Der Saal ist dunkel. Aber nicht so dunkel, dass man seine Hände auf den Stühlen im Schein des Bildschirms nicht sehen könnte: diese riesigen, kräftigen Prokofjew-Hände, stählerne Finger, die die Tasten greifen, während er sie mit der ganzen elementaren Raserei seines Temperaments auf die Klaviatur wirft...“

Ein Bild läuft über den Bildschirm.

Und auf der Armlehne des Stuhls, nervös zitternd wie ein Morsetelegrafeneempfänger, bewegen sich Prokofjews unbarmherzig klare Finger.

Schlägt Prokofjew den Takt? Nein. Er schlägt viel mehr als das. In seinem Fingertakt erfasst er das Gesetz der Struktur, durch das sich die Dauern und Tempi der einzelnen Stücke in der Montage überkreuzen, die beide zusammengenommen mit den Handlungen und der Intonation der Figuren verwoben sind“ (27; S. 436).

Die Arbeiten an der zweiten Serie von „Iwan dem Schrecklichen“ fanden bereits unter anderen Bedingungen statt. Wegen seiner schweren Krankheit schränkten die Ärzte Prokofjews Arbeitszeiten streng ein. Natürlich durfte er auch nicht in das Filmstudio gehen. Eine künstlerische Zusammenarbeit mit Eisenstein konnte er jedoch nicht ablehnen. Der Komponist erschien im Studio, um die fertige, geschnittene Fassung des Films auf ihren späteren musikalischen Inhalt hin zu überprüfen. Dann, als die Musik fertig war, kam Wolski, selbst ein sehr kreativer Mann, ein Tontechniker, in seine Wohnung. Prokofjew setzte sich ans Klavier, machte ihn mit dem nächsten Fragment vertraut und schlug ihm verschiedene Versionen der Orchestrierung vor, so dass er die Möglichkeit hatte, vor Ort die beste auszuwählen. Der pedantische Prokofjew schrieb seine Vorschläge in „Spickzetteln“ für das Gedächtnis nieder. Die Arbeit verlief auf diese Weise.

Die Musik Sergej Prokofjews zu den beiden Serien von „Iwan dem Schrecklichen“ ist in ihrer plastischen Bildhaftigkeit, dem Intensitätsgrad des monumentalen Dramas, das mit kraftvollen Chorszenen, Massentänzen, der Lebendigkeit der Kampf- und rituellen Szenen und der durchdringenden Kraft der melodischen Verallgemeinerungen beeindruckt, ein integraler Bestandteil der Poetik von Sergej Eisensteins brillantem Fresko.

Die erste Serie des Films, die im Januar 1945 in die Kinos kam, wurde mit großer Begeisterung aufgenommen, auch im Ausland. Charlie Chaplin selbst bezeichnete ihn in einem Telegramm an Eisenstein als den größten historischen Film, der je gedreht wurde.

Es ist bekannt, dass das Schicksal der zweiten Serie von „Iwan dem Schrecklichen“ eine tragische Wendung nahm. Im Gegensatz zum ersten Teil (Januar 1946), der mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurde, wurde er kritisiert und nicht veröffentlicht. In der Entschließung des Zentralkomitees der Allunionskommunistischen Partei (Bolschewiki) „Über den Film ‚Ein großes Leben‘“ wurden Eisenstein ideologische Fehler vorgeworfen (September 1946). Ihm wurde vorgeworfen, „die fortschrittliche Opritschnik-Armee Iwans des Schrecklichen als eine Bande von Degenerierten wie der amerikanische Ku-Klux-Klan und Iwan der Schreckliche, ein Mann mit starkem Willen und Charakter, als charakterschwach und willenlos, so etwas wie Hamlet“ (13; S. 144) darzustellen. Stalin, von dem das Verbot direkt ausging, spürte wahrscheinlich nur allzu deutlich die Assoziationen mit einem Tyrannen, der als bucklig, töricht und undurchsichtig dargestellt wurde, und mit der sowjetischen Oprichnina, die jedes lebendige Wort und sogar den Atem des Landes verklavt hatte. Die Inkarnation der Armee vom Schrecklichen ist sowohl unheimlich als auch mächtig, urkomisch und erschreckend... Der hemmungslose, fast peitschenartige Tanz dieses „Festes während der Pest“ wurde von Eisenstein hervorgehoben, der plötzlich mit leuchtenden Farben eindrang. Der zuvor düstere Schwarz-Weiß-Bildschirm schien mit der Farbe von rotem Blut überflutet zu werden - die roten Hemden der dämonischen Oprichniks, die auch eine recht lesbare Analogie hervorriefen...

Der frühe Tod des großen Regisseurs im Jahr 1948 unterbrach seine Arbeit an dem Epos Zar Iwan für immer. Der Film wurde erst 1958 gezeigt, als weder Eisenstein noch Prokofjew noch am Leben waren.

Prokofjews Zusammenarbeit mit der Filmindustrie endete dramatisch. „Mit dem Tod von S. M. Eisenstein betrachte ich meine kinematographische Tätigkeit für immer als beendet“, - erklärte er (7; S. 542).

Der Komponist weigerte sich, eine Suite zu komponieren oder die Musik für „Iwan den Schrecklichen“ auf andere Weise in ein eigenständiges Werk zu verwandeln, auch wenn es dafür keinen Grund gab. Der Dirigent Abram Lwowitsch Stassewitsch, der erste Interpret dieser Musik, tat dies erst viel später und komponierte daraus eine große Suite, aber die kaleidoskopische und gedehnte Form verhinderte, dass Prokofjews Klangbilder in ihrer ganzen Pracht und Fülle wahrgenommen werden konnten. Da aber sowohl die Partitur als auch die Aufnahmen erhalten sind, kann man das Werk von Eisenstein-Prokofjew in angemessener Form verstehen.

Die Idee einer Oper zum gleichen Thema, die der Autor in Zusammenarbeit mit Eisenstein entwickelt hatte, blieb leider unrealisiert. Dies war das traurige Ende einer höchst harmonischen Allianz zwischen zwei großen Künstlern, die unsere Kultur nachhaltig geprägt haben.

## HOFFNUNGEN

Nach anderthalb Jahren des Umherziehens in verschiedenen Städten war es für Prokofjew an der Zeit, in die Hauptstadt zu kommen, um über das Bühnenschicksal neuer Werke zu entscheiden, allen voran „Krieg und Frieden“ - die von Sergej Sergejewitsch geliebte Oper. Zu diesem Zweck nahmen er und seine Frau Ende November 1942 die beschwerliche Reise von Alma-Ata nach Moskau mit dem Zug

auf sich. Der Kunsthistoriker Juri Slonimski, ein zufälliger Mitreisender, erinnert sich lebhaft daran, wie er Prokofjew damals sah: „Fast an jeder Station standen Waggons mit Soldaten - Uraler und Sibirer... Prokofjew hielt oft bei den Zügen. Hier war das Leben so mächtig und unerschöpflich, dass es brodelte und kochte, dass es über den Rand schwappte... Wer würde ein Tanzlied auf dem Akkordeon spielen... Wer hat geschmackvoll Tee getrunken, gefrorenes Brot und Eintopf gegessen... Wer auf den Gleisen wusch, entblößte bis zur Taille einen starken jungen Körper... der mit dem Chor ein wehmütiges Lied sang. Lange Zeit betrachtete Prokofjew solche Szenen. Er würde beruhigt und erfrischt zum Wagen zurückkehren. Und dann, immer wieder, die Landschaft bewundern...“ (7; S. 473). Ist das nicht eine sehr typische Reaktion für einen Künstler, der das Leben selbst, diese Welt als Theater, leidenschaftlich liebte und zu verkörpern wusste.

„Krieg und Frieden“ ist das einzige Werk, an dem Prokofjew sehr lange gearbeitet hat, indem er es immer wieder überarbeitete, vervollständigte und umarbeitete. Aber wie könnte es auch anders sein, wenn man die Größe und Erzherzlichkeit der Aufgabe bedenkt, um die es geht. Natürlich verfügte der Komponist bereits über umfangreiche und vielfältige Erfahrungen im Bereich der Oper. Ja, er nutzte hier seine Fähigkeit, ein flexibles melodisches Rezitativ zu verwenden, seine Fähigkeit, literarische Prosa zu singen und eine sich ständig entwickelnde Szene aufzubauen. Aber die ungewöhnliche Kombination in „Krieg und Frieden“ - die Verkörperung einer lyrischen und psychologischen Ebene des Lebens und die Darstellung realistischer Bilder der russischen Geschichte - machen das Werk einzigartig, und so ist es bis heute geblieben. Diese Oper ist eine Art Pergament, in dem wir eine ausdrucksstarke Deklamation und eine zarte Kantilene, ganze Nummern - ein Zeichen der traditionellen Opernstruktur - und Fragmente voller kraftvollem symphonischem Atem finden. Die unterschiedlichsten Medien, von den einfachsten bis zu den komplexesten, sind ebenfalls würdig, in die Anthologie aufgenommen zu werden, auch wenn ihr witziger und unerwarteter Einsatz die Hand eines wirklich originellen Komponisten verrät.

Der Künstler, der einen Abgrund von Gefühlsschattierungen verkörpert, der immer einen Subtext hinter einem Text wittert - diese Eigenschaften Prokofjews spiegeln sich im Talent eines feinsinnigen Psychologen wider. Hier zeigte er auch sein Talent als Maler und Monumentalist, indem er mit breiten Strichen farbenfrohe Szenen des Volkslebens darstellte. Die Lebendigkeit, die imaginäre Großzügigkeit, die Farbenpracht und der symbolische Gehalt in der Darstellung all dessen sind des Klassikers Prokofjew würdig. Gleichzeitig ist die dramaturgische Struktur des Epos - erster Teil: friedliches Leben, zweiter Teil: Episoden aus dem Vaterländischen Krieg von 1812 - nicht perfekt, die Verbindungen zwischen den Episoden und zwischen den Teilen selbst sind nicht immer ausreichend motiviert. Nichtsdestotrotz behalten wir die Sprache der Figuren - die Affektiertheit von Helene, die Fanfare von Kuragin, die edlen Wendungen von Andrej Bolkonski, die sarkastischen seines Vaters; auch ganze Szenen prägen sich in unser Gedächtnis ein: die Nacht in Otradnoje - das Erwachen von Andrejs reinen Gefühlen für Natascha; ihre poetische Annäherung auf dem Ball bei Katharinas Adligem; die spöttische Reaktion des alten Bolkonski auf Natascha, die Braut; Napoleons hysterisches Solo in seinem Hauptquartier während der Schlacht von Borodino; das sterbende Delirium des verwundeten Andrej und seine letzte Begegnung - die Versöhnung mit Natascha; schließlich der chorische Epilog - das Lob der russischen Armee.

Wenn es um Krieg und Frieden geht, darf man den Musiker, den Dirigenten, nicht außer Acht lassen, dem es zu verdanken ist, dass die Oper nach einer langen Tortur endlich das Licht der Welt erblickte. Es war Samuil Abramowitsch Samossud. Er war



sich des Schwierigkeitsgrades des Werkes, das er in Angriff nehmen wollte, und der Stärke der Individualität des Autors, mit dem er sich auseinandersetzen musste, sehr wohl bewusst: „Prokofjew war eine lebendige, anschauliche Verkörperung des alten Aphorismus, der besagt, dass der Mensch entweder heiß oder kalt, feurig oder eisig, aber nicht ‚warm‘ (mit anderen Worten: unpersönlich oder gleichgültig) sein muss... Diese echte Leidenschaft, diese Unversöhnlichkeit, diese scharfe Klarheit seines Charakters zeigt sich sowohl in seinem kreativen Schaffen als auch in seinen persönlichen Beziehungen“ (18; S. 125). Doch trotz seiner großen Verehrung für Prokofjew war es Samossud, der ihn überredete, einige entscheidende Ergänzungen vorzunehmen, die die Dramaturgie der Oper verbesserten. Der Dirigent, und wie sich später herausstellte, auch Eisenstein, drängte den Komponisten, eine Ballszene einzuführen, in der Natascha und Andrej sich zum ersten Mal begegnen würden - und so entstand ein Walzer von bezaubernder Schönheit, eine der reizvollsten Seiten von Prokofjews Kunst im Allgemeinen. Samossud ergriff auch die Initiative, „Der Rat von Fili“ in den zweiten „militärischen“ Teil der Dilogie einzufügen, wogegen sich der Komponist lange Zeit wehrte, da eine militärische Versammlung in einer Oper nichts zu suchen habe, da dies eine Angelegenheit des Dramas oder des Films sei. Doch dann machte er eine beispiellose Geste des Mutes und malte mit seiner brillanten Feder den tapferen Jermolow, den aufgeblasenen und heuchlerischen Benigsen, den edlen, aber zweifelhaften Barclay de Tolly und den gewitzten und entschlossenen Rajewski. Und unter welchen Qualen wurde die Arie von Kutusow geboren! Acht Variationen gingen der endgültigen Form dieser weiträumig fließenden Melodie voraus, die wirklich das schöne Bild der Heimat verkörpert.

„Krieg und Frieden“ wurde vom 7. - 9. Juni 1945 im Großen Saal des Konservatoriums uraufgeführt. An der Konzertaufführung nahmen Künstler des Bolschoi-Theaters und der Moskauer Philharmoniker sowie das Staatliche Symphonieorchester unter der Leitung von Samossud teil. Die gesamte kulturelle Elite der Hauptstadt war anwesend. Das Publikum spendete dem Komponisten einen wahren Beifall. Es sollten noch weitere Bühneninszenierungen folgen.

Doch kehren wir zurück zu den Kriegsjahren, die das Land erschütterten.

In seiner Zeit am Konservatorium teilte Prokofjew seine Werke scherzhaft in zwei Typen ein: „sperrig“ und „lustig“. Ja, der Komponist war immer in der Lage, an mehreren und scheinbar grundverschiedenen Opern gleichzeitig zu arbeiten. Höchstwahrscheinlich hat er nicht nur auf diese Weise gehandelt. Als Mensch und Künstler von ungewöhnlicher Integrität - eine Eigenschaft, die ihm von der Natur selbst verliehen wurde - bringt Prokofjew die Gegensätze zusammen, als wolle er diese höchste Ganzheitlichkeit in seiner Kunst bekräftigen. Das Ergebnis war ein Nebeneinander von großer Tragik und leichter Possenreißerei, von wildem Treiben und musikalischen Spitzen, die in ihrer leichten Transparenz umwerfend wirken. So kam es, dass sich die ästhetischen Extreme auf dem Planeten „Sergej Prokofjew“ trafen. Aber es ist auch möglich, anders zu argumentieren. Welche Interpretationen Sergej Sergejewitsch auch immer vornahm und welche unterschiedlichen Themen er auch immer behandelte, wie wir bereits sagten, interessierte er sich vor allem für menschliche Gefühle, Reaktionen und Typen, wenn auch aus verschiedenen Kulturen und Epochen. Leid und Freude, helle und dunkle Charaktere und verschiedene Schattierungen von beidem - das war schon immer sein Hauptmerkmal, das seine Kunst ausmacht. Das war in seiner Kunst schon immer der Fall. Erinnern wir uns an die Gegenüberstellung der „Skythischen Suite“ und der Klassischen Sinfonie, der „Liebe zu den drei Orangen“ und des „Feurigen Engels“, von „Peter und dem Wolf“ und der Oktoberkantate. So ist es einerseits seltsam, das

märchenhafte Ballettspektakel „Aschenbrödel“ in den Kriegsjahren neben „Krieg und Frieden“ und „Iwan der Schreckliche“ und der herrlich jugendlichen Flötensonate (1943) zu sehen. Andererseits ist es aber auch ganz natürlich.

Inmitten der harten Arbeit an „Krieg und Frieden“ fühlte sich der Komponist zu mozartschen, harmonischen Bildern hingezogen. Vielleicht war es einfacher als das - er wollte sich ausruhen, und er konnte sich nicht ausruhen, ohne zu komponieren, die Arbeit war für ihn so natürlich und notwendig wie das Atmen... Das Timbre der Flöte, als ob sie einen Vogel im Wald belauschen würde, entsprach sehr der Bildsprache der dreisätzigen Sonate - naiv einfache Lyrik, verspieltes Scherzo und anmutige Tanzbarkeit. Ein Jahr nach dem Erscheinen der Sonate trat der berühmte Geiger David Fjodorowitsch Oistrach an Prokofjew mit dem Vorschlag heran, das Werk für Violine zu bearbeiten. „Alles geschah in Windeseile, - erinnert sich der Musiker. Auf Anregung von Sergej Sergejewitsch fertigte ich von jedem zu überarbeitenden Abschnitt zwei oder drei Fassungen an, die ich nummerierte und ihm als fertige Muster vorlegte. Er notierte mit einem Bleistift, was er für angemessen hielt, und korrigierte dann andere, und so entstand, ohne unnötige Worte, die Violinfassung der Sonate“ (27, S. 452). Oistrach verschweigt hier bescheiden, dass der Komponist auf seinen Rat hin die Sonate mit wichtigen neuen Texturen bereichert hat. So entstand eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem berühmten Geiger, dem später die Erste Sonate für Violine und Klavier (1946) gewidmet wurde. „Es gibt kein gleichwertiges Werk in Bezug auf die Schönheit und Tiefe der Musik... ist in der weltweiten Kammermusikliteratur für Violine seit vielen Jahrzehnten nicht mehr aufgetaucht“ - so die Einschätzung von Oistrach (7; S. 521).

Man könnte vermuten, dass Prokofjew - ein sonniger und strahlender Meister, der auf die Dominanz des Bösen auch im Alltag oder in der Literatur stark reagiert - sich dadurch, dass er sich in schwierigen Zeiten dem Ballett „Aschenbrödel“ zuwandte, vor den Schrecken des Krieges, der Entbehrungen, dem Verlust geliebter Menschen und dem Scheitern seiner Arbeit schützen wollte... Darüber hinaus sind die weisen Worte von Michail Prischwin sehr passend für seine Kunst: „Die geheime Gleichzeitigkeit der Geschichte der vormodernen Dinge ist vielleicht der Prüfstein der wahren Kreativität“ (7; S. 604). Alles in allem wirkt das Erscheinungsbild dieses Werks sehr organisch in seinem Schaffensprozess. Zumal ihn in jeder Geschichte, auch in der eines Märchens, vor allem die Menschen und ihre Beziehungen interessieren: „Ich will über echte Menschen schreiben, nicht über Marionetten“ (27; S. 387).

Der Theaterkritiker und Librettist Nikolai Dmitrijewitsch Wolkow, dessen Autorität als Meyerholds erster Biograf für sich spricht, schlug vor, „Aschenbrödel“ nach dem Märchen von Charles Perrault zu inszenieren. Wachtang Tschabukiani, der am Kirow-Theater tanzte, sollte die Regie übernehmen.

Das Thema „Aschenbrödel“ kam nicht sofort auf. Die Darsteller wollten „Das Schneeflöckchen“, und Anfang 1940 wurden Verhandlungen darüber geführt. Der Kunsthistoriker und Ballettlibrettist Juri Slonimski legte dem Komponisten sogar eine Fassung des Drehbuchs vor, die auf Ostrowskis „Frühlingsmärchen“ basiert. Doch Prokofjew lehnte die Handlung aus einem für ihn sehr charakteristischen Grund ab: „Ein lyrisches Ballett, ein Ballettmärchen - das ist gut! Aber in Ihrem Finale... ..sterben Menschen. Und ich will den Tod nicht - ich habe genug davon in „Romeo“. Ich will den Triumph der Liebe im Finale“ (7; S. 450).

Hören wir uns den Komponisten noch einmal in einem anderen Zusammenhang an. Er ärgerte sich über die Klagen der Balletttänzer über die vermeintlich geringe Tanzbarkeit von „Romeo“. Sergej Sergejewitschs Reaktion ist typisch: „Sie sind daran gewöhnt, nur Galoppe, Polkas, Walzer, Mazurken, Variationen als Tänze zu

betrachten...“. Und er fügte hinzu, dass er sie zwar komponieren könnte, dies aber nicht wollte. „Es ist einfach, auf die alte Art zu komponieren. Aber man muss es auf eine neue Weise tun“ (7; S. 450).

Zwei Akte des Balletts wurden kurz vor dem Krieg - im März/April 1941 - fertiggestellt. Obwohl das Märchen in vielen Ländern in verschiedenen Versionen existiert, hat Prokofjew es speziell als russisches Märchen konzipiert. Er sah Aschenbrödel selbst „nicht nur als Märchenfigur, sondern auch als eine lebendige Person, die fühlt, erlebt und begeistert“ (11; S. 192). Der Librettist Wolkow schildert die Details der gemeinsamen Arbeit in seiner Wohnung mit dem Komponisten und Choreographen: „Prokofjew kam zum Klavier, legte die Stoppuhr weg und sagte zu Tschabukiani: „Jetzt werden Sie den ganzen zweiten Akt tanzen können. Und denken Sie an eines: solange ich die Musik nicht geschrieben habe, können Sie die choreografischen Muster nach Belieben ändern, aber wenn ich die Musik geschrieben habe, werde ich keine einzige Note ändern. Tschabukiani tanzte gehorsam den zweiten Akt, und Sergej Sergejewitsch korrigierte sorgfältig die vorgesehenen Tempi, Rhythmen und Dimensionen (7; S. 451).

Der dritte Akt wurde bereits in Perm geschaffen. Es war der letzte Punkt im Evakuierungsepos des Komponisten. Im Sommer 1943 zog er dorthin, um mit dem Kirow-Theater, das sich in einer ähnlichen Situation befand, an dem Ballett zu arbeiten. Prokofjew war hocheifrig, seine alten Bekannten, die Tänzer Galina Ulanowa, Konstantin Sergejew und Natalia Dudinskaja, zu treffen. Nun wurde Sergejew für den Choreographen gehalten, und er hinterließ folgende Erinnerungen an diese bedeutende Zusammenarbeit: „In Anbetracht unseres Wunsches, sich als, wenn ich so sagen darf, traditioneller Ballettkomponist (im besten Sinne des Wortes) zu versuchen, schrieb Prokofjew ein „richtiges Ballett“, wobei er alle Arten von Rhythmen, Tempi und Formen verwendete, die wir liebten - Adagio, fesselnde Walzer, Galopp, Polkas, Hoftänze - Pavanen, Passepied... Auf diese Weise waren wir direkt in den Entstehungsprozess des Werkes involviert und mussten uns nicht mit vorgefertigter Musik auseinandersetzen, wie es bei „Romeo“ der Fall war... In „Aschenbrödel“ gab es eine Offenheit für den Tanz und der Prinz war vom ersten bis zum letzten Tanz in der Luft. Das war meine schauspielerische „Rache“ (offensichtlich in Bezug auf die Rolle des Romeo. - *Anm. d. Verf.*) und gleichzeitig das Debüt meines Ballettmeisters“ (21; S. 61).

Der Komponist, der Kuriositäten liebte und gerne witzige Lösungen fand, nahm sie gerne von anderen an. So kam der Librettist Wolkow, der zur Arbeit nach Perm gerufen wurde, auf die Idee, die Uhr, die auf dem Höhepunkt schlägt, als eine Gruppe von Zwergen darzustellen, unter denen Sergej Sergejewitsch den Mitternachtswerg besonders mochte. Als die Uhr schlug, schwang ein riesiges Pendel zu unheilvollen Musikakkorden über die Bühne. Aschenbrödels Schwestern wurden auf Initiative des Regisseurs Sljuka und Kriwljak genannt, und für letztere schlug er eine Definition vor, die Prokofjew nicht nur begeistert aufnahm, sondern auch brillant verkörperte: „außen zuckrig und innen giftig“.

Der aufmerksame Sergejew, der die Freundlichkeit und Gastfreundschaft des Komponisten zu schätzen wusste, vergaß nicht zu bemerken, dass er sich inmitten der herzlichen Konversation hin und wieder ein ironisches Wortspiel über die Ballettkunst erlaubte. Nun, auch hier blieb Prokofjew Prokofjew. Ulanowa hob vor allem die Menschlichkeit von Sergej Sergejewitsch hervor: „Er war so natürlich, so aufrichtig und einfach, so ganz und gar seinen Eindrücken ergeben, dass er wie ein großes Kind wirkte: er war kindlich überrascht, überglücklich und wirklich glücklich, lachte, wenn es etwas zu lachen gab, und ebenso aufrichtig betrübt, wenn er mit Ungerechtigkeit, Banalität, Mittelmäßigkeit konfrontiert wurde. Und ich denke, dass

auch diejenigen, die Prokofjew nicht persönlich kannten, sondern nur seine Werke gehört haben, diese Aufrichtigkeit und Direktheit spüren..." (27; 436).

Die Partitur sprüht vor Erfindungen und kluger Phantasie. Hier war Prokofjew sehr vertraut - einmal mehr kollidierte der Humor, einschließlich der Groteske, scharf mit der unendlichen Schönheit und Poesie der Lyrik; einmal mehr war der Komponist ein eifriger musikalischer Zeichner, der das muntere Gekreische der böartigen, neidischen Schwestern, die vor Arroganz anschwellenden Porträts selbstgefälliger, rücksichtsloser Gäste oder die raffinierte Fantasiewelt der Märchen darstellte. Die Heldin, Aschenbrödel, ist mit dem gesamten emotionalen Spektrum von Prokofjews Lyrik ausgestattet - von stiller Traurigkeit und bescheidenen Mädchenträumen bis hin zu schwärmerischer Liebesverzückung.

Doch dieser scheinbar vertraute Komponist fesselt den Zuhörer mit einer so frischen, lebendigen Bildsprache, einer so lebendigen, unverwechselbaren und einprägsamen Musiksprache.

Im Herbst 1943 kehrten die Prokofjews schließlich aus der Evakuierung nach Moskau zurück. Die harten Züge der Kriegsjahre wurden zunehmend durch Zeichen des friedlichen Lebens gemildert. Und schon 1944-1945 gab es, so scheint es, eine Chance für einen normalen Zeitvertreib in der Hauptstadt. Das Tagebuch von Mira Alexandrowna aus dieser Zeit bezeugt dies (5).

So gelang es den Prokofjews, den Geburtstag von Sergej Sergejewitsch direkt in dem Hotel zu feiern, in dem sie untergebracht waren. Die Restaurantleitung war sehr hilfsbereit und bestellte sogar einen Tisch, der im Zimmer gedeckt wurde. Mira Alexandrowna gelang es, einen großen weißen Fliederbusch als Geschenk für ihren Mann zu besorgen.

Das Hotel als eine Art Haus der Kunst, das viele seiner Künstler beherbergte, war nicht ohne Kuriositäten.

Eines Tages spielte jemand im Zimmer nebenan ein Thema aus der Siebten Symphonie von Schostakowitsch. Als Prokofjew, der die Geduld verloren hatte, an die Wand klopfte, stellte sich heraus, dass der berühmte Sänger Iwan Semjonowitsch Koslowski, der im Zimmer nebenan wohnte, zusammen mit seinem Gast, dem ebenso berühmten Schauspieler Iwan Michailowitsch Moskwin, gehört hatte, dass Schostakowitsch nebenan eingezogen war... Schostakowitsch, beschlossen, ihm zu gefallen.

Damals begannen die großen Pianisten im Anschluss an Richter, die Werke Prokofjews in ihr Repertoire aufzunehmen. Jacob Sak spielte das Dritte Klavierkonzert mit großem Erfolg, Maria Grinberg die Fünfte und Siebte Sonate. Und kurz vor dem Krieg kehrte Maria Judinas Talent mit ihrem jugendlichen Zweiten Klavierkonzert ins Konzertleben zurück, das einst im Saal des Pawlowski-Bahnhofs besudelt worden war, nun aber mit echter Begeisterung aufgenommen wurde.

Eines der Meisterwerke der Kriegsjahre ist die Achte Klaviersonate (1944), die den Dreiklang der reifen Klavierwerke dieser Gattung vervollständigt, der mit der Sechsten aus der Vorkriegszeit beginnt. Prokofjew schuf im Grunde genommen seine eigene Konzeption der Sonatenform. In jeder der Sonaten hat er diese Form gleichsam wiederentdeckt, ohne sich zu wiederholen. Die Werke sind sehr individuell - das Sechste, das durch seine glühende und scharfe Dramatik besticht, das episch monumentale Siebte und das Achte, das von reifen Reflexionen und durchdringender Lyrik erfüllt ist. Die Zeit selbst diktierte ihren freskenhaften monumentalen Stil, das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Elemente in der imaginären Welt (diese Sonaten wurden bereits im Kapitel „Prokofjew der Pianist“ besprochen - *Anm. d. Verf.*).

Über die Aufführung der Siebten durch ihren leidenschaftlichen Bewunderer, den gefeierten amerikanischen Pianisten Wladimir Horowitz, der die Sonate als erster in den USA aufführte, schrieb der Rezensent: „Dieses Stück ist auf seine Weise ebenso charakteristisch für ein vom Krieg erschüttertes Russland wie Schostakowitschs Siebte Symphonie. Der unerbittliche Rhythmus des Finales hat etwas Heroisches, das auf den unbeugsamen Willen eines Volkes verweist, das nicht dazu bestimmt ist, eine Niederlage zu erleiden“ (7; S. 467). Die Achte Sonate wurde von Emil Gilels brillant vorgetragen. Sergej Sergejewitsch bewunderte die „phänomenalen Finger“ seines Interpretationskollegen.

Die Sonaten erfuhren, wie auch die anderen Instrumentalwerke des Komponisten, den fruchtbaren Einfluss von Prokofjews Theater - seinen Opern und Balletten. Unser Komponist hatte offensichtlich ein glückliches Händchen für „Intrigen“, und viele Teile seiner Instrumentalzyklen entfalten sich als eine Art theatralische Szene. Der Hörer wird durch den Fluss der Ereignisse und Eindrücke gefesselt, der dank Prokofjews unerschöpflicher Phantasie und der juwelengleichen Ausarbeitung jedes Details besonders lebendig ist.

Ein Zeichen des Rückzugs aus dem schrecklichen Krieg war die Gelegenheit, die sich für Sergej Sergejewitsch 1944 in der Nähe der Stadt Iwanowo im Haus der Komponisten bot. Unser Held war wieder „in seinem Revier“: er nahm seine langen Spaziergänge in den herrlichen Wäldern des Nordens wieder auf, atmete mit nostalgischer Freude die vertrauten Gerüche ein und lauschte den Stimmen der Natur. Und als eines Tages die Nachtigall sang, sagte Prokofjew verschmitzt: „Aus dem, was der Vogel gesungen hat, ist ein gutes Thema entstanden.“

Den Bewohnern des Hauses der kreativen Arbeit ist es sogar gelungen, ein Picknick zu organisieren. Sie fuhren mit zwei Wagen tief in den Wald, kochten ein richtiges Abendessen und tranken Tee aus dem Samowar. Ein heftiger Regenschauer konnte die Laune nicht trüben. Aber Sergej Sergejewitsch verlor wie immer keine Zeit, sondern dachte sofort an eine neue Sinfonie.

In den Tagen, als der Sieg vor der Tür stand, kam es zu einem bedeutenden Ereignis: im März 1944 wurde in Moskau ein Plenum des Komponistenverbandes eröffnet. Ihre Aufgabe war es, die in den Kriegsjahren geschaffenen Werke zu bewerten. Wahrscheinlich hatte es in diesen Mauern nie zuvor oder danach eine Diskussion auf einem solchen Niveau, mit einem solchen Maß an Ernsthaftigkeit, Aufrichtigkeit und Verantwortung gegeben. Die Rede war von handwerklichem Können. In seiner Rede setzte sich Prokofjew für die schöpferische Phantasie ein und betonte, dass „k o m p o n i e r e n heißt dichten, erfinden“ (7; S. 483).

Die Kritik, die die beiden Giganten der nationalen Musik, Schostakowitsch und Prokofjew, im Plenum an den Werken des jeweils anderen geübt haben, ist kurios. Sie stellen sicherlich ein typisches „Paarprinzip“ in der Entwicklung der Kultur dar. Schostakowitsch war nicht nur ein leuchtendes Beispiel für einen sozialen Künstler, der dazu bestimmt war, Chronist einer Epoche zu werden, sondern Prokofjew war ein ebenso leuchtendes Beispiel für einen epischen Künstler, der schicksalhafte Ereignisse meist aus einer gewissen Distanz heraus beurteilte. Und auch die anderen Merkmale ihrer Begabung stimmen nicht überein, sondern ergänzen sich vielmehr. Dementsprechend sind auch die Forderungen. Prokofjew spürte in der Musik seines jüngeren Kollegen den Mangel an Lebendigkeit des Materials, den Segen, selbst ein begnadeter Melodiker zu sein, übrigens der letzte im 20. Jahrhundert. Schostakowitsch hingegen konnte sich nicht mit der symphonischen Denkweise Prokofjews anfreunden, die mehr zum Nebeneinander von lebendigen imaginären Schichten als zur Entwicklung eines ganzen Bildes aus einem kurzen thematischen Faden neigte. Die beiden renommierten Musiker trennten sich auch

durch ihr unterschiedliches Verhältnis zur Nutzung der Basis und durch ihre unterschiedliche Darstellung der grotesken Aspekte der Existenz.

Erinnern wir uns an Prokofjews skeptische Bemerkung über einige Seiten von Dukelskis Werk.

Es wäre richtig zu sagen, dass diese Art von kreativem Widerstand in der Geschichte schon viele Male aufgetreten ist. Die Beispiele von Tschaikowsky und Rimski-Korsakow, Wagner und Brahms, die ebenfalls in hohem Maße Antipoden waren, scheinen sich gegenseitig zu ergänzen.

Die epische Linie von Prokofjew, der den Weg solcher Kolosse der russischen Musik wie Glinka, Borodin und Rimski-Korsakow fortsetzte, wurde in seinen drei monumentalen Sinfonien der 40er Jahre deutlich - in der zweiten Ausgabe der Vierten, in der sich das Ausmaß des Konzepts und die „breiten Striche“ intensivierten, sowie in der Fünften und Sechsten. Die Rückkehr des Komponisten zu dieser Gattung fiel mit der Blütezeit des Symphonismus in den Kriegs- und Nachkriegsjahren zusammen - sowohl in der UdSSR als auch im Ausland.

Der Komponist hob die Fünfte Symphonie besonders hervor, da er in ihr nach einer großen Pause wieder zur symphonischen Gattung zurückkehrte, und meinte, dass die Fünfte gleichsam eine große Periode seines Schaffens zusammenfasse und rekapituliere: „Ich wollte den freien und glücklichen Menschen, seine mächtigen Kräfte, seinen Adel und seine geistige Reinheit preisen. Ich kann nicht sagen, dass ich mir dieses Thema ausgesucht habe - es wurde in mir geboren und verlangte nach einem Ventil. Ich schrieb die Art von Musik, die reifte und schließlich meine Seele erfüllte“ (12; S. 125).

In dem monumentalen, epischen, vierteiligen Zyklus wird ein breites Panorama des Lebens präsentiert. Es enthält verhaltene, majestätische Lyrik und Episoden der Kontemplation, heitere Verspieltheit, die in schauerliche Groteske umschlägt, Bilder nationaler Katastrophen und einen ungebremsten Strom von Heiterkeit und jubelnder Freude, der sich zu einem kraftvollen heroischen Tanz auswächst.

Die Aufführung der Fünften Sinfonie, die heute „Heroische Sinfonie“ genannt wird (eine Assoziation mit einem gleichnamigen Werk des Komponisten Alexander Borodin - *Anm. d. Verf.*), im Januar 1945 war ein Triumph. Es ist symbolisch, dass die ersten Takte der Musik, die vom Komponisten selbst, der am Pult stand, interpretiert wurden, unter dem Getöse des Artilleriesaluts gespielt wurden. Schon bald trat die Fünfte ihren Siegeszug durch die ganze Welt an - nach dem Tag des Sieges wurde sie in Leningrad unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski brillant aufgeführt, im Herbst in Paris während des Prokofjew-Festivals, dann in New York mit durchschlagendem Erfolg...

Das Ende des Krieges war für die Prokofjews ein freudiges Ereignis - sie zogen in eine neue Wohnung an der Moschaisk-Chaussee. Mit welchem Eifer Prokofjew nun nach Hause strebte, wiederholte er unentwegt: „Es ist gut, weg zu sein, aber besser, zu Hause zu sein.“ Wir sollten nicht vergessen, wie oft er in Mietwohnungen und Hotels umherziehen musste und in den letzten Jahren zudem ein elementares Bedürfnis nach dem Nötigsten verspürte.

Doch wie schon zuvor im Leben des Komponisten ging der „Zebra-Effekt“ nicht spurlos an ihm vorüber: kurz nach der lärmenden Einweihungsparty - ein katastrophaler Vorfall - zog sich der Komponist bei einem Sturz eine schwere Kopfprellung zu und erlitt eine Gehirnerschütterung, die einen schweren Bluthochdruck auslöste. Sergej Sergejewitsch war lange Zeit außer Gefecht gesetzt. Dmitri Borissowitsch Kabalewski, der ihn im Krankenhaus besuchte, erinnerte sich: „Prokofjew lag völlig regungslos da. Manchmal erkannte er die Leute, mit denen er sprach, nicht mehr und fiel in Ohnmacht... Ich verließ ihn mit traurigen Gedanken. Es

schien, dass dies das Ende war...“ (27; S. 420). Aber der starke Körper und der Wille haben gesiegt. Der Komponist kam wieder in Form: „Hier ruhen wir uns aus und gehen spazieren, und im Allgemeinen fühlen wir uns wohl“, - schrieb er aus dem Sanatorium „Podlipki“ bei Moskau (7; S. 498).

Die Inszenierung von „Aschenbrödel“ am Bolschoi-Theater im Jahr 1945 mit der Choreographie von Rostislaw Sacharow und dem Bühnenbild von Pjotr Williams erwärmte schließlich das Herz des Komponisten. In der Titelrolle traten Galina Ulanowa und Olga Lepschinskaja auf.

„Aschenbrödel“ wurde sofort und von vielen geschätzt. Vielleicht hat es der bedeutende Schriftsteller und gute Geschichtenerzähler Juri Olescha selbst am besten erklärt: „Die Musik von „Aschenbrödel“ ist wirklich erstklassig... Es scheint, als ob es nicht das Ergebnis einer vorhergehenden Arbeit ist, sondern auf einmal geboren wird, als die Geschichte des Komponisten, wie ein Märchen klingen muss“ (7; S. 507).

Sergej Sergejewitsch schätzte an Sacharows Inszenierung viel und wurde für immer ein leidenschaftlicher Bewunderer von Ulanowas Kunst. Es gab jedoch einige Dinge in der Aufführung, die ihm nicht gefielen. Insbesondere der übertriebene Pomp des Bühnenbilds. Der geistreiche Prokofjew konnte sich bei dieser Gelegenheit eine bissige Bemerkung nicht verkneifen: „Es stellte sich heraus, dass es sich um eine Hofaufführung handelte, mit der das siegreiche Land edlen ausländischen Gästen eine Freude macht“ (7; S. 507). Seltsamerweise sagte der Regisseur Alexandr Tairow auf der Sitzung des künstlerischen Beirats dasselbe, und in der Pracht des zweiten Akts des Balletts sah er Züge der Revue und, noch schärfer, des Barocks auf eine kaufmännische Art. Es gab einige Missverständnisse wegen der Instrumentierung der Partitur. Man war der Ansicht, dass die Traditionen des großen Balletts einen dichteren und donnernden Klang verlangten, während die Orchestrierung des Autors sich durch Transparenz und Zartheit auszeichnete. Anstelle von Prokofjew, dessen Gesundheitszustand sehr prekär war, wurde die Orchestrierung dem Schlagzeuger des Theaters übertragen, der als ausgezeichnete Handwerker dieser Aufgabe durchaus gewachsen war. Doch der arme Komponist „rümpfte bei der Uraufführung die Nase, als sein Ohr die Flicker eines anderen auf seinem musikalischen Stoff hörte“ (7; S. 507). Allein die Tatsache, dass Prokofjew dies zuließ, spricht Bände - offenbar versuchte er, all seine äußerst geringen Kräfte für die Kreativität aufzusparen und war sehr daran interessiert, seine Kinder auf der Bühne zu sehen.

Wegen des fortschreitenden Bluthochdrucks, der Sergej Sergejewitsch fast nie verlässt, war er sogar gezwungen, eine begrenzte Anzahl von Aufführungen von „Aschenbrödel“ zu besuchen, einen Akt pro Abend.

Das Kirow-Theater zeigte seine Version von „Aschenbrödel“ fünf Monate später und machte dem Komponisten damit ein echtes Geschenk. Die Inszenierung wurde erstens vom Komponisten selbst orchestriert - es stellte sich heraus, dass das Original überhaupt nicht „verbessert“ werden musste - und zweitens war sie weniger pompös, sondern einfallsreicher, geschmackvoller und witziger. Einer bemerkenswerten Tradition folgend, komponierte der Komponist aus der Ballettmusik Orchestersuiten und präsentierte eine Reihe von Tanzfragmenten auf neue Weise; außerdem schuf er einen Zyklus von Klavierstücken. So wurde diese Musik auch in Konzertsälen gehört.

## Siebtens Kapitel

### PFLEGE

#### FREUDEN UND ÄNGSTE DER NACHKRIEGSZEIT

In den Nachkriegsjahren wird Prokofjews Musik immer häufiger in Konzertsälen und Theatern gespielt. Es wird zunehmend von hervorragenden Interpreten verwendet. Innerhalb eines Jahres - zwischen November 1945 und Dezember 1946 - brachten die Theater in Moskau und Leningrad fünf neue Aufführungen von Prokofjews Musik auf die Bühne: die Ballette „Aschenbrödel“ und „Romeo und Julia“ am Bolschoi-Theater, die Oper „Krieg und Frieden“ am Leningrader Maly-Opernhaus und „Die Duenja“ und „Aschenbrödel“ am Kirow-Theater. Auch im Ausland wuchs die Anerkennung des Komponisten: „Ihr Erfolg und Ihr Ruhm nehmen hier jeden Tag zu, - schrieb ein alter Freund, Pjotr Petrowitsch Suwtschinski, aus Paris an Sergej Sergejewitsch. - Ein Beweis dafür war das Konzert von Désormière, der Ihre 5. Symphonie großartig dirigierte... Alle Pianisten „flirten“ förmlich mit Ihren Sonaten - der 3. und der letzten“ (7; S. 500).

Doch gleichzeitig mit den freudigen Ereignissen verschlimmert sich seine Krankheit, die seine Arbeit beharrlich behindert. Ärzte beschränken und begrenzen seine kreative Zeit - etwas, wofür es sich zu leben lohnt... Selbst während schwerer Anfälle schreibt er heimlich neue Melodien in sein geliebtes Notizbuch.

Der Künstler Igor Grabar erhaschte einen Blick auf Sergej Sergejewitschs Arbeit: „Vor ihm auf dem Pult lag ein Heft mit Notenblättern. Er hielt einen Bleistift in der Hand und blickte lange Zeit in die Ferne, als lauschte er irgendwelchen Geräuschen, die nur er hören konnte. Plötzlich drehte er seinen Kopf zu den Notizen und hob den Bleistift, der wütend über das Papier zu laufen begann und die Notizen nachzeichnete. So dauerte es eine Viertelstunde, manchmal eine halbe Stunde oder länger, bis er wieder in seinen früheren ruhigen und kontemplativen Zustand zurückkehrte“ (27; S. 495).

Von da an wohnen Prokofjew und Mira Alexandrowna dauerhaft in ihrem Winterhaus in Nikolina Gora mit großem Garten in einer malerischen Gegend nahe Moskau am Ufer der Moskwa. Sergej Sergejewitsch erinnert sich gerne daran, dass er der Sohn eines Agronomen ist, der seinen Garten pflegt, Obstbäume und Blumen hegt und lange Spaziergänge am Fluss macht.

Ein fast ungebetener vierjähriger Aufenthalt in Nikolina Gora, der 1946 begann, hatte eine fruchtbare Wirkung auf Prokofjew. Die frische Luft, die wunderbare Natur, die Stille trugen zu seinem Wohlbefinden bei (7; S. 528).

Die Besuche von Freunden waren ein großes Ereignis. Und als der hervorragende Schauspieler Wassili Iwanowitsch Kachalow kam, Gedichte von Puschkin, Lermontow, Bunin und Pasternak rezitierte und einmal zwei Abende lang Tschechows „Onkel Wanja“ für alle Figuren vor einem kleinen Publikum aufführte, kannte die Begeisterung keine Grenzen.

Die Bühnenpräsenz von Prokofjews Werken schien einen Aufschwung erfahren zu haben. Dennoch wurden sie immer wieder von Hindernissen heimgesucht. Als die Proben für „Krieg und Frieden“ am Bolschoi-Theater bereits in vollem Gange waren, wurde Samuil Samossud unerwartet von seinem Posten an der Spitze des Ensembles entfernt. „Krieg und Frieden“ wurde sofort aus dem Repertoire gestrichen. Die nächste Etappe des Bühnenepos war das Leningrader Maly-Opernhaus, wo derselbe unermüdliche Samossud zu arbeiten begann. Zu diesem Zeitpunkt war



Sergej Eisenstein als Regisseur ausgeschieden, und Boris Alexandrowitsch Pokrowski, seither ein eifriger Förderer des Prokofjew-Theaters, trat auf. Der Bühnenbildner war Wladimir Dmitrijew, ein herausragender Künstler, der mit Meyerhold zusammengearbeitet hatte. Sowohl der Dirigent als auch der Regisseur bestanden darauf, „Krieg und Frieden“ an zwei Abenden aufzuführen.

Endlich war es soweit - der erste Teil von „Krieg und Frieden“ wurde zu einer der meistgespielten Produktionen der Spielzeit. Bis Dezember 1946 wurde die Oper vierzig Mal statt der geplanten zwanzig Mal aufgeführt. Die meisten von ihnen vor vollem Haus. Der zweite Teil wurde jedoch erneut verschoben. Die Kulturverantwortlichen waren mit einigen Massenszenen nicht einverstanden. Die Produktion der vollständigen Fassung wurde auf unbestimmte Zeit eingestellt, während die gekürzte Kompromissfassung im Repertoire des Theaters blieb.

Ende desselben Jahres, 1946, wurde „Die Duenja“ am Kirow-Theater in Leningrad uraufgeführt. Der Autor konnte aus gesundheitlichen Gründen nicht an den Proben teilnehmen. Der Dirigent Boris Emmanuilowitsch Chaikin stand in ständiger Korrespondenz mit ihm und beriet sich mit ihm über verschiedene Details der Produktion. Zum Beispiel wurde die Idee geboren, folgenden Trick anzuwenden: Don Jerome singt ein Tischlied und begleitet sich dabei selbst auf... Gläsern. Doch plötzlich tauchte ein Hindernis auf: der Handwerker, der die sieben Duraluminiumschalen herstellte, hatte einen zu hohen Preis verlangt, und der Direktor fürchtete, zu viel Geld auszugeben, zumal das Theater gerade eine teure Bassflöte gekauft hatte. Chaikin schlug vor, die klingenden Schalen durch Requisiten zu ersetzen und den „gläsernen Teil“ den traditionellen Orchesterglocken zu überlassen. Prokofjews Reaktion ist typisch: „Sofort die Bassflöte verkaufen, die Gläser kaufen...“ (7; S. 524).

Die Inszenierung war sowohl poetisch als auch komisch (Regie: I. J. Schlepjanow), und seine Inszenierungstraditionen nähren noch heute Regisseure. Schostakowitsch war von der Aufführung begeistert: „Die Oper ist mit Frühlingssfrische und Jugendlichkeit gesegnet. Es ist ein zutiefst organisches und ganzheitliches Werk, voll von direktem Humor und Lachen, einem breiten, gutmütigen und verschlagenen Lachen. Wenn man „Die Duenja“ hört, fühlt man sich an Verdis „Falstaff“ erinnert - dieselbe Unmittelbarkeit der Gefühle, angereichert mit der Weisheit eines großen Meisters“ (7; S. 524).

Einige Monate später wurde die Oper auch im Ausland bekannt. Sie wurde zunächst in Prag, später in Bulgarien und Deutschland, Jugoslawien und Italien aufgeführt.

Das Jahr 1946, ein Glücksfall für die Bühnenumsetzung von Prokofjews Werken, brachte eine weitere Überraschung: Im Bolschoi-Theater erblickte das Ballett „Romeo und Julia“ das Licht der Welt. Es handelte sich im Grunde um eine Variante der Leningrader Inszenierung von 1940, die jedoch stärker dramatisiert wurde. Laut Galina Ulanowa, der ersten Julia, die auch in Moskau die Lieblingsrolle spielte, spiegelten sich hier die tiefen Gefühle des Krieges wider: „In der neuen Julia sah ich solche geistigen Qualitäten, die Shakespeares Heldin unter anderen Bedingungen zu einer Leistung von nationaler Bedeutung geführt hätten“ (7; S. 524). Dies ist eine etwas unerwartete, sozial orientierte, aber aufrichtige Kritik der großen Ballerina. Dieser Auftritt wurde zu einem Klassiker. Es waren nicht nur die Darsteller der Hauptrollen, die darin glänzten, sondern auch alle anderen. Besonders hervorzuheben sind Sergej Koren als Mercutio und Alexej Jermolaew als Tybalt, die sich hier nicht nur als exzellente Tänzer, sondern vor allem als hervorragende Schauspieler erwiesen.

Die Eindrücke des Krieges haben Prokofjew jedoch nicht verlassen. Die dreiteilige Sechste Symphonie, die er 1947 schrieb und die dramatischer ist als die „Heroische“

Fünfte, wurde, wie er zugab, durch die unmittelbare Erfahrung der Kriegsjahre inspiriert. „Jetzt freuen wir uns über den Sieg, den wir errungen haben, - sagt er, - aber jeder von uns hat Wunden, die noch nicht verheilt sind: der eine hat einen geliebten Menschen verloren, ein anderer hat seine Gesundheit verloren... Das darf nicht vergessen werden“ (7; S. 537). Die beunruhigenden Klänge der ruinösen Jahre scheinen in das musikalische Geschehen einzubrechen. Die Kampfgeräusche des Orchesterchors, die mächtigen Pauken, der pathetische Trauerzug wechseln sich ab mit dem innigen Refrain einer russischen Prozession. Eine weitere Assoziation entsteht - mit Beethoven (die Sinfonie ist mit Opus 111 gekennzeichnet, wie Beethovens letzte Sonate, die Sergej Sergejewitsch sehr schätzte). Dabei ließ sich Prokofjew von dem Bestreben leiten, die Tradition des großen deutschen Spätwerks mit seiner hohen intellektuellen Struktur und seinen tiefgründigen, verallgemeinerten Reflexionen fortzusetzen.

Der Einfluss des Theaters von Prokofjew ist in den Kriegssinfonien mit ihren häufigen Wechseln verschiedener lebendiger Bilder zweifellos stark. Die Ebene der Verallgemeinerungen wird jedoch immer bedeutsamer und zeigt die Dialektik des Lebens selbst, wo man Frieden und Kampf, Freude und Trauer, träumerische Einsamkeit und Willensdruck beobachten kann.

Ein ganz anderer - friedlicher - Abschiedsblick des Künstlers ist in der Neunten Klaviersonate zu spüren, die, wie sich herausstellte, der Epilog des gesamten Klaviersonaten-Zyklus ist. 1947 schenkte Prokofjew Richter zum Geburtstag ein Werk, das ungewöhnlich innig, kammermusikalisch und rein lyrisch ist und von einem sanften inneren Licht erleuchtet wird.

In einer Situation der „dosierte Aktivität“ war ein Besuch in Leningrad Mitte 1947 für den Komponisten sehr wertvoll. Lassen wir Mira Mendelssohn zu Wort kommen: „Wir konnten es uns leisten, ... unsere Zeit wie folgt zu verbringen: ins Maly-Opernhaus gehen, um „Krieg und Frieden“ zu sehen, von dort aus die Sechste Symphonie unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski zu hören, wieder ins Theater zurückzukehren und nach der Aufführung mit Freunden zu Abend zu essen“ (7; S. 531). Sergej Sergejewitsch hat sich schließlich auch „Die Duenja“ angeschaut. Er reagierte sehr direkt auf die handlungsdramaturgischen Wendungen in seinen eigenen Werken - er lachte herzhaft über die komischen Wendungen in „Die Duenja“, er nahm traurig Abschied vom sterbenden Andrej Bolkonski in „Krieg und Frieden“.

Der Komponist scheint dieser Anerkennung gerecht geworden zu sein. Er ist ein preisgekrönter Komponist, Volkskünstler der RSFSR und trägt sechs Stalinpreis-Sterne auf seiner Brust. Tatsächlich hat es seine Musik aber immer noch schwer, den Weg in die Herzen und Köpfe der Hörer zu finden. Es ist kaum zu glauben, aber selbst über „Romeo“ wurde gesagt, dass der Musik des Balletts das Wichtigste fehlt - die Liebe der Figuren. So schien es, ein erfahrener Zuhörer, wie der berühmte Theaterregisseur Juri Alexandrowitsch Sawadski, mit Bedauern festgestellt, die Unzulänglichkeit der Musik von „Aschenbrödel“, die, wie sie sagen, zu schwierig für das Publikum ist. „Krieg und Frieden“ ist auf vielfältige Weise kritisiert worden, auch in Fachkreisen.

Die Abneigung gegen die Musik tat Prokofjews früherer Leidenschaft für die Arbeit jedoch keinen Abbruch. Man kann sich gar nicht vorstellen, wie sehr der Komponist von der erzwungenen „Diät“ gequält wurde, die ihm seine Ärzte auferlegten. Ständig in der Umlaufbahn der Musik, folgte er seiner fruchtbaren Angewohnheit, einfallende Themen festzuhalten, sie auf Bonbondosen, Papierfetzen und natürlich in Notizbüchern zu notieren, und zwar zu jeder Zeit. Der arme, disziplinierte Sergej Sergejewitsch suchte sogar nach einer Ausrede, um gegen die Vorschriften der

Medizin zu verstoßen: „Merken die Ärzte nicht, dass es für mich leichter ist, eine Melodie aufzuschreiben, als sie im Kopf zu behalten“ (7; S. 549).

Prokofjew, der den Müßiggang nicht ausstehen konnte, fand dennoch immer etwas zu tun und versuchte, die Pausen bei seinen Lieblingsbeschäftigungen auszugleichen. Einige alltägliche Aktivitäten nahmen einen fast rituellen Charakter an. Kurz vor dem Schlafengehen ging Sergej Sergejewitsch immer auf die Landstraße, um eine Straßenlaterne an einem Mast am Straßenrand anzuzünden. Wenn die Glühbirne in der Laterne durchbrannte, machte er sich auf die Suche nach dem Kommandanten von Nikolina Gora, um eine neue einsetzen zu lassen.

Sergej Sergejewitsch beobachtete besonders aufmerksam alle Veränderungen in der Natur, lauschte den fröhlich polternden Küken im Nest, dem beharrlichen Picken eines Spechts an der Baumrinde, stellte sich „den Schrecken einer schlafenden Larve vor, nach der er mit seinem langen Schnabel greift“. Manchmal fragte er scherzhaft: „Warum haben Spechte keinen Bluthochdruck?“ (27; S. 378).

Viele Menschen, die Prokofjew kannten, haben immer wieder betont, dass er die Welt vor allem durch Klänge wahrnahm. Auf dem Meer lauschte er den Wellen, die mal rau, mal sanft, mal zärtlich plätscherten. Wenn der Frühling kommt, wird alles zur Musik - das Murmeln des Baches, das Rauschen der Blätter, das Zwitschern der Vögel. Das Leben auf der Erde schien ihm in einer unendlichen Anzahl von unterschiedlich kombinierten Stimmen verkörpert zu sein.

Auf der Datscha verbrachte Prokofjew viel Zeit mit den Tieren, die er sehr liebte. Da es ihm verboten war, Konzerte und Theateraufführungen zu besuchen, beobachtete er offenbar in Erinnerung an seine Kindheit eine Art Theatervorstellung im Hof der Datscha. Besonders begeistert war er von den so genannten Hühnerrennen, bei denen ein Stück Brot in die entgegengesetzte Richtung zu einer Gruppe von Hühnern und Hähnen geworfen wurde, die sich in einer anderen Ecke versammelt hatten, und alle hinterherliefen - wer auch immer schneller war. Der Komponist, der die Ergebnisse der Rennen im Auge behielt, versorgte die Nachzügler immer selbst. Allerdings interessierte er sich am meisten für einen alten weißen Hahn, der den Spitznamen „Kipun“ trug, weil er bei der geringsten Provokation „vor Wut kochte“. Dieser Hahn war immer der erste, der ankam, und lief dann mit seinem rosa Schwanz wedelnd über den Hof. Das war das Ergebnis einer ungeplanten Aktion - der Hahn war in einen Topf mit Preiselbeersauerrahm gefallen.

## NIEDERLAGE 1948

Inmitten dieser fast idyllischen patriarchalischen Berufe bildet das Schicksalsjahr 1948 einen erdrückenden Kontrast zum Leben unseres Protagonisten. Sie muss in der Biografie von Sergej Sergejewitsch ausdrücklich schwarz hervorgehoben werden.

In den Kriegsjahren spürten die Künstler, zu denen Prokofjew zweifellos gehörte, nicht den offensichtlichen Druck des ideologischen Apparats. Für sie war keine Zeit. Es gab einen echten Feind, ein imaginärer interner „Feind“ wurde vorübergehend entlastet. Doch schon in den ersten Nachkriegsjahren wurde deutlich, wie sehr die Hoffnungen auf eine andere Ordnung der Beziehungen zwischen Künstlern und Staat illusorisch waren. Die Entschließungen des Zentralkomitees über Literatur, Theater und Kino (alle von 1946) verurteilen in ihrer gewohnten verzerrten Art die Künstler als volksfremd und formalistisch. Die talentiertesten unter ihnen litten darunter - die Schriftsteller Michail Schoschtschenko und Anna Achmatowa, Prokofjews enger Freund und Mitarbeiter Sergej Eisenstein, wie bereits im Zusammenhang mit dem Verbot der zweiten Serie von „Iwan der Schreckliche“ erwähnt.

Bald ging es nur noch um Musik. Der Erlass „Über die Oper ‚Die große Freundschaft‘“ vom 10. Februar 1948 verblüffte Sergej Sergejewitsch völlig. Am Tag der Veröffentlichung kam die Nachricht vom plötzlichen Tod Sergej Eisensteins. Ein solch schwieriger Hintergrund begleitete den sich für ihn entwickelnden Kampagnenverlauf.

Auf der Tagung der sowjetischen Musikschaaffenden im Zentralkomitee, die der Entschließung vorausging, wurden direkte Angriffe gegen die Arbeit von Sergej Sergejewitsch geführt. Und sie kamen aus dem Munde von Leuten, die diese Musik kaum verstehen. Hier ein typischer Auszug aus der Rede des Komponisten Wiktor Bely: „... Prokofjew kämpft mit Prokofjew in ein und demselben Werk, zum Beispiel in der Sechsten Symphonie, wo der ausdrückliche Wunsch nach einer breiten melodischen Linie und einem klaren Thema immer wieder unterbrochen wird, verletzt durch grobe Einmischung des unbekanntenen Prokofjews (Anmerkung: die Sechste Symphonie ist eine direkte Antwort auf die Ereignisse, das Leid des Krieges! - *Anm. d. Verf.*). Diese Züge sind auch in Prokofjews Opern sehr stark ausgeprägt, wo sich Inseln wunderbar lyrischer Musik in einem Meer bewusst lapidarer Rezitativstrukturen verlieren, die seine Opern ihrer wahren Ausdruckskraft berauben“ (24; S. 98).

Auf dem Ersten Allunionskongress der sowjetischen Komponisten im April äußerte sich Tichon Chrennikow, Generalsekretär der Organisation, noch schärfer über Sergej Sergejewitschs Kunst: „Es lohnt sich, auf die tiefen Mängel in Prokofjews Oper ‚Krieg und Frieden‘ hinzuweisen. Wenn wir das Wesen der Abweichungen von Tolstois Roman analysieren, die der Komponist und sein Librettist vorgenommen haben, kommen wir zu dem Schluss, dass wir eine eigenartige, modernistische Interpretation des großen Werks der russischen klassischen Literatur sehen“ (9; S. 45).

Die heimtückischen demagogischen Reden verwiesen auch auf Beispiele, an denen sich die „Formalisten“ orientieren sollten. Ein solches Beispiel war Dserschinskis „Der stille Don“. Wie schon 1936, als Schostakowitschs „Lady Macbeth“ verurteilt wurde, fiel die Rolle eines solchen Propheten, der wusste, wie und was für das Volk geschrieben werden sollte, wieder einmal Dserschinski zu, der den beiden russischen Genies Schostakowitsch und Prokofjew an Talent und Können nicht das Wasser reichen konnte.

Andrej Schdanow, der auf der Sitzung des Zentralkomitees sprach, sprach bereits direkte Drohungen aus: „Die formalistische Tendenz in der Musik wurde von der Partei vor 12 Jahren verurteilt. In der Zwischenzeit sind viele von Ihnen von der Regierung mit Stalinpreisen ausgezeichnet worden, auch diejenigen, die sich gegen den Formalismus versündigt haben. Die Tatsache, dass Sie den Preis erhalten haben, war ein großer Fortschritt... Wir waren geduldig und warteten darauf, dass unsere Komponisten selbst die Kraft finden würden, den richtigen Weg zu gehen. Aber jetzt kann jeder sehen, dass das Eingreifen der Partei notwendig war“ (24; S. 146).

Diese Auszüge gehören zu den „gehaltvollsten“, aber es gab auch viele ungezügelter, beleidigender Tiraden auf diesen ideologischen Versammlungen. Doch wie jesuitisch klangen solche „prägnanten“ Antworten. Wie realistisch war es für den armen Prokofjew, sich in der makabren Tragödie, die sich abspielte, zurechtzufinden, die wahren Gründe hinter den Dekreten zu verstehen - die Kulturbosse zerschlugen die lebendigste Kunst, um ihre Vertreter zu maßregeln und sie ganz dem unerbittlichen Staatsapparat zu unterwerfen!

Wie immer zu Sowjetzeiten reichte es nicht aus, wahllose, destruktive Kritik von den Tribünen aus zu hören, unbegründete falsche Anschuldigungen des Formalismus und alle möglichen anderen Sünden. Die eifrigen Kulturverwalter, von denen die Existenz

der Musik abhing, zeigten sofort unterwürfigen Dilettantismus, zogen ihre eigenen harten, orgiastischen Schlüsse und verboten die Kunst von Prokofjew und anderen bedrängten Komponisten praktisch ganz. Viele ihrer Werke wurden aus dem Repertoire von Theatern und Instrumentalisten ausgeschlossen. Diese Verwalter waren so übereifrig, dass ein spezieller Regierungserlass, natürlich gewohnheitsmäßig heuchlerisch, einige der Verbote aufheben musste.

Wie hat Prokofjew selbst anfangs alles wahrgenommen? Das ist etwas ungewöhnlich. Bestimmte Nuancen seines Verhaltens erlaubten es, den Komponisten als einen sehr naiven Mann wahrzunehmen, wie ein großes Kind. Das dachte auch Mstislaw Rostropowitsch. Er scheint Recht gehabt zu haben. Während der wütenden Rede von Andrej Schdanow unterhielt sich der ehemalige Prokofjew im Saal mit einem Nachbarn. Auf die Bemerkung von jemandem von Schdanow: „Hören Sie. Das betrifft Sie“, antwortete Sergej Sergejewitsch nonchalant: „Ich achte nie auf die Bemerkungen von Leuten, die mir nicht vorgestellt worden sind“ (15; S. 257). Naiv? Vielleicht. Aber auch mutig...

Als traditionell erzogener Mann, der seine Würde unter keinen Umständen verloren hatte, versuchte er mit all seinen damals begrenzten Kräften zu verstehen, was die Parteifunktionäre wollten, auch von ihm, und versuchte, sich davon zu überzeugen, mit ihnen wie mit normalen Menschen zu kommunizieren. Es ist schwer nachzuvollziehen, ob er einige Punkte des Erlasses wirklich ernst nahm oder nur Kompromisse einging, um seine Arbeitsfähigkeit zu erhalten. Ein weiteres Paradoxon kommt mir in den Sinn. Natürlich konnte Prokofjew die Methoden, mit denen gegen Künstler vorgegangen wurde, nicht akzeptieren. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er mit einigen der wichtigsten in dem Dokument enthaltenen Appelle einverstanden war, wie er in einem Brief an das Präsidium der Generalversammlung des Komponistenverbandes erklärte.

Sergej Sergejewitsch schrieb, dass er selbst nie an der Bedeutung und der entscheidenden Rolle der Melodie in der Musik gezweifelt habe, und räumte ein, wie schwierig es sei, eine Melodie zu finden, die auch für den unbedarften Hörer sofort verständlich und gleichzeitig originell sei. Hier gibt es nach Ansicht des Komponisten mehrere Fallstricke: „Man kann in Trivialität oder Platttheit verfallen, oder in eine Wiederholung von etwas bereits Komponiertem.“ Im anderen Extrem ist die Melodie übermäßig komplex und raffiniert. Sergej Sergejewitsch unternahm den Versuch, die genannten Extreme zu überwinden.

Prokofjew ging auch auf die Vorwürfe ein, das Rezitativ spiele in seiner Musik die Hauptrolle und habe Vorrang vor der Kantilene. Und er erläuterte seinen Standpunkt folgendermaßen: „... jede Bewegung auf der Bühne ist höchstwahrscheinlich mit dem Rezitativ verbunden, während die Kantilene einen gewissen Grad an Unbeweglichkeit auf der Bühne verursacht...“. In jedem Opernlibretto gibt es Passagen, die für das Rezitativ vorgesehen sind, und andere, die ein Arioso erfordern, aber der größte Teil der Oper kann nach Belieben entweder rezitativ oder arioso interpretiert werden. In seiner neuen Oper über ein sowjetisches Thema versprach Prokofjew, über die Beziehung zwischen den beiden wichtigsten Elementen der Opernsprache nachzudenken.

Er selbst war ein großer Gegner jeglichen Primitivismus und folgte der Aufforderung der Resolution, sich vermehrt der Mehrstimmigkeit zuzuwenden, insbesondere im Chor- und Ensemblesang (23; S. 14-15).

Als Mann von großer Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit, ehrlich und geradeheraus, schien Prokofjew darauf bedacht zu sein, die Kritik der Partei ernst zu nehmen und auf sie zu antworten, wie sie es verdient. Gleichzeitig fällt es heute schwer, Prokofjews klare Anweisung, zu einer verständlichen und volksnahen

Musiksprache beizutragen, nicht als Ironie zu verstehen. Gleichzeitig war es für Prokofjew unmöglich, die Bedingungen eines listigen und heimtückischen politischen und sozialen Spiels, die Besonderheiten dieses absurden Theaters zu verstehen; er war zu rein und weit entfernt vom Innenleben der sowjetischen Hofintrigen, um ein Mensch und Künstler zu sein.

Wie ungeheuerlich uns dieser Brief auch erscheinen mag, er konnte ihn nicht schreiben, und er war auch nicht in der Lage, auf die Kritik der Partei überhaupt nicht zu reagieren. Und mehr als es in seiner Position natürlich ist, hatte Prokofjew große Angst vor dieser Macht. Nicht umsonst verbrannte er nach dem Dekret von 1948 laut Aussage seines Sohnes seine Lieblingsromane von Wladimir Nabokow und eine Menge der Zeitschrift „Amerika“ in einem Kaminofen in Nikolina Gora.

Die Verhaftung seiner ersten Frau, Lina Iwanowna, in jenem unglückseligen Jahr war ein schwerer Schlag für Sergej Sergejewitsch. Es schien aus heiterem Himmel zu kommen, aber in Wirklichkeit handelte das System nach einem perfekt ausgearbeiteten jesuitischen Drehbuch. Sie wagte es nicht, den weltberühmten Künstler in die sowjetischen Mühlen zu treiben, aber sie war mehr als bereit, ihn „an der kurzen Leine“ zu halten. War es nicht das, was sie Anna Achmatowa antaten, indem sie ihren Sohn verhafteten, oder Boris Pasternak, indem sie seine geliebte Olga Iwinskaja einsperrten?!

Der Sohn des Komponisten, Stanislaw Sergejewitsch, war der Meinung, dass Lina Iwanowna durch ihre Teilnahme an Empfängen in ausländischen Botschaften und die Beziehungen zu Ausländern, die sie auch nach Prokofjews Auszug aus der Familie pflegte, ruiniert wurde. Vielleicht hatte auch die Tatsache, dass sie und ihre Söhne einen Antrag auf Ausreise aus der Sowjetunion gestellt hatten, der jedoch abgelehnt wurde, einen gewissen Einfluss. Auf jeden Fall wurde sie mit den üblichen Vorwürfen der Spionage und des Verrats konfrontiert. Unter den beschlagnahmten Gegenständen befanden sich Prokofjews „Förster“-Flügel, den er aus dem Ausland mitgebracht hatte, und zahlreiche Schallplatten. Später erinnerte sich Stanislaw Sergejewitsch schmerzlich daran, dass viele wertvolle Dokumente aus dem Leben und Werk des Komponisten unwiederbringlich verloren gegangen waren - Briefe, Familienfotos, Notizbücher und Erinnerungsstücke seiner Eltern. Als Lina Iwanowna Prokofjew verhört wurde, bezeichneten die Ermittler sie als „diese Verräterin“ und „diese weiße Emigrantin“.

Am Tag nach der Verhaftung fuhren die Söhne nach Nikolina Gora, um ihrem Vater zu erzählen, was passiert war. Die Nachricht erschütterte ihn, er wirkte bedrückt, hoffnungslos still. Für Swjatoslaw Sergejewitsch war es wahrscheinlich nicht unvernünftig zu denken, dass Prokofjew eine Mitschuld daran trug, dass Lina Iwanowna durch sein Verlassen der Familie schutzlos zurückblieb. Obwohl es sich hier um einen Bereich handelt, der weder Sinn noch Logik ergibt, sind die Handlungen derjenigen, die in dieser schrecklichen Periode der sowjetischen Geschichte die bösen Taten begangen haben, auf erschreckende Weise irrational... Es war in der Tat schwierig, sich einen Reim darauf zu machen. Dies gilt umso mehr für Prokofjew, der den sozialen Problemen recht fern stand und weitgehend im Westen ausgebildet wurde. Stimmen wir der Kunsthistorikerin Nelly Schachnasarowa zu: „Hinter der Fassade des Selbstbewusstseins, der Schaffung von sozialem Wohlstand für seine Bürger und der raschen Annäherung an die von der Partei versprochene ‚paradiesische‘ Zukunft gab es eine andere Welt - die Konzentrationslager, die zahllosen, aber streng geplanten Repressionen und die erstickende Angst, die dieses Land umgab. So entstand zum ersten Mal in der Geschichte eine Zwei-Welten-Situation innerhalb eines einzigen Staates“ (28; S. 96).

Um den emotionalen Zustand des Komponisten in dieser schwierigen Zeit besser einschätzen zu können, können wir auch ein Geständnis des Schriftstellers Konstantin Simonow anhören, eines Mannes, der der Macht nahe stand, obwohl er kein einfacher Höfling war, sondern eine umstrittene und auf seine Weise groß angelegte Figur, die die russische Kultur zweifellos prägte: „Was jetzt unglaublich monströs erscheint, als ob es in eine bestimmte Norm eingegangen wäre, wurde fast zur Gewohnheit. Du hast mittendrin gelebt, als ob du taub wärst, als ob du nicht gehört hättest, dass ständig auf Menschen geschossen wurde, dass sie getötet wurden, dass sie verschwanden“ (28; S. 89). Vielleicht war dies eine Art von furchtbarem Schutz! Wenn das die Einstellung von Simonow war, dann erst recht die unseres Helden. Er schien geschätzt zu werden, wurde mit Auszeichnungen und Preisen überhäuft, und plötzlich änderte sich alles über Nacht. In den späten 40er Jahren wurde er ohnmächtig, als hätte er die Fähigkeit zu sprechen verloren. Die Politik des Zuckerbrots und der Peitsche, die von der furchterregenden sowjetischen Maschinerie so sehr favorisiert wird, war ihm zuwider.

Lina Iwanowna, die von Prokofjew in seinen besten Jahren liebevoll „Vögelchen“ genannt wurde, war in ihrem gemeinsamen Leben oft eine treue und verständnisvolle Freundin. Wie bereits erwähnt, unterstützte sie selbstlos Sergej Sergejewitsch bei seinem Vorhaben, in die UdSSR zurückzukehren. Vor allem dank ihres großen Mutes und vielleicht auch wegen ihres unbekümmerten, fröhlichen Charakters kehrte sie nach acht Jahren Gefängnis zurück und wurde rehabilitiert, nachdem sie die volle Härte der Strafe erfahren hatte. Sie verließ die UdSSR 1974, lebte in Paris und London, unternahm zahlreiche Reisen und starb 1989 im Alter von 91 Jahren. Sie wurde auf einem Friedhof in der Nähe von Paris im Grab von Sergej Sergejewitschs Mutter, Marija Grigorjewna, beigesetzt, die einst in den Armen ihrer Schwiegertochter gestorben war, und so war es, als sei sie in den Schoß ihrer geliebten Familie zurückgekehrt.

Welche Gräueltaten Sergej Sergejewitsch im Zusammenhang mit der Verhaftung seiner ersten Frau von allen möglichen Spießbürgern vorgeworfen wurden. Das ging so weit, dass er angeblich seine „ausländische Familie“ verließ, um sich endgültig von seiner Emigrantenvergangenheit loszusagen.

Erstens sind die Eigenschaften des menschlichen, moralischen Charakters des Komponisten selbst mit einem solchen Vorbehalt unvereinbar. Zweitens hat Sergej Sergejewitsch, wie Prokofjews Sohn schreibt, bis 1948, also lange Zeit, nicht wieder geheiratet (1941 band er sein Leben endgültig an Mira Alexandrowna. - *Anm. d. Verf.*), keine neue Ehe eingetragen, so dass er formell mit einer „ausländischen Familie“ verbunden war (15; S. 224). Zu Beginn des unglücklichen Jahres 1948 beschloss der Komponist, seine Beziehung zu seiner zweiten Frau zu formalisieren. Offensichtlich wurde er durch die zunehmende Krankheit und die Notwendigkeit, die Zukunft von Mira Alexandrowna zu sichern, dazu gedrängt. Zunächst versuchte Sergej Sergejewitsch herauszufinden, unter welchen Umständen eine neue Ehe arrangiert werden könnte, da Lina Iwanowna ihm nie eine Scheidung gewährt hatte. Zu seinem Erstaunen wurde ihm jedoch mitgeteilt, dass die erste Ehe nicht gültig sei. Bis heute wird diese Situation in der sowjetischen Rechtspraxis als „Fall Prokofjew“ bezeichnet. Erst nach seiner Rückkehr aus dem Lager gelang es Lina Iwanowna unter großen Schwierigkeiten, sich wieder als Ehefrau des Komponisten zu etablieren.

Wie hat sich Prokofjews Werk in diesen schwierigen und quälenden Jahren entwickelt? Lassen Sie uns zunächst den Kritikern das Wort erteilen. Auch hier waren die Stimmen sehr geteilt. Einige, vor allem ausländische Korrespondenten, warfen Prokofjew Vereinfachung, Verarmung des Stils, eine Tendenz zur Abruptheit und

Lyrisierung vor, die auf den Einfluss der „sowjetischen Schdanowisten“ zurückzuführen sei, während andere die letzte Periode von Prokofjews Kunst als eine Periode der höchsten Errungenschaften ansahen, die endlich für das breite Publikum zugänglich sei. Diese beiden Behauptungen waren weit von der Wahrheit entfernt, vor allem weil sie stark ideologisch geprägt waren. Prokofjew ging immer seinen eigenen künstlerischen Weg, und seine Kunst entsprach am wenigsten den vorherrschenden Dogmen, auch wenn seine eigenen Aussagen manchmal mit solchen übereinstimmten.

Die beiden Hauptwerke dieser Jahre - die Oper „Die Geschichte vom wahren Menschen“ und das Ballett „Das Märchen von der steinernen Blume“ - zeigen am ausdrucksvollsten sowohl Sergej Sergejewitschs neue Suche als auch die aufkommenden kreativen Schwierigkeiten. Dies mögen die Schwierigkeiten des späten Stils gewesen sein, bei dem der Künstler oft von dem Problem des bevorstehenden Vergehens gequält wird. Oder es war der Versuch einer neuen, noch unzureichend konzipierten Wendung... Sicher ist, dass die offensichtlichen Krisenmerkmale durch den ständigen Verlauf von Prokofjews schwächerer Krankheit stark verschärft wurden.

Die „Geschichte“ auf der Grundlage des Werks des Kriegsjournalisten und Schriftstellers Boris Polewoi zu komponieren, war natürlich ein sehr gewagter Schritt des Komponisten (das Libretto stammt von Mira Mendelssohn in Zusammenarbeit mit Prokofjew - *Anm. d. Verf.*). Die Handlung ist hochmodern, die Geschichte des im Zweiten Weltkrieg schwer verwundeten Piloten Alexej Maresjew, der dank seiner Tapferkeit und seines wahren Mutes mit Prothesen in den aktiven Dienst zurückkehrte; der Held ist eine reale Person; die Schauplätze - meist strikt nicht opernhaf (Wald an der Front, Unterstand, Krankenstation, Flugplatz), die Intonationssphäre - weit entfernt von der unvermeidlichen Stilisierung von Kriegsmelodien oder dem ursprünglichen Autor oder der Entwicklung einer alten Schicht von Bauernliedern.

Prokofjew fühlte sich unter anderem aus psychologischen Gründen zu diesem Material hingezogen. Wahrscheinlich fühlte er sich der Situation nahe, in der man mit unglaublicher Anstrengung die eigene Krankheit überwindet. Er wollte eine wirklich zugängliche Musik schaffen, die von klaren, liedhaften Melodien durchdrungen ist. Diese Praxis, die er durch seine Arbeit beim Film erlernt hatte, regte die Verwendung der Technik der Rückblenden in der Dramaturgie der „Geschichte“ an.

Während der Komponist früher, wenn er sich in seinen Werken Liedthemen zuwandte, in erster Linie originelle Melodien schuf, bediente sich Sergejewitsch ganz offen der Genres des täglichen Lebens, indem er Themen aus seinem eigenen „Safe“ verwendete - entweder Massenlieder oder Bearbeitungen von Volksliedern. Hier setzte Prokofjew mehr als anderswo auf vollständige, geschlossene Nummern und verzichtete fast völlig auf eine ununterbrochene Entwicklung der Handlung. Dies führte natürlich zu einer gewissen Behäbigkeit und Lethargie. Die Oper wies auch andere Mängel auf: die Vorherrschaft der chronologischen Inszenierungsmethode gegenüber verallgemeinernden Momenten, eine zu alltägliche und prosaische literarische Textgrundlage und eine gewisse Unebenheit und stilistische Schlichtheit des musikalischen Materials selbst. Obwohl es auch helle, einprägsame, auch melodische, fragmentarische, dramatisch beeindruckende und spannende Stellen gab.

Die Hauptsache ist, dass früher, wenn Prokofjew ein zeitgenössisches Thema aufgriff, der Dokumentarist in ihm, der vor allem von den Besonderheiten seines Talents angetrieben wurde, immer zum Mythenmacher wurde. Dies war insbesondere bei „Semjon Kotko“ und zweifellos auch bei der Oktoberkantate der Fall. In „Die



Geschichte vom wahren Menschen“ ist dies jedoch nicht geschehen. Der arme und bodenständige literarische Teil - und der eines so literarisch begabten Mannes wie Sergej Sergejewitsch es war - verhinderte dies. Auch reichte die Kraft nicht mehr aus, einen großen ästhetischen Sprung zu wagen, um die dokumentarische Geschichte zu einer echten künstlerischen Verallgemeinerung zu machen.

Wie Georgi Pawlowitsch Ansimow, der Regisseur dieser Oper aus dem Jahr 1960, 1994 zu Recht schrieb: „Dies ist sicherlich kein freies Prokofjew-Werk wie „Die Orangen“, „Die Verlobung“ oder „Der feurige Engel“. Es handelt sich um die Antwort auf eine Verfügung. Erstellung mit Vorsicht. Und die gesamte Partitur legt davon Zeugnis ab... „Die Geschichte“, die 1947 mit so viel Leidenschaft begonnen und 1948, nach dem Dekret, vollendet wurde, erwies sich als zweigeteilt. In allen Teilen des Werks ist eine ehrgeizige Idee zu erkennen, aber in vielen Fragmenten ist die Umsetzung unsicher. Prokofjews Ideen sind so interessant und bedeutsam, dass man sie, wenn sie richtig umgesetzt würden, mit einem wirklich prokofjewschen Ansatz als Entdeckungen bezeichnen könnte. Aber die Idee ist in einer schwachen Form verkörpert, die so langweilig ist, dass man sich fragt, ob sie von Prokofjew stammt. Ja, das hat er. Er schrieb, indem er mit seinen Fingerknöcheln knirschte, die er sich 1948 gebrochen hatte. Aus der „Geschichte“ kann man ersehen, was dem großen Meister nach der „Verfügung“ der Bartholomäusnacht widerfuhr.“ (1; S. 168, 169).

Das Kirow-Theater, das die Uraufführung der Oper im Dezember 1948 vorbereitete, zeigte sie in einer Privatvorstellung. Sergej Sergejewitsch, der zu den Vorpremieren gekommen war, war sehr verärgert über das niedrige Niveau der Aufführung und die mangelnde Beherrschung der Rollen durch die Künstler. „Ich hörte zu und erkannte meine Musik nicht wieder...! Sie spielten nicht meine Musik“, - beklagte er sich bitter (7; S. 552). Bei einer anschließenden Diskussion, bei der der Komponist glücklicherweise nicht anwesend war, wurde die Erzählung heftig kritisiert. Überwiegend völlig ungerecht. Ihm wurde vorgeworfen, nichts Russisches, geschweige denn Sowjetisches zu enthalten, unmodern zu sein und - eine völlig verrückte Behauptung - die sowjetische Realität zu „parodieren“. Die Schlussfolgerung war kategorisch: „Prokofjew hat ein ideologisch miserables Werk geschaffen, das jenseits der Kunst liegt“ (7; S. 552).

Der Liedkomponist Wassili Pawlowitsch Solowjow-Sedoj, der mehr als jeder andere über echte Melodien wusste, versuchte, Prokofjew zu verteidigen und den wahren Qualitäten seines Werks auf den Grund zu gehen.

Dmitri Borissowitsch Kabalewski, der ins Hotel „Astoria“ kam, um Sergej Sergejewitsch zu trösten, schien sich nicht entmutigen zu lassen. Unser Held zeigte seinem Kollegen das Thema, das er gerade für ein neues Ballett geschrieben hatte: „Das Märchen von der steinernen Blume“. Trotz allem blieb Prokofjew Prokofjew.

Die neueste Ballettmusik des Komponisten ist schwer eindeutig zu beurteilen. Es basiert auf mehreren Erzählungen von Pawel Baschow (Libretto von Mendelssohn und Choreograph Leonid Lawrowski) und bekräftigt den russischen Nationalstil im Werk unseres Autors. Es war eine natürliche Position für das gewählte Thema. Wie immer nahm Prokofjew die Angelegenheit sehr ernst. Er machte sich akribisch mit Transkriptionen der Ural-Liederfolklore und Bearbeitungen alter Lieder aus der Region Swerdlowsk vertraut und verwendete auch einige Themen aus seinen eigenen Werken und seine eigenen Bearbeitungen russischer Volkslieder in der Musik des Balletts. Natürlich hat der Komponist all dieses Material auf seine eigene Weise umgesetzt.

Auf Bitten des Ballettmeisters Lawrowski erklärte sich Sergej Sergejewitsch bereit, einen Zigeunertanz in das Bild der Jahrmarktsfeierlichkeiten einzufügen. Da er mit der Zigeunerfolklore nicht vertraut war, war es ihm peinlich, als der Konzertpianist des Theaters versuchte, über ähnliche Themen zu improvisieren, weil sie seiner Meinung nach offensichtlich geschmacklos waren: „Entschuldigen Sie, ich mache die Fenster zu. Ich kann nicht zulassen, dass solche Klänge aus Prokofjews Datscha kommen!“ (27; S. 521).

Erst nachdem Sie im Schallplattenhaus authentische Zigeunermelodien gehört hatten, war die Nummer, die sie suchten, geboren.

So ist die Klangwelt des riesigen Vierakters „Das Märchen“ durchdrungen von Gesangs- und Tanzmotiven. Sie ersetzen einander durch einen Perepljas, ein Klagelied, einen Skomoroschina, einen Tschastuschka, einen sanften rituellen Tanz, einen stürmischen, heftigen Tamburintanz. Einfache Motive werden mit einem äußerst raffinierten Klanggewebe konfrontiert. Es gibt hier eine Menge heller Musik, die leicht als Prokofjew-Musik zu erkennen ist.

Allerdings löst Prokofjew den Konflikt dramaturgisch zu sehr im Sinne des traditionellen Ballettheaters, einer Art alter Ballett-Extravaganz. Die Figuren in „Die steinerne Blume“ - die Herrin des Kupferbergs, die sowohl die Schönheit der Bergnatur als auch die Verführung der Weiblichkeit verkörpert, das liebende Paar Danilo und Katerina, das auf dem Weg zur Vereinigung dramatische Hindernisse überwinden muss, und der böse Kommissar Sewerjan - werden durch vollständige Tanzmonologe und Dialoge gestärkt. Gleichzeitig ist das Prinzip der Divertissement-Suite im Ballett zu stark ausgeprägt, die einzelnen Nummern scheinen aneinandergereiht zu sein, was die Handlung deutlich behindert.

Das Bolschoi-Theater hat die Inszenierung von „Die steinerne Blume“ lange Zeit verschoben. Das Ballett erblickte erst vier Jahre nach Fertigstellung der Partitur das Licht der Bühne, als der Komponist bereits verstorben war - ein solch trauriges Schicksal seiner Werke wurde leider zur Tradition.

Sergej Sergejewitsch versuchte dennoch, nicht aufzugeben, seine natürliche Lebensfreude war immer noch stark. Und einige Menschen in seinem Umfeld versuchten, ihm in der Stunde der Not zu helfen und ihn zu unterstützen. Einer von ihnen war der blutjunge Mstislaw Rostropowitsch, mit dem Prokofjew eine künstlerische und menschliche Freundschaft verband: „Wenn man sie zusammen sah, - so beschreibt Swjatoslaw Richter seine Eindrücke, - konnte man Sergej Sergejewitsch für seinen Vater halten - so sehr waren sie sich ähnlich.“ Richter zufolge hat der junge Cellist Sergej Sergejewitsch „hartnäckig gepackt“ und alles in seiner Macht Stehende getan, um dessen Werke für Cello zu fördern (7; S. 565). Und er hat sein Ziel tatsächlich erreicht. Eines dieser Werke - eine neue Cellosonate, gespielt von Rostropowitsch und Richter an einem der offenen Abende des Komponistenverbandes im Jahr 1950 - wird in Mjaskowskis Tagebuch festgehalten: „...ein erstklassiges, wunderbares Werk“ (7, S. 565).

Aus Gewohnheit wurde eines der besten Werke der Zeit, das monumentale Symphoniekonzert für Cello und Orchester, nicht sofort angenommen und kritisiert, als es „in Stücken“ aufgeführt wurde. Sie wurde durch die Intonationsschwierigkeiten, die ungewöhnlichen Klangfarbenentdeckungen und den virtuosen Cellopart beeinträchtigt. Und das, obwohl Richter selbst in seiner neuen Rolle als Dirigent sensationell agierte und auch der Solist Rostropowitsch großartig spielte.

Prokofjew stellte stets hohe Ansprüche an sich selbst und an die Interpreten seiner Musik, und er blieb dies auch in den schwierigen Jahren seines Lebens. Hier ist eine typische Episode, die Rostropowitsch erzählt. Als er Sergej Sergejewitsch die Bitte mehrerer Cellisten vorlegte, mehrere vereinfachte Fassungen von Passagen aus dem

„gescheiterten“ Sinfoniekonzert anzufertigen, stimmte Prokofjew zu, stellte aber eine Bedingung: „... auf dem Klavier würde er an diesen Stellen nicht „Variante“ vermerken, sondern... „erleichtert“. Auf meine verblüffte Frage antwortete er: „Ich hoffe, dass die Musiker, die ein Gewissen haben, nicht die „erleichterten“ Versionen spielen wollen“ (27; S. 474).

Als Rostropowitsch die Konzertsymphonie Mitte der 50er Jahre im Ausland spielte, wurde sie in den höchsten Tönen gelobt: „Diese majestätische Partitur, voller Leben und Vielfalt, ist eine Goldmine an Themen und Episoden“; „Die Konzertsymphonie wird für immer ihren Platz unter Prokofjews besten Werken einnehmen“, - lobte der Kritiker (7; S. 583).

Die Cellosonate für Solocello war unvollendet. Der ehrwürdige Komponist, der sich für den zweiten Teil eine langsame Fuge ausgedacht hatte, zögerte nicht, einen erfahrenen Polyphonisten zu Rate zu ziehen, den Komponisten Wissarion Jakowlewitsch Schebalin, den Nachbarn seiner Datscha in Nikolina Gora. „... Sergej Sergejewitsch kam zu mir und bat mich, ihm zu helfen, ihn bei einer Fuge zu beraten, die er schreiben wollte... Peinlich berührt stammelte ich: „Ich wünschte, ich könnte selbst von Ihnen lernen...“, erinnerte sich Schebalin (7; S. 593).

Inmitten der Verfolgung „formalistischer“ Komponisten wollte sich Prokofjew dem Thema der Kinder zuwenden: „Es scheint mir, dass ich das Leben der Kinder berühren werde, wie Antäus den Boden berührt, und ich werde wieder Kraft finden...“ (13; S. 39). Der Kinderfunk brachte Sergej Sergejewitsch und Marschak zusammen, und die beiden großen Kinder, die man zusammen sah, fanden sehr schnell eine gemeinsame Sprache. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit waren zwei Werke - die Orchestersuite „Winterlagerfeuer“ mit kurzen poetischen Epigraphien von Marschak und das Oratorium „Auf Friedenswacht“ für Solisten, Rezitatoren, Chor und Orchester zu Gedichten desselben Dichters.

Die Uraufführung des aus zehn Episoden bestehenden Oratoriums Ende 1950 (am selben Abend mit der Suite „Winterlagerfeuer“) war ein Triumph. Eine Minute vor Beginn des Konzerts betrat Prokofjew unerwartet den Saal durch einen Seiteneingang. Das Auditorium brach in Beifall aus, als die Menschen aufstanden, um Sergej Sergejewitsch zu begrüßen. Als er am selben Abend die Glückwünsche des Schriftstellers Alexander Fadejew entgegennahm, der wie der „Pate“ des Oratoriums wirkte und dazu riet, Marschak als Co-Autor einzubeziehen, sagte er: „Sie haben mein Leben jetzt wirklich verbessert...“ (7; S. 573).

## HOFFNUNGSLOSIGKEIT

Wie wunderbar war Prokofjews Kindheit, wie schwierig, voller düsterer, trauriger Ereignisse - das Ende seiner Reise. Nie zuvor war der innere Zustand des Komponisten so stark von den äußeren Wechselfällen des Lebens beeinflusst worden. Und das, obwohl er es verstand, sich von seiner Umwelt zu distanzieren - es schadet nicht, sich das noch einmal vor Augen zu führen. Ebenso wie seine außergewöhnliche und selten zu sehende Integrität. Der junge Mstislaw Rostropowitsch, der Sergej Sergejewitsch in Nikolina Gora aus nächster Nähe beobachtete, schrieb darüber sehr ausdrucksvoll und mit künstlerischer Präzision: „In der Musik säuberte er die ungenau transkribierten Pausen genauso sorgfältig, wie er sich im Leben sorgfältig und ordentlich kleidete.“

Wenn man seine Musik hört, kann man nicht umhin, sich an seine Art zu sprechen zu erinnern - witzig, offen, manchmal hart, oft zärtlich.

In Prokofjews Musik fehlt es völlig an Trockenheit; im Leben - gibt es Liebe zu Menschen, Natur, Tieren.

In der Musik - die Genauigkeit des Tempos und die eiserne rhythmische Leinwand; im Leben - die Disziplin und der Rhythmus des ganzen Tages.

In der Musik die Transparenz der Orchestrierung, die Verwendung eines Minimums an notwendigen Instrumenten; im Leben - nichts Überflüssiges in der Umwelt: nur das Minimum an Gegenständen, die unmittelbar zum Leben benötigt werden.

Wenn man Sergej Sergejewitsch beobachtete, konnte man jede Minute von der wunderbaren Harmonie des brillanten Komponisten und des Mannes, eines Mannes von kristallklarer Reinheit und ewiger Jugend, staunen“ (27, S. 479).

Doch Ende der vierziger Jahre brachen verschiedene Umstände - einer nach dem anderen, die sich zu einem unerträglichen Gewicht auftürmten - diese Integrität, zermürbten den Komponisten, schädigten seine natürliche apollinische Harmonie.

Prokofjew, der stets das Komische und Amüsante schätzte, verlor, vielleicht aufgrund seiner zunehmenden Krankheit, allmählich die Fähigkeit, den dunkleren und tieferen Zügen in seinem Leben zu widerstehen.

Die Kontraste der umgebenden Welt, die sich, das sei noch einmal betont, an der Schwelle der 40er - 50er Jahre extrem verschärften. Die Akzeptanz und Missbilligung seiner Werke waren wie eine Art Pendel. Diese Situation wurde für Sergej Sergejewitsch von Tag zu Tag schwerer zu ertragen.

Eine grausame Episode beschreibt Olga Pawlowna Lamm in ihren Erinnerungen: „Im Sommer (es war in Nikolina Gora im Jahr 1949 - *Anm. d. Verf.*) erlebten wir alle... ein schreckliches Ereignis: in den relativ kalten Julitagen brachen einige heiße Tage herein, und eines Tages kamen die Prokofjews zu uns. Sergej Sergejewitsch war sehr aufgeregt, sein Gesicht war rot und er sprach etwas verwirrt und unverständlich. Mira Alexandrowna, die seine Hand hielt, versuchte ihn zärtlich und ängstlich zu beruhigen und sagte: „Serjoschenka, lass uns nach Hause gehen, lass uns bald nach Hause gehen!“ Aber Sergej Sergejewitsch eilte immer wieder auf Nikolai Jakowlewitsch (Mjaskowski. - *Anm. d. Verf.*) zu, offenbar um ihm etwas zu erklären. Wir versuchten, Sergej Sergejewitsch auf der Terrasse in den Schatten zu setzen, aber er konnte nicht stillhalten, versuchte die ganze Zeit, etwas zu erklären, irgendwohin zu gehen, und zog Mira Alexandrowna in den Wald: „Geh, geh.“ Mit Schwierigkeiten... gelang es mir, ihn zum Haus zu begleiten... Wir haben einen Arzt aus Moskau angerufen“ (16; S. 194-195). Nach Angaben des Arztes erlitt Prokofjew einen Schlaganfall, der fast zum Wahnsinn führte. Olga Pawlowna, die diese Geschichte erzählte, glaubt, dass der Grund für diese Reaktion der starke Kontrast in der Rezeption von Prokofjews Werken war - bei einer Probe von „Die steinerne Blume“ im Bolschoi-Theater erhielt er stehende Ovationen, während er kurz zuvor im Leningrader Kirow-Theater bei einer Diskussion von „Die Geschichte vom wahren Menschen“ - eine echte Obstruktion erhielt. Das geschädigte, erschöpfte Nervensystem des Komponisten konnte solche „Umschwünge“ nicht verkraften.

Mit der Entscheidung, eine vierbändige Auswahl der Klavierwerke des Komponisten zu veröffentlichen, kam 1952 wieder Bewegung in die Sache.

Er war so sehr darauf bedacht, in seinem Heimatland gefragt zu sein, dass er es für inakzeptabel hielt, im Ausland zu veröffentlichen, solange die Noten in der UdSSR nicht freigegeben waren.

Nach dem Anfall von 1949 verschlechterte sich der Gesundheitszustand von Sergej Sergejewitsch rapide. Die Arbeitszeit wurde auf Drängen der Ärzte auf eine Stunde pro Tag reduziert. Prokofjew konnte nicht mehr dauerhaft in dem gesegneten Nikolina Gora leben. Seit dem Winter 1950-1951 verbrachte das Paar die kalte Jahreszeit im Zentrum Moskaus, in einer Wohnung von Miras Vater in der Kamergerski-Gasse, wo

die Familie zunächst zwei Zimmer hatte, später gelang es ihnen nach langem Zureden, die Nachbarn zum Umziehen zu bewegen, und die Prokofjews erhielten alle drei Zimmer.

Sergej Sergejewitsch war sehr traurig über den Tod seiner engen, gleichgesinnten Freunde, die - abgesehen von Eisenstein, Assafjew, Lamm und Mjaskowski - einer nach dem anderen starben. Die Freundschaft mit letzterem dauerte 44 Jahre.

Bei einer Begegnung im Jahr 1953, der letzten in seinem Leben, zitierte unser Komponist Zeilen aus W. Schukowski, Gedenken an die Toten:

Von den süßen Gefährten, die unser Licht  
Durch ihre Gesellschaft zum Leben geschenkt haben,  
Sprich nicht mit Sehnsucht: es gibt keine;  
Aber mit Dankbarkeit: sie waren.

In seinen letzten Lebensjahren wurde Prokofjew von seinen Söhnen kaum noch erkannt. „Er war noch kein alter Mann und hätte in der Blüte seines Lebens stehen müssen, doch trotz seines erhaltenen Humors und seiner Arbeitsfähigkeit (in ihm. - *Anm. d. Verf.*) konnte man eine Art depressiven Zustand, eine unterschwellige Bitterkeit und Müdigkeit erkennen, die meiner Meinung nach das widerspiegelte, was er erlebt hatte“ (15; S. 230). So sah ihn Sergej Sergejewitschs ältester Sohn in den frühen 50er Jahren. Swjatoslaw Sergejewitsch erinnerte sich wahrscheinlich an seinen jungen, gesunden Vater, der mit seinen Jungen gerne Seekampf spielte, und zwar keinen gewöhnlichen, sondern einen verbesserten mit komplizierteren Regeln; er beteiligte sich am Spiel der Kindereisenbahn und schlug neue und ungewöhnliche Strecken vor; er mochte Palindrome.

Der älteste Sohn hat seinen Vater kurz vor seinem Tod fotografiert: „Er war schon ein anderer Mensch, mit einem traurigen und hoffnungslosen Blick“ (15; S. 229). Er interessierte sich mehr für das Leben seiner Söhne, insbesondere verfolgte er Olegs Leidenschaft für die Malerei und ermutigte ihn sogar, Privatunterricht bei dem berühmten Künstler Robert Falk zu nehmen.

Mira Alexandrowna tat ihr Bestes, um den zwanghaft asketischen Lebensstil ihres Mannes aufzuheitern. Sie las ihm ständig laut vor - sowohl Belletristik als auch Memoiren. Und hier hatte er seine eigenen Vorlieben. So tolerierte er beispielsweise Dostojewski kaum und vermied es, in die Atmosphäre seiner Werke einzutauchen. Er bevorzugte den „Spieler“. Er schätzte Tolstoi, Tschechow, aber keine humorvollen Geschichten, sondern „Die Steppe“, „Eine langweilige Geschichte“. Ostrowski legte keinen Einspruch ein, da er seine Stücke nicht an Opernthemata angepasst sah. Sergej Sergejewitsch schätzte Puschkin sehr für seine Weisheit, sein sonniges Gemüt und seine Klarheit - Eigenschaften, mit denen er selbst im Überfluss ausgestattet war. Mira Alexandrowna las ihm Briefe von Balakirew und Stassow vor, Bücher über Glinka, Tschaikowsky, Rimski-Korsakow. Er hörte aufmerksam zu und verglich unwillkürlich das Schicksal der großen Persönlichkeiten mit seinem eigenen.

Der Komponist hielt sich auch über die neuesten Entwicklungen auf dem Laufenden und fragte seine Freunde eifrig nach Schostakowitschs neuen Vierundzwanzig Präludien und Fugen.

Die Kommunikation mit der Außenwelt erfolgte nur noch über das Radio und gelegentliche kurze Spaziergänge in Moskau. Aufgrund des Kalten Krieges wusste der arme Komponist nichts über Aufführungen seiner Musik im Ausland und den Verbleib einiger seiner verbliebenen Noten.

Selbst das Konzert zu Prokofjews 60. Geburtstag, das bescheiden und ohne jeglichen Pomp stattfand, wurde von seinen Ärzten untersagt. Er war jedoch auf besondere Weise „anwesend“ - über eine Zwei-Wege-Funktelefonverbindung

zwischen dem Haus der Komponisten und seiner Wohnung hörte er alle Begrüßungsreden; und am Ende, nach einem kleinen Konzert, ertönten die Dankesworte aus dem Funkturm, was das Publikum erfreute.

Das unvermeidliche Ende rückte immer näher. Prokofjew, der zuvor so unersättlich lebenslustig war, verlor seine wichtigste sonnige Eigenschaft. Nun wiederholte er oft die folgenden Worte: „Und wie viel mehr hätte ich schreiben können und sollen“. Und ein für ihn recht ungewöhnliches Geständnis: „Meine Seele schmerzt...“. Mira Alexandrowna war entsetzt, als sie ihn die verhängnisvollen Worte sagen hörte: „Du wirst es müssen, du wirst meine Angelegenheiten in Ordnung bringen müssen...“ (18; S. 288, 289).

Am letzten Tag des Lebens des Komponisten schien nichts auf ein baldiges Ende hinzudeuten. Mira Alexandrowna las Erinnerungen an Gogol vor, und der Konzertmeister des Bolschoi-Theaters kam vorbei, um ein neues Fragment für das Ballett „Die steinerne Blume“ aufzunehmen, das für die Produktion vorbereitet wurde. Gegen acht Uhr abends verließ Prokofjew das Büro, in dem er sich ausgeruht hatte. Er war zittrig und klagte über Schüttelfrost, Schwindelgefühl und Übelkeit. Vergeblich kämpften die Sanitäter um sein Leben. Er starb sofort an einer Hirnblutung.

Der Zeitpunkt, zu dem Prokofjew in Vergessenheit geriet, kam einer absurden Aktion gleich. Am 5. März, dem Tag von Stalins Tod, gab er sein Leben auf. Dies verhinderte, dass der Stolz und der Ruhm der russischen Musik in Ehren gehalten werden konnten. Die Presse und das Radio waren durch ein anderes Ereignis blockiert, viele Menschen konnten sich nicht von dem Verstorbenen verabschieden, es war unmöglich, Blumen zu besorgen, Freunde schnitten selbstgemachte Blumen in Töpfen. Alfred Schnittke beschreibt nach Augenzeugenberichten die bescheidene Prozession von Menschen, die es wagten, sich an diesem Tag von Prokofjew zu verabschieden: „In einer fast leeren Straße, parallel zu dem tobenden Strom tragisch-hysterischer Massen, die um Stalin trauerten, bewegte sich eine kleine Gruppe von Menschen in die entgegengesetzte Richtung, die den Sarg des größten russischen Komponisten auf ihren Schultern trugen... Dieses Bild scheint mir symbolisch zu sein. Denn eine solche Bewegung gegen den Strom war damals völlig aussichtslos...“ (22; S. 3).

Bei der mehr als bescheidenen Verabschiedung erklangen Schostakowitschs denkwürdige Worte: „Ich bin stolz, dass ich das Privileg hatte, an der Seite eines so großen Musikers wie S. S. Prokofjew zu leben und zu arbeiten“ (7; S. 597).

Aber das System der Kontraste funktionierte auch nach dem Tod des Komponisten weiter. Sein „Schwanengesang“, die Siebte Sinfonie (1951-1952), die Prokofjew als eine jugendliche Sinfonie bezeichnete, die von leichter Traurigkeit, frischer Lyrik und unbeschwertem Humor durchdrungen ist, ähnlich wie die klassische Sinfonie, wurde 1957 mit dem Lenin-Preis ausgezeichnet. Russland hat seine berühmten Toten schon immer geliebt.

Die Zeilen aus Schostakowitschs Antwortbrief auf die Sinfonie sind in dieser Hinsicht ergreifend: „Ich wünsche Ihnen, dass Sie mindestens hundert Jahre lang leben und schaffen. Das Hören von Werken wie Ihrer Siebten Symphonie macht das Leben viel leichter und fröhlicher“ (7; S. 588). Es scheint uns, dass Prokofjew mit dieser Musik in seine glücklichste Kindheit zurückkehrte und sich vom Leben als geliebtes Märchen im zarten Alter verabschiedete.

Wir müssen zugeben, dass der letzte Lebensabschnitt des Komponisten nichts weniger als tragisch war. Wir haben versucht zu zeigen, dass er aus einer Reihe von schwerwiegenden Gründen nicht in das westliche Leben passte und seine Rückkehr als international geachteter und gefeierter Komponist nur natürlich war. Aber bei allem Wunsch, sich in das Leben dieses verjüngten Mutterlandes einzufügen, gehörte

er auch nicht wirklich hierher, das heißt, er passte auch nicht hinein, obwohl er ein Leben lang ein sowjetischer Klassiker war. Zu allen Zeiten und in allen Fällen, wo auch immer er lebte, wurde er durch eine wohlthuende sonnige Gabe des Genies gerettet, die dem Künstler wahre Unabhängigkeit verlieh und seiner lebendigen Individualität erlaubte, sich ohne Rücksicht auf die sie umgebenden Umstände auszudrücken.

Um Prokofjews Liebling Baschow zu paraphrasieren, wollen wir die Lebensgeschichte des Komponisten mit den Worten des Erzählers beenden: „Der gute Meister ist gegangen. Mit einem lieben Auge, mit einer goldenen Hand“ (7; S. 599).

## NICHT NUR MUSIK

„Die dunklen Abgründe des Realen wurden in seinem Geist nie der alles bezwingenden Sonne beraubt“, - so sagte über Prokofjew sein herausragender jüngerer Zeitgenosse und Kollege Alfred Schnittke. Diese Aussage könnte durchaus in das Album unseres Helden aufgenommen worden sein, in dem er Aussagen berühmter Persönlichkeiten über ihre Meinung zur Sonne festgehalten hat.

Sergej Sergejewitsch war nicht nur mit einer hellen und optimistischen Einstellung ausgestattet, sondern es gelang ihm auch - was in der Geschichte der Weltkultur im Allgemeinen selten ist - die Züge eines Künstlers und eines Menschen harmonisch in seiner Persönlichkeit zu vereinen.

So sah ihn Swjatoslaw Richter, als er aus dem Ausland zurückkehrte: „Eines sonnigen Tages ging ich den Arbat entlang und sah eine ungewöhnliche Person. Er trug eine suggestive Kraft in sich und ging an mir vorbei wie ein Phänomen. Er trägt leuchtend gelbe hohe Schuhe, kariert, mit einer rot-orangen Krawatte. Ich konnte nicht anders, als mich in seinem Kielwasser umzudrehen - es war Prokofjew.“

Offenbar war eine der wichtigsten Eigenschaften des Komponisten Integrität. Sie sorgte für jene Harmonie, von der viele, die ihn kannten, sprachen: „Prokofjew ist voller Frische und jener einfachen, völlig unerwarteten Reize, die wir in der Natur erkennen und mit Freude begegnen, wo wir ein unerwartetes Tier, eine ungesehene Blume, einen plötzlich fliegenden Schmetterling sehen, das Summen einer Hummel an einem Oktobertag und den kristallinen Gesang einer Waldlerche hören... In diesem jungen Genie ruhen alle Hoffnungen auf der Wiederbelebung der Musik und darauf, dass er endlich jene heroische Gesamtgestalt offenbart, die der russischen Musik lange gefehlt hat“ - diese prophetischen Worte stammen von dem Dichter Konstantin Balmont.

Der Ursprung der von Prokofjew so geschätzten Ganzheitlichkeit liegt höchstwahrscheinlich in seiner außergewöhnlichen Auseinandersetzung mit der Natur. Er hat sie nicht nur passiv bewundert. Es war eine Beziehung von Gefühlspartnern - mit einer duftenden Wildblume oder einem besonders großen, skurrilen Ameisenhügel, mit einem Sternenhimmel oder einer malerischen neuen Landstraße, mit einem streunenden Hund oder einem guten Pilz. Er bewunderte die Spiegelungen des Sonnenuntergangs, die Muster der vorbeiziehenden Wolken, die verschiedenen Schattierungen der Singvögel. Er wollte nicht nur die Geräusche der Natur riechen und fühlen, sondern auch so viel wie möglich über sie erfahren. Fachbücher über Pflanzen, ein spezielles Buch über Tropfsteinhöhlen waren kein Zufall in seiner Bibliothek. Er fühlte sich als Teil der Natur: „Ich mochte zum Beispiel den Schrei des Hahns, den Geruch von Rauch, den Geruch von Pferden gemischt mit Tabak.“ Und das, obwohl er die meiste Zeit seines Erwachsenenlebens in einer

städtischen Umgebung gelebt hat. Im Sommer suchte er jedoch stets die lebensspendende natürliche Quelle auf, um von ihr zu trinken.

Ich rechne mit einer Meinungsverschiedenheit, aber mir scheint, dass der Aufruhr der verschiedenen Naturelemente in Prokofjews Musik den gleichen Elementen in der menschlichen Seele und noch mehr im gesellschaftlichen Leben entspricht. Für mich als Hörer sind jedenfalls der wirbelnde „Schneesturm“ in „Krieg und Frieden“, in dem „Teufel und Baba-Jaga fliegen“, die Szene im Haus des „Spielers“ und das Bild der Revolution, das in der „Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution“ alles hinwegfegt, ähnliche Phänomene.

Auch in der Natur verriet der Komponist nie seine leichtere Sicht auf die Welt. Laut seiner zweiten Frau, Mira Alexandrowna Mendelssohn-Prokofjewa, bevorzugte er nicht den düsteren, dichten Wald, sondern einen transparenteren, in dem sich Nadelbäume mit Laubbäumen abwechselten und man plötzlich auf eine hellgrüne Lichtung gelangen konnte.

Prokofjew - Komponist und Mensch - hat diese wertvolle Eigenschaft wahrscheinlich von der Natur übernommen, die auf ungewöhnlich zweckmäßige Weise organisiert ist. Er selbst formulierte es so: „In allem, was ich schreibe, halte ich mich an zwei Hauptprinzipien - Klarheit in der Darstellung meiner Ideen und Vermeidung von Überflüssigem in ihrem Ausdruck.“ In der Tat kann man seine Musik mögen oder auch nicht, aber sie enthält niemals „Wasser“, sogenannte Allgemeinheiten. In Bezug auf die Klarheit und Präzision des Denkens von Sergej Sergejewitsch ist es interessant, sich an den Rat zu erinnern, den er seinem damals in Frankreich lebenden Freund Suwtschinski gab, dem in den 20er Jahren eine Stelle in Moskau angeboten wurde: „Wenn Sie feststellen, dass sie jetzt ohne Sie auskommen, dann ist es besser, sich in Reserve zu halten, damit Sie frisch an die Arbeit gehen können... In die Fundamente zu hämmern ist gut, aber wenn der Hammer mit einem Schlag den Türsturz trifft, nützt es wenig“ ... wenn „Sie den Sog der Auswanderung noch ein paar Jahre überwinden können, dann gehen Sie nicht, denn frische Kräfte sind nicht nur beim Hämmern von Pfählen, sondern auch beim Bau von Mauern nützlich.“ Es ist möglich, dass sich Prokofjew 1922 selbst von dieser Position leiten ließ. Später wählte er, wie wir wissen, andere Motive für sein eigenes Schicksal.

Vor allem aber spiegelten sich seine Organisation, seine Entschlossenheit und seine ungewöhnlich klare, man könnte sagen, vertrauensvolle Haltung im Laufe der Zeit in seiner Arbeitsfähigkeit wider - ein beneidenswertes Talent dafür. Und wenn nicht, um zu arbeiten, dann auf keinen Fall, um die Zeit totzuschlagen - das konnte Prokofjew seit seiner Kindheit nicht. In seinen Erinnerungen und in seinen Briefen finden sich zahlreiche Belege dafür. Aus Angst, wegen des langen Zitats gerügt zu werden, wage ich es trotzdem - die Beschreibung des Komponisten in einem Brief an seine Freundin Fatma Samoilenko über den Alltag im bayerischen Ettal, wo Prokofjew Anfang der 20er Jahre eineinhalb Jahre lang mit seiner Mutter und seinem Freund Werin-Baschkirow lebte, ist nur allzu typisch: „... aufstehen um 8:30 Uhr... Ich trinke Schokolade und sehe mich um, um nach dem Garten zu sehen. Dann schließe ich mich zum Arbeiten ein. Ich schreibe das 3. Konzert. Um 12.30 Uhr, Frühstück. Eine Aufnahme von St. Raphael, mehr nicht! Um 2 - Schachpartie (Match; bisheriges Ergebnis: ich + 5, Boris Werin +2, 2 Remis). Gegen 3.30 Uhr endet das Spiel, wir nehmen Anzüge, ein Handtuch und ein Thermometer und ... gehen schwimmen. Wassertemperatur +22 Celsius... Bei unserer Rückkehr - Tee mit Gelee. Der schnauzbärtige Postbote trifft ein. Immer vier Zeitungen und zwei oder drei Briefe. Es wird gelesen und in aller Ruhe Tee getrunken. Um 6 Uhr ziehe ich mich zurück, um zu arbeiten, meistens am Klavier. Um 7.30 Uhr gibt es Mittagessen. Nach dem Mittagessen gehen Mama und W. N. (Werin - *Anm. d. Verf.*) auf den Bauernhof, um



warme Milch zu holen, direkt von der Kuh. Und ich bereite mich auf die Vorlesung vor, indem ich ein Kapitel aus Wells Outline of History lese, einem wunderbaren Buch. Um 9 Uhr hält der private Dozent (ich) einen Vortrag über die Schöpfung vor einem Publikum, das auf zwei Sofas liegt. Um 10 Uhr geht Mama ins Bett, W. N. liest und ich schreibe Briefe ... oder schreibe Notizen um. Um 11 Uhr gehen W. N. und ich los, um Briefe in eine Schublade zu werfen, von dort aus ans Meer zu gehen und die Sterne zu beobachten. Um 11.30 Uhr essen wir Hüttenkäse mit Milch, küssen uns und ziehen uns zurück. Der Zeitplan wird strikt eingehalten.“ Wer, selbst ein außergewöhnlicher Mensch, könnte sich mit einem so wunderbaren Zeitvertreib brüsten?

Die Berichte über die Arbeitsweise Prokofjews sind jedoch faszinierend. Er arbeitete mit der gleichen Intensität, wo immer er sich aufhielt: in einem Zugabteil oder einer Dampferkabine, in einer Krankenstation oder auf einer Waldlichtung, in jeder Stimmung und auch dann, wenn weder ein Klavier noch ein Schreibtisch in der Nähe waren. Er schrieb seine musikalischen Gedanken auf einem Stück Papier, einer Zigaretenschachtel oder einem gebrauchten Briefumschlag nieder, wenn kein Notizbuch zur Hand war. Und er hatte so viele Korrekturen, Überarbeitungen und Orchestrierungen - der Komponist fand, dass der richtige Berufswechsel die beste Erholung ist.

Dmitri Kabalewski erinnerte sich daran, wie Prokofjew, der den Müßiggang um sich herum nicht ertragen konnte, während seiner Zeit im Haus der Komponisten „Iwanowo“ einen Brauch einführte, wonach jeder abends über die tagsüber geleistete Arbeit Bericht erstatten musste.

Die Sonne, die Sergej Sergejewitsch einen hellen Blick auf die Welt schenkte, bereicherte ihn mit überragender Aktivität, Energie und Willenskraft: „Ich bleibe nicht gerne in einem Zustand, ich bin gerne in Bewegung“ - diese Selbstbeschreibung hätte die vorherrschende Eigenschaft seines Wesens nicht besser beschreiben können. Er konnte nicht einmal „Oblomow“ von Iwan Gontscharow lesen - die Figur war ihm zu fremd!

Er wollte alles machen, und es gelang ihm - er spielte Schach und führte eine umfangreiche Schach- und Nicht-Schach-Korrespondenz; er studierte Sprachen; er machte Übersetzungen; wie Natalja Iljinitchna Saz bemerkt, „wenn er etwas mochte, dann sehr, wenn nicht, auch sehr. Er sprach kurz, direkt, leidenschaftlich und sogar scharf. Er hat nicht die Worte „geht so“ oder „teilweise“ verwendet. An seine ungewöhnlichen, plumpen Antworten musste man sich erst gewöhnen, aber dann ging es ganz leicht und einfach. Er war aufrichtig und geradlinig...“.

Bezeichnend war übrigens die Art und Weise, wie er sein Lieblingsspiel Schach spielte, das Prokofjew sein ganzes Leben lang und sehr ernsthaft praktizierte und in dem er beachtliche Erfolge erzielte: er mochte keine Verteidigung, sondern „griff geistreich und erfinderisch an“ - einer Meinung des hervorragenden Profis Michail Botwinnik konnte man vertrauen.

Als Mensch und Künstler mit gesundem Verstand mochte Sergej Sergejewitsch keine aufgesetzte Sentimentalität, er war von morbider Selbstverurteilung belastet und zog es vor, einfache und starke Gefühle zu verkörpern.

Der Komponist, der nicht nur das Selbstvertrauen hatte, das viele in seinem Leben sahen, sondern auch ein echtes Selbstwertgefühl, behielt immer seine kämpferischen Qualitäten. Ohne Rücksicht auf die Behörden, denen er begegnete. Er war in hohem Maße von Djagilew abhängig und ihm gegenüber mit Händen und Füßen verpflichtet. Aber er versuchte, seinen Standpunkt unermüdlich zu verteidigen: „...Ich hatte den Eindruck, dass weder Sie noch sonst jemand etwas von meiner „Geschichte vom Narren“ verstanden hat. Es ist schade, aber ich halte es für durchaus möglich, da Sie

die Musik von „Ala und Lolli“ seinerzeit schamlos abgetan haben... Was sind Ihre Pläne und was ist das Schicksal meines armen Narren, der so heimtückisch in den verräterischen Falten Ihrer Aktentasche vergraben ist?“ Auf diese Weise versucht der junge Prokofjew, Djagilew zu ermutigen, seine vertragliche Verpflichtung zur Aufführung des Balletts zu erfüllen.

Sergej Sergejewitsch liebte den Wettbewerb, wie man so schön sagt, „von klein auf“. Es lohnt sich, an den „Kampf der Klaviere“ zu erinnern, dessen Sieg ihm den Rubinstein-Preis einbrachte und ein Klavier als Geschenk. Oder zum Beispiel diese Tatsache: Prokofjew, der in Ettal lebte, gewann einen heimischen Wettbewerb für die beste Übersetzung eines Sonetts aus dem Französischen. Nicht irgendwer - Igor Sewerjanin und Konstantin Balmont saßen in der Jury.

Diese Eigenschaft, die man früher als Harmonie bezeichnete und die wohl eher als eine Art inneres Gleichgewicht zu definieren ist, half Sergej Sergejewitsch, alle Arten von Extremen zu vermeiden, auch in seinen Ansichten über die aktuellsten Probleme. Insbesondere im Hinblick auf den Begriff der „Moderne“. So spricht er in einem Brief an Pjotr Suwtschinski : „Die Moderne“ ist ein gutes Wort, aber in Ihrem Brief wird es fünfzehnmal wiederholt, und gegen Ende schreit es über meinem Kopf wie der drohende Pfiff einer Peitsche... Wissen Sie, in welchem Verhältnis Shakespeare zu seiner Zeitgenossenschaft stand? Ich weiß es nicht, aber wenn ich seine Sonette lese, ist es mir egal.“ Es ist klar, dass Prokofjew in dieser Passage von 1922 gegen die Verabsolutierung des Begriffs der „Moderne“ protestiert und sich für Phänomene einsetzt, deren Wert nicht mit der Zeit vergeht.

Und hier ein weiterer Brief an den Schriftsteller Nikolai Engelhardt, in dem der Komponist die neue Musik leidenschaftlich verteidigt: „Ihre Worte über die „einheitliche Schönheit“ sind eine unumstößliche Wahrheit, aber Ihre Angriffe auf die neue Musik sind der Zorn eines Blinden. Das menschliche Ohr, oder vielleicht sogar das Ohr, entwickelt sich ständig weiter - und der Hinweis auf Ihr Missverständnis ist, dass das Spiel der Natur mich mehrere Jahrzehnte vor Ihnen auf die Klippe seiner Entwicklung geworfen hat. Schließlich schrieb Mozart zu seiner Zeit „Kakophonie“ (Brief des Verlegers an ihn); und Beethoven war ein „tauber und verrückter alter Mann“; und Wagner wusste nur, wie man „das Orchester zu Kopfschmerzen rüttelt“.“

Der auffällige Unterschied in der Position ist äußerlich. In der Tat hat Prokofjew immer (nicht nur 1916, als er seinen Brief an Engelhardt schrieb) die Notwendigkeit verteidigt, in einer neuen Sprache zu sprechen. Die Auffassung der Moderne, die vor allem als absoluter und einziger Wert, als einziges Kriterium der Neuheit gilt, passte ihm jedoch nicht.

Wenn die obigen Ausführungen den Eindruck erwecken, dass Sergej Sergejewitsch eine wandelnde Tugend war, so ist dies nicht wahr. Wie jeder begabte Mensch auf der Welt bestand er aus Widersprüchen: Klarheit und Harmonie standen neben exzessivem Maximalismus, Selbstvertrauen neben Stacheligkeit, Lebendigkeit, Erregbarkeit - neben der Gewohnheit, zu necken, zu scherzen, Zurückhaltung, Ernsthaftigkeit neben Scherz und Schalkhaftigkeit. Natürlich war er ein Egozentriker - eine Eigenschaft, die mit jedem großen Talent einhergeht. Aber gleichzeitig besaß Prokofjew eine echte Tiefe der Freundschaft; er förderte die Werke seiner Kollegen, interessierte sich aufrichtig für die Musik „anderer Leute“ und war in der Lage, sie zu hören, half verschiedenen Bedürftigen mit Geld und setzte sich für einen unterdrückten Verwandten ein, wobei er große Risiken mit seiner eigenen Position einging. Kurz gesagt, Sergej Sergejewitsch kann man am ehesten als paradoxen Charakter bezeichnen. Diese Eigenschaft zeigte sich auch in seinen Beziehungen zur Gesellschaft, und zwar zu jeder Gesellschaft, unabhängig von ihrem Territorium oder ihrer sozialen Ordnung. In gewisser Weise nähert er sich den großen Künstlern des

18. Jahrhunderts an, indem er die äußeren Merkmale des 20. Jahrhunderts wie Autos, Kinoapparate und alle möglichen technischen und häuslichen Neuerungen begeistert aufgreift. Inwiefern? Er war immer geneigt, einen Auftrag zu erfüllen - einen realen Auftrag, zum Beispiel von Djagilew, oder einen künstlerischen Auftrag, sozusagen von der Umgebung, in der er sich bewegte (daher der Grund, die Zweite Symphonie zu schreiben), oder schließlich einen sozialen Auftrag, der vom Sowjetstaat ausging. Als er diesen Auftrag annahm, war es jedoch so, als ob er sich sowohl von seinem Auftraggeber als auch von seinem Wunsch, ihm zu gefallen, zurückzog (selbst im Fall von Djagilew war er ziemlich unabhängig). Die musikalischen Ideen und Absichten selbst kamen ins Spiel.

Seine paradoxe Natur und damit seine Wahrnehmung des Lebens hat insbesondere zu seinem unbändigen Sinn für das Theater beigetragen, mit dem er jedoch schon geboren zu sein scheint.

Die Eltern haben, wie bereits erwähnt, sehr dazu beigetragen, dass sich das natürliche Gefühl entfalten konnte. Wie schrecklich muss es für Marija Grigorjewna gewesen sein, Serjoscha auf Stelzen stehen zu lassen, auf denen er zusammen mit den Dorfkindern regelmäßig Theater spielte. Er könnte seine Hände verkrüppeln, das Wichtigste für das Spielen seiner Lieblingsmusik. Aber sie spürte, dass man es ihm nicht verbieten sollte, dass es auch die Nahrung war, die er brauchte, aus der die Fäden für die Zukunft gezogen werden würden.

In der Adoleszenz zeigte sich der Sinn für Theater manchmal auf etwas unerwartete Weise. Der Junge spähte zum Beispiel gerne durch die beleuchteten Fenster, natürlich aus Interesse an den komischen und dramatischen Szenen, die sich dort abspielten, und nicht aus Unbescheidenheit, der Neugier eines gehemmten Menschen.

Natürlich konnte eine solche Neuheit wie die Schmalfilmkamera Prokofjew nur faszinieren. Nun, als Meyerhold selbst an den Dreharbeiten teilnahm, kannte das Vergnügen keine Grenzen. Alle, die an dem tragikomischen Film „Über die Entführung eines Kindes“ beteiligt waren, verkleideten sich mit unglaublichen Kostümen und rannten mit großer Begeisterung durch Haus und Garten, - erinnert sich Swjatoslaw Sergejewitsch, der Sohn des Komponisten. Der Komponist und seine Frau wechselten sich als Schauspieler und Kameramänner ab, wobei Meyerhold die Regie bei der stundenlangen Handlung führte und die Rolle des schurkischen Entführers spielte. Das Kind wurde von dem sechsjährigen Oleg gespielt.

Ein anderes Theatergenie, Tschaljapin, präsentierte einmal in Frankreich in einem ländlichen Ort mimische Szenen: „...wie ausdrucksstark und komisch war Tschaljapins riesige, kräftige Gestalt, wenn er sich plötzlich in eine „edle Dame“ verwandelte, die sich vor ihrem Spiegel pflegte, dann begann er zu nähen, die Nadel einzufädeln usw. Diese scheinbar banalen Szenen schilderte er mit einer solchen Lebendigkeit und Ernsthaftigkeit, dass es unmöglich ist, sich an sie zu erinnern, ohne zu lachen“ - eine solche von Lina Iwanowna beschriebene Freizeit war für den Komponisten, der das Theater leidenschaftlich liebte, natürlich ein Genuss.

Sein ganzes Leben lang liebte Sergej Sergejewitsch verschiedene Spiele, meist „kluge“, intellektuelle Spiele. Mit seinen Söhnen spielte er Seekampf, aber kein gewöhnliches, sondern ein fortgeschrittenes Spiel mit komplexeren Regeln. Als er eine Kindereisenbahn beobachtete, spielte er mit und schlug neue, ungewöhnliche Strecken vor. Am liebsten spielte er Geduldsspiele, die aber komplex sind und Denken und Schlussfolgerungen erfordern. Mehr als einmal kehrte er zu den Rätseln von Rachmaninow und Tschechow zurück, die ihm von Sergej Wassiljewitsch und der Frau des Schriftstellers beigebracht worden waren. Prokofjew liebte Palindrome. Sein Sohn erinnerte sich zum Beispiel an das folgende: „Lescha hat eine Wanze auf dem

Regal gefunden.“ All diese Tätigkeiten förderten die natürliche Begabung des Komponisten als außergewöhnlicher Erfinder, Tüftler und Fantast.

Bei der Wahl der Themen und Sujets für seine musikalischen Werke kamen auch die menschlichen Eigenschaften seines Wesens zum Tragen. So hat er zum Beispiel „Othello“ nicht aufgenommen, weil es bedeutet hätte, „die ganze Zeit in einer Atmosphäre von schlechten Gefühlen zu sein“ und „sich nicht mit Jago auseinandersetzen zu wollen“.

Natürlich war Prokofjew ein sehr harmonischer Charakter. Allerdings sollte man ihn nicht in ein allzu rosiges Licht rücken. Es gibt Seiten in seiner Musik, die tragisch und hochdramatisch sind, es gibt groteske Seiten, die barbarische und zerstörerische Handlungen vermitteln. Aber als Mensch und Musiker war er bemerkenswert widerstandsfähig und in der Lage, alle Hindernisse zu überwinden, als ob er sie mit seiner freundlichen, optimistischen Einstellung absorbierte. Wenn er das Schlechte, das Furchtbare, das Schreckliche nicht überwinden konnte, zeigte er es einfach, als ob er sich innerlich zurückzog - mit anderen Worten, er handelte wie ein wahrer Epos. Dieser Mann und Künstler kannte die Wahrheit über seine Zeit, aber die meiste Zeit seines Lebens ließ er sich nicht von ihr erdrücken. Und er kämpfte nicht lautstark gegen zerstörerische Kräfte, sondern überwand sie mit seiner kristallklaren, keuschen Lyrik, die wie eine unberührte Quelle die Durstigen für immer speisen und ihnen lebensspendende Kraft geben wird.

## LEBEN NACH DEM LEBEN

Fast ein halbes Jahrhundert ist seit dem Tod von Sergej Sergejewitsch Prokofjew vergangen. Paradoxerweise gehorchte das Schicksal seiner Werke in seiner Heimat lange Zeit demselben „Pendelprinzip“ - von Anerkennung, Ruhm, Ehre bis hin zu Ablehnung, Misstrauen, Vergessenheit.

Zum Zeitpunkt des Todes des Komponisten lag sein Werk, um dieses Bild zu verwenden, „in Trümmern“. Das Etikett „Formalist“ hing immer noch über dem Namen unseres Komponisten. Dieselbe Reihe von Kompositionen wurde propagiert und im Radio ausgestrahlt, die als am zugänglichsten angesehen wurden - die Suiten aus dem Ballett „Romeo und Julia“, die Kantate „Alexander Newski“ und der Marsch aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“. Von den Opern sind nur der erste Teil von „Krieg und Frieden“ und „Verlobung im Kloster“ auf den Spielplänen der Theater geblieben, während die anderen entweder zurückgezogen oder gar nicht aufgeführt wurden. Für Djagilews Ensemble geschriebene Ballette kamen nicht in Frage. Auch auf der Konzertbühne wurden nur eine Handvoll Werke aufgeführt.

Ab der zweiten Hälfte der 50er und vor allem in den 60er Jahren begann sich die Situation jedoch zu ändern, auch im Heimatland des Komponisten. Doch zunächst zu Prokofjews wachsendem Ruhm im Ausland.

Die Bedeutung unseres großen Künstlers hat sein berühmter englischer Kollege Benjamin Britten sehr treffend definiert: „Der Tod eines Komponisten, der eine so starke Vitalität, einen solchen Mut, einen solchen Optimismus besaß, ist ein großer Verlust für die Welt“ (7; S. 597).

Die Zeitungen berichteten über Dutzende von ausländischen Aufführungen der Musik des großen russischen Komponisten. „Krieg und Frieden“ wurde mit großem Erfolg in Belgrad, London, Mailand und New York inszeniert; die Ensembles des französischen Rundfunks haben „Der Spieler“ und „Der feurige Engel“ aufgeführt; das Ballett „Romeo und Julia“ war unzählige Male an vielen Orten der Welt zu sehen. Die meisten Werke wurden beim Prager Frühlingfestival 1963 anlässlich des zehnten

Todestages des Komponisten aufgeführt. Am renommierten Teatro di San Carlo in Neapel, wo 1964 vier Opern des russischen Meisters aufgeführt wurden, gab es sogar einen scherzhaften Spruch: „Sagen Sie mir, wie viele Werke von Prokofjew Sie inszeniert haben, und ich werde Ihnen sagen, an welchem Theater Sie sind.“ Die berühmtesten Musiker der Welt haben es sich zur Aufgabe gemacht, sich auf Prokofjews Werke zu beziehen - die Dirigenten Arturo Toscanini und Ernest Anserme, Eugene Ormandy und Herbert von Karajan, der Geiger Joseph Szigeti, die Pianisten Wladimir Horowitz und Van Cliburn.

Es ist weder möglich noch notwendig, sie alle aufzuzählen. Der Trend ist eindeutig. Jedes Jahr kommen neue Interpreten hinzu, sowohl renommierte als auch solche, die erst am Anfang ihrer Karriere stehen.

Prokofjews Werke werden auch in seinem Heimatland behandelt, das von nun an das Hauptthema sein wird. Fast jede Spielzeit brachte eine neue Premiere, ließ ein vergessenes musikalisches oder Theaterwerk wieder auferstehen und rehabilitierte ein zu Unrecht kritisierendes Werk.

Prominente nationale Musiker wie der Pianist Swjatoslaw Richter, der Geiger David Oistrach und der Cellist Mstislaw Rostropowitsch haben „prokofianische“ Geschichte geschrieben. Sie trugen nicht nur dazu bei, dass zu Lebzeiten des Autors Werke für ihre Instrumente entstanden, sondern ihre Interpretation galt viele Jahre lang als Standard. Aber natürlich traten auch neue Liebhaber der Werke des großen Meisters auf - der Geiger Oleg Kagan und die Cellistin Natalia Gutman, die Pianisten Michail Pletnjow, Nikolai Petrow und Jewgeni Kisin. Um nur einige zu nennen, gibt es noch viele mehr.

Ein wichtiges Ereignis war die Veröffentlichung von Prokofjews Gesamtwerk in 20 Bänden (erschieden zwischen 1955 und 1967).

Die Konturen des groß angelegten und originellen Phänomens des Prokofjew-Theaters begannen sich schließlich deutlicher abzuzeichnen. Sein Weg zum Publikum wurde 1954 mit der Premiere des Balletts „Das Märchen von der steinernen Blume“ erneuert, in dem Galina Ulanowa, Maja Plissezkaja und Alexej Jermolajew mitwirkten. Dem Choreographen Leonid Lawrowski gelang es jedoch nicht, die Partitur adäquat zu lesen. Der junge Juri Grigorowitsch tat dies 1957 noch viel brillanter, indem er das Werk vom häuslichen Naturalismus befreite und seinen poetischen Charme zum Vorschein brachte.

Schließlich kam es zu den ersten Aufführungen der vollständigen Fassung von „Krieg und Frieden“ am Maly-Opernhaus in Leningrad, in Moskau am Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater, dann am Bolschoi-Theater und schließlich in Kiew. Die ersten Aufführungen der vollständigen Fassung von „Krieg und Frieden“ fanden am Maly-Opernhaus in Leningrad statt.

Erst acht Jahre nach der Uraufführung 1946 im Leningrader Maly-Opernhaus konnten die Mitwirkenden der Inszenierung wieder in der Oper auftreten, die ihnen ans Herz gewachsen war und für die sie wirklich gekämpft hatten. Armer Komponist, er hat sein Werk, alle dreizehn Gemälde, nie auf der Bühne sehen können!

Es lohnt sich, eine unerwartete und originelle Idee des Dirigenten Samuil Samossud zu erwähnen, der wahrscheinlich der hingebungsvollste Musiker dieser Partitur ist: „...nach meiner tiefen Überzeugung kann Prokofjews Oper in ihrer ganzen Größe dem Publikum im Kino wirklich offenbart und vermittelt werden, und nicht im Theater, das in seinen Ausdrucksmöglichkeiten sehr begrenzt ist“ (18; S. 138). Diese ursprüngliche Idee ist noch nicht umgesetzt worden. Aber es ist noch nicht zu spät, dass ein mutiger Zeitgenosse von uns sich dieser Sache annimmt.

Bleiben wir jedoch beim theatralischen „prokofianisch“ und ganz allgemein bei der Existenz der Werke des Komponisten nach seinem Weggang. Wir konzentrieren uns aus mehreren Gründen auf sein Theater. Beides, weil diese Gegend zu Prokofjews Lieblingsgebieten gehört. Und weil die Besonderheit dieser Gattungen es uns ermöglicht, ihre Verwendung besser zu verfolgen. Hier sind die Veränderungen im Laufe der Jahrzehnte natürlich viel stärker spürbar gewesen als im instrumentalen Bereich.

So eroberten nach und nach, ab den 60er Jahren, verschiedene Theater in der UdSSR „Die Liebe zu drei Orangen“ und „Verlobung im Kloster“, ganz zu schweigen von „Aschenbrödel“ und „Romeo und Julia“. „Semjon Kotko“ wurde an mehreren Theatern aufgeführt und „Die Geschichte vom wahren Menschen“ wurde 1960 am Bolschoi-Theater rehabilitiert.

Die Popularität von Prokofjews Musik schien gesichert zu sein. Aber so einfach war es nicht. Und parallel zu diesem Aufstieg zum Ruhm fanden andere Prozesse mit umgekehrtem Vorzeichen statt.

Erst 1957 wurde die weltweit erste grundlegende Monographie von Israel Nestjew über Leben und Werk des Komponisten in russischer Sprache veröffentlicht, die noch vor dem Krieg druckreif war. Der Autor stellte Sergej Sergejewitsch eine Fassung seines Buches vor, die dieser sorgfältig studierte. Seine Veröffentlichung in der UdSSR verzögerte sich aus verschiedenen Gründen. Und das Buch wurde 1946 in den USA auf Englisch veröffentlicht. Obwohl dies mit der Billigung von Parteifunktionären geschah, wurde Nestjew im Jahr 1948 an diese Tatsache erinnert. „Wegen formalistischer Fehler in den Werken über den Komponisten Prokofjew“ (Auszug aus einem Beschluss des Moskauer Staatskomitees der Allunionskommunistischen Partei (Bolschewiki)) wurde er gemäßregelt und erlitt beinahe eine Kopfverletzung.

Eine weitere beredte Tatsache: 1961 wurde der Antrag einer Komponistenorganisation, zu Ehren von Prokofjews 70. Geburtstag ein großes Festival zu veranstalten, vom Zentralkomitee der Partei abgelehnt, das nach wie vor der wichtigste Entscheidungsträger in allen kulturellen Angelegenheiten des Landes ist. Sergej Sergejewitsch war für diese „Entscheidungsträger“ immer noch eine verdächtige Figur.

Und doch hat der Prozess, wie man so sagt, begonnen.

Die Rolle des Individuums in der Geschichte der Menschheit ist wohlbekannt. Für die Kreativität in der Öffentlichkeit ist sie jedoch nicht weniger wichtig. Prokofjews Kreativität ist eine davon. Und so kam es, dass jedes Jahrzehnt seinen eigenen Anführer ernannte, dem die Ehre zuteil wurde, einen entscheidenden Platz in der Förderung der Kunst seines großen Landsmannes einzunehmen. Allerdings ist die „Maßeinheit“ von zehn Jahren eher bedingt, da einige wichtige Interpreten in den vergangenen vier Jahrzehnten und zu Beginn dieses Jahrhunderts gehandelt haben und weiterhin handeln. Wir werden über die historisch bedeutsamsten Ereignisse in ihrer Interpretation von Prokofjews Musik sprechen.

Der erste, der unter diesen prinzipientreuen und konsequenten Propagandisten (neben den bereits erwähnten berühmten Instrumentalisten) zu nennen ist, ist der Dirigent Gennadi Roschdestwenski. Auf Initiative des herausragenden Maestros wurden nach dem Tod von Sergej Sergejewitsch (zweite Hälfte der 50er - 60er Jahre) seine frühen Sinfonien - die Zweite, Dritte und Vierte (in der neuen Fassung) - aufgeführt, die dem sowjetischen Publikum fast unbekannt waren. Als überzeugter und hingebungsvoller Verehrer der Musik des Komponisten, als wahrer und unübertroffener Interpret dieser Musik, hat Roschdestwenski die „Ballade vom unbekanntem Knaben“, die Kantate „Es sind ihrer Sieben“, den „Sinfonischen

Gesang“, die Suite „Puschkiniana“ aus den Partituren für die nicht aufgeführten Produktionen „Eugen Onegin“ und „Boris Godunow“ sowie für den Film „Pique Dame“ komponiert und aufgeführt. 1963 stellte der Dirigent den leidgeprüften „Spieler“ zum ersten Mal in einem Konzert der Öffentlichkeit vor. Er hat praktisch die gesamte Musik von Prokofjew auf Schallplatte aufgenommen. Eine ähnliche künstlerische Leistung vollbrachte ein anderer Dirigent, der Este Neeme Järvi, der heute in Amerika lebt und arbeitet.

Es ist an der Zeit, den zweiten, nach Gennadi Roschdestwenski, wichtigsten und brilliantesten Interpreten der Werke Prokofjews - in diesem Fall seiner Opern - zu erwähnen, den Regisseur Boris Pokrowski, der sich in diesem Bereich durch die Konsequenz und den Umfang seiner Tätigkeit auszeichnet.

„Das Theater Prokofjews ist unser Jahrhundert, das auf den Schultern des 18. und 19. steht“, - meinte Boris Alexandrowitsch. Er inszenierte sechs der acht Opern des Meisters (mit Ausnahme von „Maddalena“ und „Die Geschichte vom wahren Menschen“) in Moskau und Leningrad, Prag, Leipzig und Sofia - und das mehr als einmal.

Wir erteilen Pokrowski das Wort, der die Bedeutung des Prokofjew-Theaters und die Gründe, die es sowohl für den Regisseur als auch für das Publikum so begehrenswert machten, sehr eloquent dargelegt hat:

„Ich fühle mich zu Prokofjew ... durch die Vielfalt seiner dramaturgischen Interessen hingezogen. Wir sind mit ihm auf dem Feld von Borodino im 19. Jahrhundert, in Sevilla im 18. Jahrhundert, in einem ukrainischen Dorf in den schwierigen Jahren des Bürgerkriegs im 20. Jahrhundert, im mittelalterlichen Köln und im märchenhaften Reich des Treffs (*Spielkartenfarbe*) (gemeint sind „Krieg und Frieden“, „Die Duenja“, „Semjon Kotko“, „Der feurige Engel“ und „Die Liebe zu den drei Orangen“. - *Anm. d. Verf.*)... Sein Theater ist die Lakonie, die Kürze und die Schärfe der Charakterisierungen. Sein Theater ist eine Vielfalt von lebensspendenden Emotionen. Sein Theater ist ein Kaleidoskop von Gefühlen, Ereignissen, Figuren“ (3; S. 285-286).

Pokrowskis Inszenierungen von Prokofjews Opern in den 70er - 80er-Jahren sind ein Höhepunkt sowohl seiner eigenen Karriere als auch der nationalen Musikszene im Allgemeinen.

Unter ihnen gibt es jedoch eine, die wirklich historische Bedeutung erlangt hat - Der Spieler, 1974 zusammen mit dem Dirigenten Alexander Lasarew und dem Bühnenbildner Waleri Lewenthal inszeniert. Obwohl es das erste in der UdSSR war, das die Oper auf die Bühne brachte, wurde sie vom „Vanemuine“-Theater in Tartu inszeniert (1971).

Die ständigen Übergänge von der Nahaufnahme zum Gesamtpanorama, vom Helden zur Masse, machten die Aufführung lebendig und dynamisch. Die realen und die illusorischen Welten wurden hier extrem nahe beieinander gebracht, mit einem unheimlichen Eindruck des Balancierens an der Grenze zwischen dem Leben und dem Alptraum der Fiktion...

„Der Spieler“ von Pokrowski-Lasarew-Lewenthal widerlegte das damals weit verbreitete Vorurteil, Prokofjews Opern seien für die Sänger schädlich, weil ihnen eine natürliche, flexible Intonation fehle. Die Produktion brachte hervorragende Sänger hervor.

Das ereignisreiche Phänomen des „prokofianischen“ Theaters war das Allrussische Festival 1984 in Perm. Es war das erste Opern- und Ballettfestival eines Klassikers der nationalen Musik in seinem Heimatland. Es eröffnete dem Publikum eine Zwei-Nächte-Fassung der Oper „Krieg und Frieden“ und erweckte zum ersten Mal in Russland den leidgeprüften „Feurigen Engel“ aus dem Jahr 1927 auf der Bühne zum Leben.

Die Inszenierung von „Krieg und Frieden“ in einer solchen Fassung war in der Tat eine künstlerische Meisterleistung. Jahrzehnte nach der Entstehung des Epos ist klar geworden, dass die vollständige Fassung des Autors paradoxerweise die Kritiker und Produzenten des Werks von den Vorwürfen der übermäßigen Fülle des Materials und der mangelnden Organisation entlastet. Die Dramaturgie des Ganzen hat die Merkmale einer größeren Konsistenz und Logik angenommen. Die Charaktere einiger Figuren, insbesondere Pierre Besuchow, wirken in der neuen, vergrößerten Fassung lebendiger und facettenreicher. Der Anfang vieler Kürzungen erweiterte die patriotische Linie der Oper.

Diese Produktion ist als die angemessenste in die Geschichte eingegangen und hat den Staatspreis mehr als verdient. Was die Reaktion des Publikums betrifft, das nicht an so lange und auch nicht an zwei Abende gewöhnt ist, so spricht die Tatsache, dass das Theater innerhalb von anderthalb Jahren dreißig Vorstellungen gegeben hat, die alle ausverkauft waren, für sich selbst.

Was den „Feurigen Engel“ betrifft, so hatten die Permer als Pioniere auf der heimischen Bühne mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen. Wieder einmal hat das „Pendelprinzip“ gewirkt, das zunächst das Schicksal des Komponisten selbst und nach seinem Weggang das Schicksal seiner Werke verfolgt.

Die Kulturbehörden der Provinz hatten Mitte der 80er Jahre noch Todesangst vor den mystischen Motiven des Werks. So musste Regisseur Emil Passynkow, die Seele und der Initiator des Festivals und Regisseur von „Krieg und Frieden“ und „Der feurige Engel“, einige ungerechtfertigte dramaturgische Änderungen an der Oper vornehmen. So wird die Nebenfigur Mephistopheles, die die durch die Intensität der Leidenschaften verdichtete Situation mit leichtem Humor entschärfen soll, fast zur Hauptfigur, gleichsam zum Realisator aller dämonischen Ereignisse der Inszenierung. Dennoch hinterließ Prokofjews brillante Musik einen gewaltigen Eindruck. Die Sängerinnen und Sänger, der Dirigent Alexander Anissimow, der Chorleiter Wladimir Wassiljew und Emil Passynkow selbst arbeiteten mit großem Engagement und echter Begeisterung.

Das Bühnenleben des „Feurigen Engels“ im Allgemeinen war in unserem Land fast immer mit einer Art Intrige verbunden. Nur wenige Monate nach der Permer Inszenierung erschien „Der feurige Engel“ in der Originalfassung des Autors nicht auf der Bühne eines russischen Theaters, sondern im Staatlichen Opern- und Ballettheater der Usbekischen SSR, aufgeführt von denselben usbekischen Meistern - der Dirigentin Dilbar Abdurachmanowa und dem Regisseur Firudin Safarow.

Die Produktion zog nicht nur die Menschen in Taschkent in ihren Bann. Mitte der 80er Jahre fiel es durch seine herausragende Qualität beim Ersten Allunions-Opern- und Ballettfestival in Minsk auf, bei dem die besten Werke aus allen Republiken des riesigen Landes präsentiert wurden.

An der Schwelle zu den 80er - 90er Jahren wurde „Maddalena“, die bereits 1913 geschrieben wurde, in mehreren Theatern gleichzeitig aufgeführt. Die besten Produktionen stammen vom Opern- und Ballettheater Samara. Die Regisseure Juri Alexandrow und der Bühnenbildner Wjatscheslaw Okunew führten einen Strauß in das Geschehen ein - eine mimische Figur, die den jungen Prokofjew darstellte, als würde er vor den Augen des Publikums seine „Maddalena“ komponieren. Dank dieser epischen Verfremdung gelang es der Inszenierung, einige der expressionistischen Übertreibungen zu beseitigen, die der Dramaturgie und der Musik dieses frühen Werks innewohnen.

Eine wichtige Rolle für das Schicksal der Werke Prokofjews spielte ein bemerkenswertes Festival, das dem 100. Geburtstag des Komponisten gewidmet war. Es fand 1991 im Mariinski-Theater statt und wurde von dem ihm geleiteten



Waleri Gergijew, dem dritten Protagonisten der einheimischen Prokofjew-Bewegung, einem begeisterten Propagandisten und Kenner der Werke unseres Autors, geleitet. Natürlich ist er in erster Linie ein Theaterdirigent. Dies ist auch auf der Konzertbühne zu spüren, wenn er Prokofjews Sinfonien, Suiten und Kantaten aufführt und die Solisten in seinen Instrumentalkonzerten begleitet.

Das Festival von 1991 bedeutete vermutlich das endgültige Aus für Prokofjews Musik in seinem Heimatland. Prokofjew war in die Ewigkeit eingegangen. Die wahre Bedeutung seiner Kunst wurde auch von den Sängern verstanden. Berühmt als Helden der Werke von Verdi und Puccini, Mozart und Bizet, Tschaikowsky und Rimski-Korsakow, schufen sie herausragende Charaktere in Prokofjews Opern. Früher war es für sie eine "lästige Pflicht", in diesen Opern mitzuwirken, heute betrachten sie es als eine Ehre.

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, dass Prokofjews Opern und Ballette, die dem epischen Künstler gehören, nach seinem Tod ein eigenes, gesellschaftlich orientiertes Leben führen, während sie natürlich in der Ewigkeit bleiben. Alle gesellschaftlichen, sozialen und sogar ästhetischen Veränderungen, die sich in der Gesellschaft vollzogen, spiegelten sich auf die eine oder andere Weise in den Inszenierungen seiner musikalischen und bühnentechnischen Werke wider, insbesondere in den auffälligsten.

In Anbetracht dieses wichtigen Umstands sind wir gezwungen, uns von der Festlegung bestimmter Zeitparameter zu lösen, da sich die fraglichen Phänomene oft über Jahre hinweg erstrecken.

Als beispielsweise in den 60er - 70er Jahren das Ballettgenre gegen die Dominanz dramatischer Elemente, der Pantomime, zu kämpfen begann, die in der Aufführung auf Kosten ausgedehnter Tanznummern auftraten, spiegelte sich dies unmittelbar in den choreografischen Lösungen von „Romeo“ wider. Die Choreographen ließen die von Prokofjew vorgeschlagene Entwicklung der Handlung außer Acht. Sie interessierten sich eher für den Zusammenhalt der einzelnen Tanzepisoden als für die kohärente Geschichte, die erzählt wird. Daher auch die oft willkürliche Umordnung der Ballettnummern.

Die Zeit der Dominanz der „negativen Ästhetik“, aller Arten von „Schwärze“, der Kult der dunklen Seite des Lebens, der in der ganzen Welt verbreitet war, hatte auch eine besondere Wirkung auf die Lektüre von „Romeo“. Die Motive der Feindseligkeit und der Gewalt wurden auf jede erdenkliche Weise hervorgehoben, während das Thema der Liebe in den Hintergrund zu rücken schien. Heute ist diese Zeit eindeutig vorbei, und in diesem brillanten Werk wird erneut die Herrlichkeit der unendlichen, aufopfernden Liebe verkündet.

Das große Interesse der Jahrhundertwende an verschiedenen ungewöhnlichen Phänomenen - Magie und Okkultismus - spiegelte sich auch in der Mariinski-Inszenierung des „Feurigen Engels“ im Rahmen des erwähnten Festivals wider. Der englische Regisseur David Freeman hat sogar eine Gruppe von „Skinhead“-Akrobaten - Dämonen, die in verschiedenen skulptural ausdrucksstarken Posen auf den Drehkreuzen stehen oder mit den Figuren eine „Beziehung“ eingehen - in seine sehr eindrucksvolle und beeindruckende Vorstellung eingebaut.

Die Lektüre von „Krieg und Frieden“ hatte auch ihre eigenen Auswirkungen auf den Lauf der Zeit. Boris Pokrowskis Interpretation aus dem Jahr 1981 enthüllte vor allem die Reihe der Persönlichkeiten, die uns in dem Epos begegnen. Aus dem Blickwinkel dieser Personen wurden die grandiosen Ereignisse in der Oper interpretiert.

„Krieg und Frieden“ im Mariinski-Theater im Jahr 2000 ist grundlegend anders. In der Interpretation des Regisseurs Andrej Kontschalowski und des Bühnenbildners George Tsypin ist die Oper trotz ihres oberflächlichen, wahrhaftigen Hollywood-

Glanzes ein eher oberflächliches Spektakel, auch wenn sie die aktuelle „Stimmung des Staates“ und den „festlichen Patriotismus“ vermittelt. Kritiker nannten die Aufführung sogar ein visuelles Abbild der neuen russischen Nationalidee.

Darüber hinaus entsprechen die Merkmale der Ausstellung, die in der Denkweise der Regisseure deutlich spürbar sind, ganz dem aktuellen Trend in der akademischen Kunst, mit der zeitgenössischen Populärkultur zu flirten.

Es ist interessant, den Einfluss der Besonderheiten der damaligen Zeit auf die Interpretation von „Semjon Kotko“ zu verfolgen. Es versteht sich von selbst, dass diese Oper, die der Entstehung der Sowjetmacht in der Ukraine im Jahr 1918 gewidmet ist, zunächst ganz im Sinne des sowjetischen Themas inszeniert wurde. Das war sogar in Pokrowskis und Lewenthals wunderbar denkwürdiger Inszenierung von 1970 der Fall. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetmacht wurde „Kotko“ dann überhaupt nicht mehr aufgeführt, als schämte man sich der „Aufwendungen“ von Prokofjews Weltanschauung.

1999 schließlich präsentierten der Dirigent Waleri Gergijew, der Regisseur Juri Alexandrow und der Bühnenbildner Semjon Pastuch dem Publikum eine Oper von noch nie dagewesener Kühnheit, eine kühne und mitreißende Aufführung, die zu Recht als herausragendes Phänomen anerkannt wurde.

Seine Hauptbesonderheit besteht darin, dass er die Ereignisse von damals betrachtet und sie dementsprechend aus unserer Zeit heraus bewertet. Das ist nicht Katajew, auf dessen Geschichte das Libretto basiert, sondern Andrej Platonow selbst mit seiner düsteren Phantasmagorie.

Nicht nur die Musik hat sich nicht verändert, auch die Handlung scheint dieselbe geblieben zu sein. Was sich geändert hat, ist die Auslegung. Alle sind schuld daran, dass wir uns „am Trog“, auf einem Scherbenhaufen eines zerbrochenen Planeten befinden - die „Weißen“ und die „Roten“, die „Grünen“ und die „Schwarzen“. Ohne der Musik Gewalt anzutun, verwandelt sich „Sowjet“ hier organisch in „Anti-Sowjet“. Das Finale wirkt wie eine verallgemeinerte Metapher für den Totalitarismus: in grauen, maoistisch anmutenden Gewändern und mit roten Zitaten in der Hand werden diese geistigen Puppen dazu aufgerufen, eine „strahlende Zukunft“ zu verkünden.

Zum Abschluss dieses Themas soll eine Aufführung erwähnt werden, die bereits zu Beginn des neuen Jahrhunderts das Licht der Rampe erblickte - „Verlobung im Kloster“, gelesen auf der Bühne des Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheaters von Regisseur Alexander Titel und Bühnenbildner Wladimir Arefjew. Es sieht aus wie ein völlig postmodernes Spektakel, d. h. es entspricht den modischen Trends im Theater und vermischt eine Vielzahl ästhetischer Ansätze. In diesem Fall werden sie unerwartet mit Assoziationen an den sowjetischen Sportparadenstil kombiniert - offenbar eine Verbeugung vor dem weit verbreiteten Trend der Soz-Art.

Dasselbe Theater veranstaltet in diesem Jahr ein ganzes Festival mit seinen Prokofjew-Inszenierungen. Neben „Verlobung im Kloster“ lohnt es sich, ein paar Worte über „Krieg und Frieden“ zu verlieren, bei dem Alexander Titel Regie führte und Wladimir Arefjew als Künstler auftrat. Ich beziehe mich vor allem auf den zweiten Teil der Aufführung, der bei den Zuhörern immer so etwas wie patriotische Begeisterung hervorruft. Der zweite Akt ist suggestiv; er weckt Resonanzen, die im Unterbewusstsein des Publikums verborgene Strömungen anregen. Dies geschieht kaum bewusst, sondern eher intuitiv. Die Hauptsache ist, dass Titel und seine Mitautoren auf die Illustration der Handlung verzichtet haben. Sie haben eine plastische Metapher konstruiert. Hier wirkt die Suggestion, die Suggestion, die aus mehreren Komponenten besteht: eine riesige Masse von Chor und Solisten in entsprechenden Kostümen, die frontal aufgereiht sind, die Wirkung eines wiederbelebten Freskos. Natürlich macht auch die hervorragend klingende Musik

(Dirigent Felix Korobow, Chorleiter Stanislaw Lykow) mächtig Eindruck. Es gibt eine leichte und plastische Bewegung, sogar eine Spannung, die in der gewählten Metapher lauert.

Nicht unerwähnt bleiben darf schließlich der kühne Versuch des Regisseurs Dmitri Bertman am „Helikon-Operntheater“, Prokofjews unglückselige letzte Oper „Die Geschichte vom wahren Menschen“ unter dem neuen Titel „Vom Himmel gefallen“ im Jahr 2005 wieder aufleben zu lassen. Lassen wir Anna Bulytschowa zu Wort kommen, die die Geschichte dieser Oper erforscht hat: „Bertmans Version...handelt vom Schicksal eines sowjetischen Mannes, eines Kriegsveteranen. Die Handlung findet gleichzeitig in zwei Zeitebenen statt, während des Krieges und jetzt... Es gibt zwei Meresjewy auf der Bühne - einen jungen und einen alten. Das abgestürzte und in zwei Teile gerissene Flugzeug wird zum Symbol der globalen, ungelebten Katastrophe“ (17, S. 222).

Neben der Musik von „Die Geschichte“ werden auch Auszüge aus der „Alexander-Newski“-Kantate aufgeführt. Das Thema der Gleichgültigkeit des Staates gegenüber den Veteranen, die ihn und uns alle einst vor dem feindlichen Joch gerettet haben, wird leider auch eingeführt.

Zusammenfassend müssen wir mit Bitterkeit feststellen: obwohl Prokofjews Musik zu Recht in die Ewigkeit eingegangen zu sein scheint, flammt das Interesse an seinem Werk in seiner Heimat heute oft nur sporadisch auf, im Zusammenhang mit diesem oder jenem Datum, und wenn etwas systematisch gespielt wird, dann sind es vor allem bestimmte populäre Werke, meist instrumental. Es genügt zu sagen, dass die meisten Theater des Landes von seinen Musik- und Bühnenwerken heute bestenfalls Ballette aufführen, vor allem „Aschenbrödel“ und manchmal „Romeo und Julia“.

Der Hauptgrund dafür, so wird vermutet, ist die offensichtliche Krise, in der sich die heimische Kultur heute insgesamt befindet.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass im Jahr 2003, anlässlich des 50. Todestages des Komponisten, die meisten Werke des großen russischen Komponisten ein Jahr lang in Großbritannien aufgeführt werden sollen.

Unter den einheimischen Komponisten sind unterschiedliche Meinungen über Prokofjew immer noch weit verbreitet. So hat beispielsweise ein prominenter Avantgarde-Musiker, Komponist und Buchautor, der Prokofjews natürliches Genie nicht in Abrede stellt, öffentlich bedauert, dass er bei seiner Rückkehr in die Sowjetunion angeblich eine „Sonnenfinsternis“ erlebte. Ganz zu schweigen von der Unvereinbarkeit dieses Postulats mit den schöpferischen Leistungen von Sergej Sergejewitsch, seine künstliche Ideologisierung ist offensichtlich.

Es lohnt sich jedoch, bei einer solchen Aussage zu verweilen, um sich mit den Ursprüngen dieser Position auseinanderzusetzen, die im Übrigen in bestimmten Fachkreisen recht beliebt ist.

Solche Theoretiker, die die Entwicklung der Kunst lediglich als eine stetige und konsequente Steigerung der Komplexität der Ausdrucksmittel betrachten, möchte man als „Progressive“ bezeichnen. Natürlich muss ihnen die Idee einer „neuen Einfachheit“ oder Goethes Einschätzung eines idealen kreativen Weges (der Künstler malt erst einfach und schlecht, dann komplex und schlecht, dann komplex und gut und schließlich einfach und gut) fremd sein. Wir sind davon überzeugt, dass die Position der „Progressiven“ eindeutig zu eng gefasst ist und in keiner Weise auf Prokofjew zutrifft.

Wie sieht man die Kunst eines großen Künstlers, wenn man versucht, sie volumetrisch und ohne Vorurteile zu betrachten? Jeder kann in seiner Arbeit etwas finden, das ihm nahe steht - Amateure und Profis gleichermaßen. Anhänger der

komplexen und anspruchsvollen Musiksprache und Liebhaber der „neuen Einfachheit“. Und die Hauptsache ist, dass, wie bei jedem wirklich harmonischen Phänomen, die gegensätzlichen Komponenten in seiner künstlerischen Welt fast immer ein einziges Ganzes bilden. So wird beispielsweise die Zugänglichkeit einer leicht verständlichen Melodie fast immer durch die Komplexität der Harmonie oder des Rhythmus kompensiert. Die einfachen Konturen der Form werden in der Regel mit vielfältigem, phantasievолlem Charaktermaterial gefüllt.

Natürlich war Prokofjew kein Künstler-Philosoph in dem Sinne, dass er es sich nicht zur Aufgabe gemacht hat, abstrakte Begriffe in der Musik zu erfassen. Aber was sollen wir mit den folgenden Worten aus seinem Tagebuch anfangen: „Ein charakteristisches Merkmal der Zeit, wie wir sie jetzt erleben, ist die Fähigkeit der Zeit, sich nur in eine Richtung zu bewegen. Aber vielleicht wird das Verschwinden unseres Zeitbegriffs in der Ewigkeit nur darin zum Ausdruck kommen, dass wir die Möglichkeit erhalten, uns in der Zeit in beide Richtungen und gleichzeitig mit beliebiger Geschwindigkeit zu bewegen. Diese Hypothese bestätigt meine Annahme, dass das Gedächtnis ein integraler Bestandteil der Unsterblichkeit (unserer Ewigkeit) ist, denn gerade das Gedächtnis ist in der Lage, sich in der Zeit in beide Richtungen und mit beliebiger Geschwindigkeit zu bewegen“ (18. Dezember 1926, *Anm. d. Verf.*) (14; S. 450). Wie diese Gedanken in das schöpferische Werk umgesetzt wurden und ob sie darin einen Platz gefunden haben, ist ein eigenes, spezielles Thema, das eine ernsthafte Reflexion erfordert. Aber gleichzeitig waren nur wenige Menschen im 20. Jahrhundert in der Lage, so vielfältige Eindrücke vom Leben, der Natur und den menschlichen Charakteren wiederzugeben.

Er war kein Chronist der Epoche und erhob auch nicht den Anspruch, einer zu sein, obwohl er immer über das Schicksal der Welt nachdachte und jede Alltagsgeschichte zu einer globalen Verallgemeinerung erheben konnte.

Als ausgesprochener russischer Nationalkünstler interessierte sich Prokofjew sehr für die besonderen Kulturen anderer Völker. Und jede Besonderheit wurde in einer starken Individualität namens „Sergej Prokofjew“ absorbiert.

Es ist wahrscheinlich schade, aber Prokofjew hat im Grunde keine echten Nachfolger hinterlassen. Gennadi Roschdestwenski hat wahrscheinlich Recht, wenn er dieses Phänomen mit der außergewöhnlichen Originalität des brillanten russischen Komponisten erklärt, der im 20. Jahrhundert ein „einsamer Planet“ am Himmel der Weltmusikgeschichte blieb. Und wenn er Anhänger hatte, konnten sie vielleicht nur außergewöhnliche Manifestationen der Vitalität in der Kunst unseres großen Landsmannes wahrnehmen.

Immer mehr Hörer kommen, um Prokofjews Musik zu hören. Vor zwanzig Jahren wurde er auf Platz eins der beliebtesten Komponisten gewählt, noch vor Bach, Mozart und Beethoven. Heute findet sich sein Name bei Umfragen unter Hörern ernster Musik immer wieder unter den zehn beliebtesten Komponisten.

Es ist höchste Zeit, dass in seiner Heimat ein dem Komponisten gewidmetes Museum eröffnet wird. Derzeit wird die Museums-Gedenkstätte als Zweigstelle des Glinka-Museums für Musikkultur in Moskau eingerichtet in der Kamergerski-Gasse.

Roschdestwenski, der viel für die Verbreitung der Musik des russischen Meisters in der Welt getan hat und weiterhin tut, träumt von der Gründung eines Prokofjew-Theaters: „Die Beziehung zu Prokofjews Erbe kann nur dann als gerecht angesehen werden, wenn es ein Prokofjew-Theater als eigenständige Institution gibt - wie Bayreuth (ein spezielles Theater in einer kleinen bayerischen Stadt, das ausschließlich für die Aufführung von Wagners Opern bestimmt ist. *Anm. d. Verf.*). - Das Theater würde wie das Janáček-Theater in Brünn aussehen. Dort traten Truppen aus verschiedenen Städten und Ländern auf. Nacheinander wurden alle seine Opern

und Ballette inszeniert, und so fand - in verschiedenen Aufführungsversionen - das größte Gut des 20. Jahrhunderts, das Theater von Sergej Prokofjew, zu seinem wahren Leben“ (15; S. 259-260).

Heute, da Roschdestwenski keine reale Möglichkeit mehr hat, diese bedeutsame Idee zu verwirklichen, habe ich keinen Zweifel daran, dass er diese ehrenvolle Aufgabe Wladimir Jurowski übertragen hätte, dem bemerkenswerten Dirigenten, der viele Werke von Prokofjew auf die Bühne gebracht hat.

Aber die letzten Worte in diesem Buch überlassen wir Gennadi Nikolajewitsch Roschdestwenski: „Der Dichter Konstantin Balmont nannte Sergej Prokofjew einmal „einen sonnigen reichen Mann“. In der Tat ist Prokofjews Sonnenhaftigkeit mannigfaltig, seine Musik ist so hell wie die Sonne, so warm wie die Sonne, und sie umarmt den Globus wie die Sonnenstrahlen ihn umarmen“ (10; S. 71).

## KURZCHRONOGRAPHIE

**1891, 11. (23). April.** Im Dorf Sonzowka, Kreis Bachmut, Gouvernement Jekaterinoslaw (heute Dorf Krasnoje, Kreis Krasnoarmejsk, Gebiet Donezk) wurde in der Familie des Agronomen S. A. Prokofjew ein Sohn, Sergej, geboren.

**1895-1896.** Beginn des Musikstudiums unter der Anleitung seiner Mutter, einer Amateurpianistin. Erste Komposition - „Indischer Galopp“ für Klavier, aufgenommen von seiner Mutter.

**1898.** Die Gouvernante L. Roblen nimmt eine Reihe von Klavierstücken des jungen Prokofjew auf.

**1900.** Eine Reise nach Moskau mit seinen Eltern. Besuch des Bolschoi-Theaters. Komposition der Oper „Der Riese“ nach seinem eigenen Libretto.

**1901.** Komposition der Oper „Auf unbewohnten Inseln“. Amateurinszenierung von „Der Riese“ auf dem Bauernhof der Verwandten Rajewski. Unterricht in Allgemeinbildung unter der Leitung seines Vaters.

**1902.** Reise mit den Eltern nach Petersburg und Moskau. Besuch des Mariinski-Theaters. Treffen mit S. I. Tanejew, Harmoniestunden mit J. Pomeranzew, Schüler von S. I. Tanejew. Erster Besuch des Komponisten R. Glière in Sonzowka im Sommer für Unterricht in Harmonie, Form und Komposition.

**1903.** Der zweite Sommerbesuch von R. Glière in Sonzowka. Entstehung der Oper „Das Gelage während der Pest“ nach Puschkin und einer Reihe von Klavierminiaturen.

**1904.** Reise mit seiner Mutter nach Petersburg, um sich auf Anraten des Komponisten A. K. Glasunow an einem Konservatorium einzuschreiben. Arbeit an der Oper „Undina“ (Libretto von M. G. Kilyntette (*A. M. Kilštedt*)). Prüfung und Aufnahme am Konservatorium in die Kompositionsklasse von A. K. Ljadow.

**1905.** Teilnahme an einem kollektiven Brief der Studenten zur Verteidigung von N. A. Rimski-Korsakow, der aus dem Konservatorium entlassen wurde.

**1906.** Rückkehr der führenden Professoren - A. K. Ljadow, A. K. Glasunow und N. A. Rimski-Korsakow - an das Konservatorium. Beginn der Freundschaft und des gemeinsamen Musizierens mit N. J. Mjaskowski. Unterricht in Instrumentation bei Rimsky-Korsakow.

**1907.** Fertigstellung der Oper „Undina“.

**1908.** Teilnahme am Zirkel „Abende der modernen Musik“, Annäherung an W. G. Karatygin, A. P. Nurok, W. F. Nouvel. Beginn der Durchführung von Studien mit N. N. Tscherepnin. 18. Dezember - Prokofjews Debüt in der 45. Sitzung der „Abende der modernen Musik“ (Stücke „Obsession“, „Verzweiflung“, „Märchen“).

**1909.** Aufführung der Symphonie in e-Moll durch das Hoforchester (Leitung: G. Warlich). Abschluss des Konservatoriums in der Kompositionsklasse. Eintritt in die spezielle Klavierklasse von A. N. Jessipowa.

**1910.** Tod des Vaters S. A. Prokofjew. Schaffung von symphonischen Werken - Skizze „Herbst“ und „Träume“. Uraufführung von „Träume“ bei einem Studentenabend des Konservatoriums unter der Leitung des Autors.

**1911.** Eine Annäherung an den Moskauer Kreis von W.W. Derschanowski, dem Herausgeber der Zeitschrift „Musik“. Aufführung von „Träume“ und „Herbst“ bei den Sommersinfoniekonzerten (Dirigent K. S. Saradjew, Moskau, Kreis Sokolniki).

**1912. 25. Juli.** Das erste Konzert des Autors für Klavier und Orchester wird im Moskauer Volkshaus aufgeführt (Dirigent K. S. Saradjew). Gedruckte Reden Mjaskowskis zur Verteidigung von Prokofjews Musik in der Zeitschrift „Musik“.

**1913.** Die Oper „Maddalena“ (Libretto von M. Liven-Orlowa). Am 23. August Premiere des zweiten Klavierkonzerts in der Interpretation des Autors. Erste Auslandsreise mit seiner Mutter (Frankreich, England, Schweiz).

**1914.** Abschluss des Konservatoriums in den Fächern Klavier (erster Rubinstein-Preis) und Dirigieren. Reise nach London, Bekanntschaft mit Sergej Djagilew, Kommunikation mit Igor Strawinsky, Besuch der „Russischen Jahreszeiten“ von Djagilew. Komposition des Balletts „Ala und Lolli“ im Auftrag des Impresarios.

**1915.** Ballett „Das Märchen vom Narren (sieben Narren, die es übertrieben haben)“, im Auftrag von Djagilew, nach einer Geschichte aus der Märchensammlung von Afanassjew, Libretto von Prokofjew. Reise nach Italien und Aufführung des zweiten Klavierkonzerts in Rom.

**1916.** Uraufführung der Skythischen Suite nach dem Ballett „Ala und Lolli“. Aufnahme der Oper „Der Spieler“ nach F. M. Dostojewski in das Repertoire des Mariinski-Theaters. Auftritte des Autors in Petrograd, Moskau, Kiew und Saratow. Beginn der Zusammenarbeit mit dem Verlag von S. A. Koussevitzky.

**1917.** Klassische Symphonie, Erstes Konzert für Violine und Orchester, „Flüchtige Visionen“ (20 Stücke) für Klavier. Abreise nach Kislowodsk, wo seine Mutter in ärztlicher Behandlung war und wo Prokofjew die Nachricht von der Oktoberrevolution erhielt.

**1918.** Kantate „Es sind ihrer Sieben“ nach Worten des Dichters K. D. Balmont, Klavierstücke „Die Märchen der alten Großmutter“. Rückkehr nach Petrograd, Auftritt bei Klavierbenden. Begegnungen mit dem Dichter W. W. Majakowski und der Kommissar für Bildung Lunatscharski. Abreise ins Ausland in einer Mission des Volkskommissariats. Reise durch Sibirien und den Fernen Osten. Konzerte des Autors in Tokio und Yokohama (Juni), New York und Chicago (Oktober, Dezember).

**1919.** Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ nach dem Märchen von C. Gozzi für das Chicagoer Opernhaus. Suite aus derselben Oper. Ouvertüre über hebräische Themen für das Ensemble „Simro“. Konzertreisen in Amerika.

**1920.** Schwierigkeiten bei der Produktion von „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Chicago. Reise nach Kanada, Konzerte in Montreal und Quebec, Reise nach Paris und London, Treffen mit Strawinsky und Djagilew. Rückkehr in die USA (Herbst) und Konzerttournee in Kalifornien.

**1921.** Aufführung der „Skythischen Suite“ und des Balletts „Das Märchen vom Narren...“ in Paris. Uraufführung des Dritten Klavierkonzerts in Chicago und Uraufführung der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ im Theater von Chicago.

**1922.** Zieht mit seiner Mutter nach Ettal (Bayern), die kaum noch mit ihrem Sohn zusammen sein kann. Gelegentliche Reisen nach London, Paris und in andere europäische Städte. Vorbereitung von Musikmanuskripten zur Veröffentlichung. Beginn der Arbeiten an der Oper „Der feurige Engel“.

**1923.** Heirat mit Lina Iwanowna Llubera (Caroline Codina, nach der Heirat Lina Prokofjewa). Fünfte Klaviersonate. Umzug nach Paris. Uraufführung des Violinkonzerts unter S. Koussevitzky, was in den Kreisen der französischen Moderne auf Widerstand stieß.

**1924.** Geburt des Sohnes Swjatoslaw. Krankheit und Tod der Mutter. Zweite Symphonie. Uraufführungen: Suite aus dem Ballett „Der Narr“, Zweites Klavierkonzert in einer neuen Fassung, Kantate „Derer sieben“ (beide letztere Werke unter der Leitung von S. A. Koussevitsky). Am Pariser Klavierabend des Autors führte er die Zweite, Dritte, Vierte und Fünfte Sonate auf. J. Szigetis Interpretation des Violinkonzerts in Prag wird zum Maßstab.

**1925.** Europäische Premiere von „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Köln. Uraufführung der Zweiten Symphonie in Paris unter der Leitung von Koussevitzky. Konzertreise (14 Konzerte) durch die USA.

**1926.** Aufführung von „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Leningrad (18. November) und Berlin (9. Oktober). Treffen mit dem Schriftsteller M. Gorki während seiner Italienreise. Verhandlungen mit dem Regisseur W. E. Meyerhold über die Neubearbeitung der Oper „Der Spieler“.

**1927.** Ankunft auf Tournee in der UdSSR. Triumphaler Erfolg der Autorenkonzerte von Prokofjew in Moskau, Leningrad, Charkow, Kiew und Odessa. Konzertaufführung in Paris mit Auszügen aus der Oper „Der feurige Engel“ unter der Leitung von Koussevitzky. Premiere des Balletts „Der stählerne Schritt“ mit Djagilews Ensemble in der gleichen Stadt. Uraufführung des Balletts zur Musik „Skythische Suite“ in Berlin. Uraufführung der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ am Bolschoi-Theater in Moskau.

**1928.** Geburt seines Sohnes Oleg. Stücke für Klavier „Dinge an sich“. Aufführung des Balletts „Der Narr“ in Kiew. Uraufführung der Suite „Der stählerne Schritt“ in Moskau.

**1929.** Die Oper „Der Spieler“ wird in Brüssel uraufgeführt. Uraufführung der Dritten Symphonie in Paris unter der Leitung von Pierre Monteux. Uraufführung des Balletts „Der verlorene Sohn“ mit Djagilews Gastensemble mit einer Choreographie von G. Balanchine in derselben Stadt. Zweite Reise nach Moskau. Unterbrechung der Aufführung des Balletts „Der stählerne Schritt“ im Bolschoi-Theater aufgrund von Protesten der Vereinigung der proletarischen Musiker.

**1930.** Eine dreimonatige Tournee durch die USA mit L. Llubera. Aufführung der Vierten Symphonie in Boston und Paris.

**1931.** Rege Konzerttätigkeit (Frankreich, England, Belgien, Deutschland, Tschechoslowakei). Viertes Klavierkonzert für die linke Hand. Uraufführung der Suite aus dem Ballett „Der verlorene Sohn“ unter der Leitung des Autors in Paris. Aufführung des Balletts zur Musik der „Symphonie classique“ ebendort.

**1932.** Die erste Aufführung des Fünften Klavierkonzerts durch den Autor unter W. Furtwängler in Berlin. Einladung nach Moskau zum Kompositionsunterricht mit Postgraduierten des Konservatoriums. Uraufführung des Balletts „Am Dnjepr“ an der „Grand Opéra“ in Paris, Choreographie von Serge Lifar. Dritte Reise in die UdSSR. Entscheidung zur Rückkehr in das Heimatland.

**1933.** Konzerttournee durch die USA und Städte in Europa. Symphonisches Lied für großes Orchester. Symphonische Suite aus dem Ballett „Am Dnjepr“. Veröffentlichung des Films „Leutnant Kische“.

**1934.** Konzertreise in die UdSSR, in die Ukraine und nach Armenien. Symphonische Suiten - „Leutnant Kische“ und „Ägyptische Nächte“. Premiere von „Ägyptische Nächte“ im Kammertheater unter der Regie von A. J. Tairow.

**1935.** Kindermusik für Klavier (12 leichte Stücke). Uraufführung des Violinkonzerts Nr. 2 in Madrid durch den Solisten R. Soetens. Konzerttournee mit diesem Solisten in Spanien, Portugal, Algerien und Tunesien.

**1936.** Prokofjews endgültige Rückkehr mit seiner Familie in die UdSSR. Ballett „Romeo und Julia“ nach der Vorlage von Shakespeare. Zusammenstellung von zwei Suiten aus dem Ballett. Symphonisches Märchen für Kinder „Peter und der Wolf“. Musik für den nicht realisierten Film „Pique Dame“ und die nicht realisierten Aufführungen „Boris Godunow“ und „Eugene Onegin“. Tournee durch Westeuropa und die USA.

**1937.** Kantate zum zwanzigsten Jahrestag der Oktoberrevolution für Sinfonieorchester, Akkordeonorchester, Schlagzeugorchester und zwei Chöre zu Texten von Marx, Lenin und Stalin. „Romeo und Julia“ - zehn Klavierstücke aus der Ballettmusik. „Lieder unserer Tage“ für Solisten, gemischten Chor und Orchester.

**1938.** Begegnung mit der Dichterin Mira Alexandrowna Mendelssohn in den Ferien in Kislowodsk. Veröffentlichung des Films „Alexander Newski“, mit Musik von Prokofjew und unter der Regie von S. M. Eisenstein. Premiere des Balletts „Romeo und Julia“ im Theater der tschechischen Stadt Brünn. Prokofjews letzte Auslandstournee in den USA. Studium der Tonfilmtechniken in Hollywood.

**1939.** Zusammenarbeit mit Meyerhold an der Oper „Semjon Kotko“ (Libretto von W. Katajew und dem Autor der Musik). Uraufführung der Kantate „Alexander Newski“ für Mezzosopran, gemischten Chor und Orchester nach Texten von W. Lugowski und S. Prokofjew. Uraufführung der Kantate „Trinkspruch“ für gemischten Chor und Orchester.

**1940.** Premiere des Balletts „Romeo und Julia“ am Kirow Leningrader Opern- und Ballettheater in der Choreographie von L. Lawrowski. Uraufführung der Oper „Semjon Kotko“ an der Stanislawski Oper in Moskau.

**1941. Mai-Juni.** Geschlossene Vorführungen der komischen Oper „Die Duenja“ („Die Verlobung im Kloster“) nach dem Theaterstück von Sheridan (Libretto von S. Prokofjew, Text von M. Mendelssohn) an der Moskauer Stanislawski Oper. Familiendrama. Abreise der Dichterin M. Mendelssohn. Erste Reaktionen auf die Ereignisse des Großen Vaterländischen Krieges: Symphonische Suite „1941“, Lieder und Märsche. Evakuierung nach Naltschik? November - Umzug nach Tiflis.

**1942.** Umzug nach Alma-Ata auf Einladung von S. M. Eisenstein, um an dem Film „Iwan der Schreckliche“ zu arbeiten. - Uraufführung des Zweiten Streichquartetts in Moskau. Erfolgreiche Aufführungen der „Alexander-Newski“-Kantate in Großbritannien und den USA. Reise nach Moskau mit Zwischenstopp in Semipalatinsk (zur Arbeit an der Musik für den Film „Partisanen in der Steppe der Ukraine“).

**1943.** Umzug nach Perm, um am Ballett „Aschenbrödel“ mit dem hierher evakuierten Kirow-Theater zu arbeiten. Uraufführung von Richters Siebter Klaviersonate. Zehn Stücke für Klavier aus dem Ballett „Aschenbrödel“. Skizzen für die Nationalhymne der Sowjetunion nach Texten von S. Michalkow und G. El-Registan. Uraufführung der Sonate für Flöte und Klavier. Rückkehr nach Moskau.

**1944.** Uraufführung der Kantate „Ballade vom unbekanntem Knaben“. Uraufführung der Oper „Krieg und Frieden“ (mit Klavierbegleitung, Moskauer Ensemble der Sowjetischen Oper WTO). Uraufführung der Achten Klaviersonate von E. Gilels. Uraufführung der Zweiten Sonate für Violine und Klavier mit dem Geiger D. Oistrach und dem Pianisten L. Oborin.



**1945.** Uraufführung der Fünften Symphonie (Prokofjews letzter Auftritt als Dirigent). Beginn einer schweren Krankheit (Bluthochdruck). Nach längerer Behandlung, Arbeit im Haus der Kunst „Iwanowo“. Konzertaufführung von „Krieg und Frieden“ im Großen Saal des Konservatoriums unter der Leitung von S. Samossud. Die Uraufführung der Ode an das Kriegsende durch denselben Dirigenten. Premiere des Balletts „Aschenbrödel“ im Bolschoi-Theater (Regie: R. Sacharow).

**1946.** Bühnenpremiere der Oper „Krieg und Frieden“ am Leningrader Maly-Operntheater (die ersten 8 Bilder). Inszenierung der Oper „Die Duenja“ („Die Verlobung im Kloster“) am Kirow Leningrader Opern- und Balletttheater.

**1947.** Vorübergehende Besserung des Gesundheitszustands, fast keine Besuche in der Datscha in Nikolina Gora . Erstaufführung der Sechsten Symphonie unter der Leitung von E. A. Mrawinski. Die neue Ausgabe der Vierten Symphonie. Neunte Klaviersonate.

**1948.** Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Bolschewiki der Allunion „Über W. Mouradellis Oper „Die große Freundschaft“, in dem Prokofjews Werk zusammen mit dem anderer „formalistischer Komponisten“ scharf kritisiert wird. Eine erfolglose (geschlossene) Aufführung von „Die Geschichte vom wahren Menschen“ im Kirow Leningrader Opern- und Balletttheater.

**1949.** Schwere Rückfälle der Krankheit. Zusammenarbeit mit dem Dichter S. J. Marschak (Beginn der Arbeit an der symphonischen Suite „Winterlagerfeuer“ und dem Oratorium „Auf Friedenswacht“).

**1950.** Das Ballett „Das Märchen von der steinernen Blume“, basierend auf den Erzählungen von P. Baschow, Libretto von L. Lawrowski und M. Mendelssohn. Uraufführung der Sonate für Cello und Klavier von M. Rostropowitsch und S. Richter. Uraufführung der Suite „Winterlagerfeuer“ und des Oratoriums „Auf Friedenswacht“ unter der Leitung von S. Samossud.

**1951.** Ehrung von Prokofjew im Komponistenverband anlässlich seines 60. Geburtstags. Uraufführung der Neunten Klaviersonate von S. Richter im Rahmen einer Jubiläumsfeier.

**1952.** Uraufführung des Symphoniekonzerts für Cello und Orchester unter S. Richter. Solist M. Rostropowitsch. Uraufführung der Siebten Symphonie unter S. Samossud. Entscheidung über die Veröffentlichung ausgewählter Werke von Prokofjew.

**1953.** Zusammenarbeit mit dem Bolschoi-Theater und dem Moskauer Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater bei der Vorbereitung von Produktionen wie dem Ballett „Die steinerne Blume“ und der Oper „Krieg und Frieden“. Starb in einer Moskauer Wohnung an einer Hirnblutung. Beigesetzt auf dem Nowodewitschi-Friedhof.

## Verwendete Literatur

1. Anissimow G.P. Sergei Prokofiev. Auf dem Weg zur Operndramaturgie: Director's Touch. - M., 1994.
2. Annenkov J.P. Tagebuch meiner Treffen. Bd. 1. - L., 1991.
3. B. A. Pokrowski stellt die sowjetische Oper. - M., 1989.
4. Morosow S.A. Prokofiew. - M., 1967.
5. Moskauer Musikwissenschaftler. Bd. 2. - M., 1991.
6. Musikalische Akademie. 2000, Nr. 2.
7. Nestiew I. W. Leben von Sergej Prokofjew. - M. 1973.
8. Nestiew I. W. Djagilew und das Musiktheater des 20. Jahrhunderts. - M., 1994.
9. Der Erste Allunionskongress der sowjetischen Komponisten. - M., 1948.
10. Peter Suwtschinski und seine Zeit. - M., 1999.
11. Prokofjew über Prokofjew. Artikel und Interviews. - M. 1991.
12. Sawkina N.P. Sergej Sergejewitsch Prokofjew. - M., 1981.
13. Sergej Sergejewitsch Prokofjew. - M., 1990.
14. Sergej Prokofjew. Tagebuch. 1919-1933. Zweiter Teil, 2002.
15. Sergej Prokofjew. Tagebuch. Briefe. Unterhaltungen. Erinnerungen. - M. 1991.
16. Sergej Prokofjew. Briefe, Erinnerungen, Artikel. - M. 2001.
17. Sergej Prokofjew. Briefe, Erinnerungen, Artikel. - M., 2007.
18. Sergej Prokofjew. Artikel und Materialien. M. 1965.
19. Sowjetische Musik. 1958. Nr. 3.
20. Sowjetische Musik. 1961. Nr. 4.
21. Sowjetische Musik. 1966. Nr. 4.
22. Sowjetische Musik. 1990. Nr. 11.
23. Sowjetische Musik. 1991. Nr. 4.
24. Sitzung der sowjetischen Musiker im Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Allunion (der Bolschewiki). - M., 1948.
25. S. Prokofjew. Autobiographie. - Moskau, 1982, Hrsg. 2. Auflage.
26. S. S. Prokofjew und Mjaskowski. Korrespondenz. - M. 1977.
27. S.S. Prokofjew. Materialien. Dokumente. Erinnerungen. - M. 1961.
28. Schachnasarow N. G. Paradoxe der sowjetischen Musikkultur. 30er Jahre. - M., 2001.

Марина Нестьева — известный музыковед, музыкально-театральный критик, редактор журнала «Музыкальная академия», автор многих работ по отечественной музыке. Потомственный биограф Сергея Прокофьева. Ее отец И. В. Нестьев — создатель фундаментального труда «Жизнь Сергея Прокофьева» (1973).

Эта книга о жизни и творчестве Сергея Прокофьева — одного из выдающихся композиторов прошлого столетия и основателей русско-советской композиторской школы. Ученик Римского-Корсакова и Лядова, он с ранних лет был неспровергателем отживших традиций и канонов в классической музыке. Он из той плеяды творцов, кто создавал новую музыку по своим правилам, где каждое произведение пронизано глубиной и силой чувств собственного мироощущения.



книги для любого настроения здесь



Издательский дом АСТ

[www.ast.ru](http://www.ast.ru) | [www.book24.ru](http://www.book24.ru)

[vk.com/izdatelstvoast](https://vk.com/izdatelstvoast)  
[instagram.com/izdatelstvoast](https://www.instagram.com/izdatelstvoast)  
[facebook.com/izdatelstvoast](https://www.facebook.com/izdatelstvoast)  
[ok.ru/izdatelstvoast](https://ok.ru/izdatelstvoast)

ISBN 978-5-17-099447-2



9 785170 994472



ОГН

Marina Nestjewa ist eine bekannte Musikwissenschaftlerin, Musik- und Theaterkritikerin, Herausgeberin der Zeitschrift „Musical Academy“ und Autorin zahlreicher Werke über russische Musik. Sie ist die erbliche Biografin von Sergej Prokofjew. Ihr Vater I. W. Nestjew ist der Schöpfer des grundlegenden Werks „Leben des Sergej Prokofjew“ (1973).

In diesem Buch geht es um Leben und Werk von Sergej Prokofjew, einem der herausragenden Komponisten des letzten Jahrhunderts und Begründer der russisch-sowjetischen Kompositionsschule. Als Schüler von Rimski-Korsakow und Ljadow war er schon früh ein Subversiver gegen überholte Traditionen und Kanons in der klassischen Musik. Er gehörte zu jener Schar von Künstlern, die neue Musik nach ihren eigenen Regeln schufen, wobei jedes Werk von der Tiefe und Gefühlskraft seiner eigenen Weltsicht durchdrungen ist.