

DIE VERLOBUNG IM KLOSTER

ОБРУЧЕНИЕ В МОНАСТЫРЕ

SERGEJ PROKOFJEW

DIE VERLOBUNG IM KLOSTER

ОБРУЧЕНИЕ В МОНАСТЫРЕ

LYRISCH-KOMISCHE OPER IN VIER AKTEN, NEUN BILDERN

MUSIK VON Sergej Prokofjew

TEXT VON Sergej Prokofjew und Mira Mendelson

NACH DER KOMÖDIE »THE DUENNA«

VON Richard Brinsley Sheridan

URAUFFÜHRUNG 3. November 1946

LENINGRAD, KIROW-THEATER

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG 25. November 1957

LEIPZIG, STÄDTISCHES THEATER

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 12. Mai 1958

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 13. April 2019

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG

von Dmitri Tcherniakov 6

SYNOPSIS

by Dmitri Tcherniakov 10

DIE OPER

von Oscar Bie 14

SERGEJ PROKOFJEW – WEG UND WERK

von Karsten Erdmann 19

MOZART, ROSSINI, PROKOFJEW – KOMISCH UND LYRISCH

Zur Musik der »Verlobung im Kloster«

von Detlef Giese 35

MOSKAU, LENINGRAD – UND BERLIN

Zur Aufführungsgeschichte der »Verlobung im Kloster«

von Detlef Giese 42

SERGEJ PROKOFJEW – EINE CHRONIK

von Detlef Giese 49

SERGEI PROKOFIEV – A CHRONICLE

by Detlef Giese 72

PROKOFJEW UND SEINE »VERLOBUNG« UNTER DEN LINDEN

Eine Zitatelese von 1958 92

Produktionsteam und Premierenbesetzung 96

Produktionsfotos 97

Impressum 115

HANDLUNG

WIE SIE IM LIBRETTO STEHT

6

DIE VERLOBUNG IM KLOSTWER

Ort der Handlung ist Sevilla im 18. Jahrhundert.

ERSTER AKT

Vor Don Jeromes Haus. Der geschäftstüchtige Fischhändler Mendoza verheißt dem Edelmann Don Jerome gewaltige Gewinne, wenn dieser sich am Fischhandel beteiligt. Bekräftigt werden soll das Geschäft mit der Hand von Don Jeromes Tochter Luisa – sie soll Mendoza heiraten. Begeistert schildert Don Jerome die Schönheit seiner Tochter. Ebenso wortgewandt preist Mendoza die Vorzüge der verschiedenartigen Fische, die seine Diener Don Jerome präsentieren.

Don Jeromes Sohn Ferdinand träumt von der schönen und eigensinnigen Clara d'Almanza und ist eifersüchtig auf jeden, der ihr zu nahe kommt.

Die Dämmerung lockt Antonio unter die Fenster von Don Jeromes Haus. Er ist verliebt in Luisa. Das Rendezvous wird vom wütenden Vater unterbrochen. Don Jerome klagt, es gebe keine schlimmere Plage als die Sorge um eine erwachsene Tochter. Er beschließt, Luisa unverzüglich mit Mendoza zu verheiraten. Auf der Straße verlöschen die Lichter. Sevilla sinkt in Schlaf.

ZWEITER AKT

Luisa träumt vom Glück mit Antonio. Mendoza, den der Vater ihr zum Bräutigam bestimmt hat, weckt in ihr Abscheu. Doch der starrsinnige Don Jerome schwört, sie so lange im Haus einzusperren, bis sie sich seinem Willen beugt. Vergeblich versucht Ferdinand, seine Schwester zu verteidigen – Don Jerome ist nicht von seiner Entscheidung abzubringen. Hilfe kommt von der Duenna, Luisas Amme. Sie verabredet mit Luisa die angebliche heimliche Übergabe eines Liebesbriefs von Antonio. Der Brief fällt Don Jerome in die Hände, und wütend jagt er die Duenna aus dem Haus. Genau das war der Plan der beiden Frauen: In den Kleidern der Duenna verlässt Luisa das Haus.

Auf dem Fischmarkt herrscht reges Treiben. Mendoza ist zufrieden – das Geschäft floriert. Mendozas Freund Don Carlos kann dessen niedere Begeisterung nicht teilen. Er träumt von Dingen, die eines Ritters würdig sind.

Die von zu Hause geflohene Luisa trifft ihre Freundin Clara d'Almanza, die ebenfalls von zu Hause geflohen ist – vor ihrer bösen Stiefmutter. Die beiden überlegen, wie sie weiter vorgehen wollen. Clara, die an der Aufrichtigkeit von Ferdinands Gefühlen zweifelt, ist wütend auf den Geliebten und will im Kloster der Heiligen Katharina Zuflucht suchen. Luisa, die sich als Clara ausgibt, bittet den vorbeikommenden Mendoza um Hilfe bei der Suche nach Antonio. Die Bitte des hübschen Mädchens kommt Mendoza sehr gelegen: Er wittert darin die Möglichkeit, Antonio von Luisa abzulenken und damit seinen Rivalen loszuwerden. Er schickt die vermeintliche Clara in Begleitung von Don Carlos zu sich nach Hause und verspricht, Antonio zu suchen.

Aufgeregt wartet Mendoza auf die Begegnung mit seiner Braut. Doch Luisa gibt sich launisch und will den Bräutigam nicht in Gegenwart ihres Vaters sehen, Don Jerome muss sich zurückziehen. Herein kommt die als Luisa verkleidete Duenna. Mendoza, stotternd vor Aufregung, bittet die Schöne, den Schleier abzulegen und ... es schlägt ihm die Sprache:

7

Die Braut ist ziemlich alt und hässlich! Die schlaue Duenna geht sofort zum Angriff über: Sie bewundert Mendozas Bart, sein männliches Aussehen. Ihre Schmeicheleien entzücken den Bräutigam, er will Don Jerome sofort um seinen Segen bitten. Doch die Duenna spinnt ihre raffinierte Intrige weiter: Mendoza soll sie entführen. Er ist zu allem bereit.

Die Begegnung ist beendet, und der nichtsahnende Don Jerome gratuliert Mendoza zum errungenen Sieg.

DRITTER AKT

In Mendozas Haus wartet Luisa, von Mendoza für Clara gehalten, auf Antonio. Mendoza bringt den Geliebten wie verabredet zu ihr. Antonio begreift nicht, warum Clara, die Braut seines Freundes, ihn sehen will. Mendoza stößt Antonio zu Luisa ins Zimmer. Die Verliebten sind außer sich vor Freude. Auch der betrogene Mendoza ist zufrieden, glaubt er doch, sich den Rivalen vom Hals geschafft zu haben. Begeistert erzählt er den neuen Freunden von seiner Braut und der bevorstehenden Entführung. Luisa und Antonio bestärken ihn listig. Sie sind glücklich vereint.

Don Jerome hat einige Freunde zu einer Hausmusik eingeladen und spielt mit ihnen ein Menuett. Doch er ist nicht ganz bei der Sache – er kann nicht begreifen, wieso seine Tochter heimlich mit dem Mann fortgelaufen ist, den er selbst ihr zum Bräutigam bestimmt hat. Don Carlos bringt einen Brief von Mendoza, in dem er Don Jerome um Verzeihung und seinen Segen bittet. Ein Botenjunge bringt einen Brief mit der gleichen Bitte von Luisa. Don Jerome wundert sich über diese Laune seiner Tochter – warum zwei einzelne Briefe, nicht ein gemeinsamer? –, erteilt aber beiden seinen Segen und trifft Anordnungen für eine große Hochzeitsfeier.

Einsam spaziert Clara durch den verwilderten Garten des Nonnenklosters: Muss sie wirklich für immer bei den Nonnen bleiben? Empört naht Ferdinand. Mendoza hat ihm von Antonios »Romanze« mit Clara erzählt, und Ferdinand sucht Antonio, um sich zu rächen. Blind vor Eifersucht erkennt

er Clara nicht, als sie im Nonnengewand vor ihm steht. In der Ferne entdeckt er Antonio, Arm in Arm mit einem Mädchen – er stürmt ihnen nach. Ferdinands Eifersucht überzeugt Clara endlich von der Aufrichtigkeit seiner Gefühle, und sie verlässt das Kloster, um sich mit dem Geliebten zu vereinen.

VIERTER AKT

Im Mönchskloster wird zügellos gezecht. Als plötzlich zwei Bittsteller erscheinen, singen die Mönche fromme Psalmen – Antonio und Mendoza wollen rasch mit ihren Geliebten getraut werden. Der Klang der Münzen aus der fallengelassenen Geldbörse hat eine magische Wirkung: Der Abt ist bereit, die Trauung zu vollziehen. Erschreckt kommt Luisa hereingelaufen, verfolgt von Ferdinand. Er hat die Schwester nicht erkannt und stürzt sich auf Antonio, dem er ein ehrloses Verhältnis mit Clara vorwirft. Das Duell bricht ab, als Ferdinand Clara an der Tür entdeckt. Er ist verlegen. Der Abt segnet alle drei Paare.

In Don Jeromes festlich erleuchtetem Haus treffen die Hochzeitsgäste ein. Doch Don Jerome steht der Sinn nicht nach ihnen: Das junge Paar lässt auf sich warten, und auch Ferdinand ist verschwunden. Schließlich erscheint der glückliche Mendoza. Seine Gattin wirft sich ihrem »Papa« an den Hals – und entsetzt erkennt Don Jerome die Duenna. Sogleich erscheinen auch Luisa und Antonio und weisen statt einer Erklärung den Brief des Vaters mit der Einwilligung in die Hochzeit vor. Don Jerome hat sich noch nicht von dem Schreck erholt, als Ferdinand und eine Nonne vor ihm niederknien. Vollends verwirrt, erkennt Don Jerome in der Braut des Sohnes plötzlich Clara d'Almanza – eines der reichsten Mädchen von Sevilla. Die Heirat des Sohnes wiegt den durch die Heirat der Tochter erlittenen Verlust wieder auf. Der an der Nase herumgeführte Mendoza kann sich mit der Duenna zum Teufel scheeren. Heiter und leichten Herzens eröffnet Don Jerome die Hochzeitsfeier.

Dmitri Tcherniakov

(aus dem Russischen übersetzt von Ganna-Maria Braungardt)

SYNOPSIS

AS TOLD IN THE LIBRETTO

10

BETROTHAL IN A MONASTERY

The action takes place in 18th century Seville.

FIRST ACT

A square in front of the house of Don Jerome. Mendoza, a fish merchant, promises Don Jerome, a venerable nobleman, huge profits in joint trade. The deal will be sealed with the betrothal of Mendoza to Don Jerome's daughter, Luisa. Don Jerome effusively describes the beauty of his daughter. Meanwhile, Mendoza is no less eloquent about the merits of the various fish presented by his servants.

Don Jerome's son, Ferdinand, dreams of the beautiful and wayward Clara d'Almanza, and is already jealous of every man he encounters.

At dusk, Antonio finds himself outside Don Jerome's house. He is in love with Don Jerome's daughter Luisa and sings a serenade at her window. Both declare their love for each other, but the lovers' interlude is interrupted by the voice of the angry father. The distressed Don Jerome, fed up with taking care of a daughter of marrying age, decides the marriage of Luisa and Mendoza will happen immediately. The lights in the streets go out. Seville plunges into sleep.

SECOND ACT

Luisa dreams of a happy life with Antonio. Mendoza, chosen by her father as her betrothed, disgusts her, but the obstinate Don Jerome has vowed not to let his daughter out of the house until she does as he says. In vain, Ferdinand tries to defend his sister, but Don Jerome is difficult to convince. Duenna, Luisa's nanny, comes to her rescue. Having conspired with her ward, she tries to deliver in secret a letter from Antonio. Don Jerome intercepts the letter and, in fury, orders the nanny to leave the house. This was exactly the women's plan: disguised in Duenna's clothes, Luisa leaves, eluding her father.

Lively trade takes place at the marketplace of Seville. Mendoza is content; things are going his way. Mendoza's friend Don Carlos does not share his friend's unwavering enthusiasm. He dreams of affairs worthy of a real knight.

Having escaped from home, Luisa meets her friend Clara d'Almanza, who has also run away, freeing herself from her evil stepmother. They develop a plan for further action: Luisa will take Clara's name. Clara, not believing the sincerity of Ferdinand's feelings, is angry with her lover and hopes to find shelter in St. Catherine's monastery. Meanwhile Luisa, calling herself Clara, asks Mendoza, passing by, to help find Antonio. A fair maid's plea pleases Mendoza. He believes that this way he will be able to divert Antonio's attention away from his future bride, Luisa. He sends the faux Clara, accompanied by Don Carlos, to his home and promises to find Antonio.

With trepidation, Mendoza awaits meeting his future bride. But for some reason, Luisa is capricious and does not want to meet the groom in the presence of her father, so Don Jerome is forced to leave. Duenna enters, disguised as Luisa. Mendoza, stammering with excitement, asks the beautiful woman to throw back the veil and ... turns speechless: the bride is too old and scary! Immediately, the cunning Duenna takes the lead. She praises Mendoza's beard, his courageous look. Her flattery charms the groom, and he is ready to ask for

11

the blessing of Don Jerome. But Duenna keeps on with her convoluted intrigues: Mendoza must abduct her from her parents' house. He consents to everything. The rendezvous is over, and the unsuspecting Don Jerome congratulates Mendoza on his victory.

THIRD ACT

12

At Mendoza's house, Luisa, whom Mendoza believes is Clara, waits for the arrival of Antonio. As was agreed, Mendoza brings him in. Antonio wonders why Clara, the beloved of his friend Ferdinand, seeks a meeting with him. Mendoza pushes Antonio into another room where Luisa is waiting for him. The lovers can't hold back their joy. The deceived Mendoza is pleased, too, assuming that he has gotten rid of his rival. Joyfully he tells of his bride and the upcoming abduction. Luisa and Antonio wickedly agree.

Don Jerome revels in playing music, performing a minuet with his fellow musicians. But it does not go well. Don Jerome can't comprehend why his daughter secretly fled with a man who was promised to her. Don Carlos brings a letter from Mendoza asking him to forgive and bless him. A message with a similar request arrives from Luisa. Don Jerome is puzzled by the eccentricity of his daughter – why two separate letters? – but blesses both, calling for a ceremonial dinner in honor of the couple.

Clara is on a lonely stroll around the old, abandoned convent garden: is she meant to stay forever here, among the nuns? The enraged Ferdinand runs in. Mendoza has told him about the "affair" between Antonio and Clara, so he has decided to find Antonio and take revenge. Blind with the thought of vengeance, Ferdinand does not recognize Clara who is in front of him dressed as a nun. From afar, he sees Antonio holding a girl's hand and, assuming her to be Clara, rushes after them. Ferdinand's jealousy has made Clara finally believe the sincerity of his feelings, and she follows him, wanting to unite her fate with her beloved's.

FOURTH ACT

Life at the monastery passes in drunken rampage, but at the sudden appearance of Antonio and Mendoza, the monks revert to singing pious psalms. The men have come to ask to be wed to their lovers. They drop a wallet full of money, the sound of which has a magical effect: the abbot agrees to hold a wedding ceremony. Luisa arrives in panic, followed by Ferdinand. Not recognizing his sister, Ferdinand rushes towards Antonio and accuses him of a dishonest liaison with Clara. The duel ends when Ferdinand sees Clara in the doorway. He is confused. The abbot blesses all three couples.

13

Guests arrive at the festively lit house of Don Jerome. But the owner pays little attention to them: Luisa and Mendoza have not arrived yet, and Ferdinand has disappeared somewhere. But then a happy Mendoza arrives. His wife jumps up to embrace "daddy" and, to his horror, Don Jerome recognizes Duenna. Luisa and Antonio appear and present the marriage permission signed by Don Jerome. Before Don Jerome can recover from the shock, Ferdinand and the nun fall on their knees in front of him. Don Jerome is completely confused, but then recognizes his son's girlfriend as Clara d'Almanza. She is one of the richest girls in Seville. Having lost money on his daughter's marriage, he can compensate with his son's. And the fooled Mendoza can be happy with Duenna. All merry and relieved, Don Jerome raises his glass and lets the party begin.

Dmitri Tcherniakov
(translated from Russian)

DIE OPER

TEXT VON Oscar Bie

14

Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk. Aus einem Missverständnis, der Nachahmung antiker Tragödien, geboren, kostet sie alle Sünden theatralischer Schau-
stellungen durch, um sich einem fürstlichen Publikum feilzubieten. Unter den einfachen Bürgerbelustigungen der Jahrmärkte gesundet sie zu einem neuen Leben, das schnell genug auf den beneideten Thron eines Königtums unter den Künsten führt. Alle die Künste, die ihrer Hoffart dienen können, macht sie sich untertan und nutzt sie aus, bald als eine bloße Schminke, mit der sie das Volk verführt, bald als seelisches Ausdrucksmittel, um das die Ernstesten als Erlösung ihrer Lebensnöte buhlen. Die Künste in ihrem Gefolge vertragen sich oder vertragen sich nicht; vertragen sie sich, so redet ihnen dies einer der Liebhaber der Oper ein, der nichts Eiligeres zu tun hat, als gegen diesen Vertrag selbst zu sündigen – und vertragen sie sich nicht, so sinken die Verlassenen unter ihnen bald in dieselbe niedrige Sphäre, in der ihre Herrin einst sich wohlgeföhlt hat, um auf dem kompromittierendsten Punkte ihrer Karriere plötzlich wieder einen unstillbaren Ehrgeiz nach den gesitteten Salonen zu empfinden. Sänger und Dichter spielen in diesem Roman ihre zweifelhaften Rollen, das Publikum jongliert, unbarmherzig lächelnd, mit ihren Schicksalen, Rechnungen werden angestellt und durch galante Abenteuer aufgehoben, Prachthäuser erbaut und von Fürsten dem Volke geschenkt, blutende Künstlerherzen und verschwenderische Hoffeste – es ist ein Traum, der niemals ganz Leben werden kann, weil er unwirklich wird, wenn er seine Illusionen verliert. An diesem Kunstwerk zerschellt die Logik, die uns

auf der Bühne den wahrscheinlichsten Ausschnitt des Lebens geben möchte, zerschellt die Geschichte, die sich stetig in langsamem Aufbau einer Idee entwickelt, zerschellt das Prinzip, das aus einer klugen Theorie die erfolgreiche Praxis bilden will. Es ist paradox bis zur Tollheit, immer das Gleiche in tausend Veränderungen. Medea, Kundry, Salome, eine Kokotte, von Philosophen geliebt, ein Rätsel der spekulativen Kunst, das sich nur dadurch löst, dass es existiert. Es gibt nichts, was vollkommener gedacht wäre als diese Vereinigung so vieler schöner Künste, und dadurch nichts, was unvollkommener in die Erscheinung tritt. Die Opernaufführung, die höchste Summe von Disziplin, ist von so zahllosen Zufälligkeiten menschlicher Nerven abhängig, dass es auch nicht eine Minute in ihrer Ausdehnung gibt, die die Absichten des produzierenden und reproduzierenden Künstlers ungeschmälert herausbringt. Keine Kunst verschwendet so, um mit dem Rest ihrer Laune uns noch eine zufriedene Stunde zu geben. Keinen Menschen gibt es, der das Gesamtkunstwerk gleichmäßig empfinden, der ohne Abzug hören, verstehen, sehen könnte, der gleichmäßig real begreifen und ideal stilisieren könnte, der die gleichzeitige Symphonie und Vokalmusik in sich balancierte, das hohe Niveau aller Künste verlangte, aushielte, steigern wollte – die Oper bleibt ein Begriff, ein Wunsch, ein Ideal, um so heißer ersehnt als die bunte Sinnlichkeit ihres geschichtlichen Lebens uns zum Glauben an ihre Macht verführt, um so heißer umstritten, als die besten Kräfte unserer Künstler, ja ganze Lebensinhalte sich in ihren Dienst stellen, der wundervollen babylonischen Teufelin und Zauberin – und Heiligen ... Sie antwortet: Teufelei? Zauberei? Heilig? Ihr werdet in der tiefsten Erniedrigung meines Lebens starke sinnliche Kräfte entdecken, die ich aufziehen musste, um eure Organe wachzuhalten; ihr werdet auf den Höhen in Abgründe sehen, die euch die Grenzen allen Lebens erkennen lassen; Leben werdet ihr zerstören sehen, damit Leben

15

entstehen können, Systeme verfliegen, Tafeln zerbrechen, Leidenschaften einschlafen und Leidenschaften aufbrausen sehen, Widersprüche lachen und Unmöglichkeiten atmen sehen, damit ich sei. Ihr sollt an mir lernen, Irrtümer anzubeten, Visionen zu beweisen und die Toten tanzen zu lassen. Ihr seid erwachsene Männer und Schriftsteller und Gelehrte: lebt und lasst mich leben, macht aus euren Dienern Masken, aus euren Weibern Sängerinnen, aus euren Berufen ein Orchester. Was ist Unwahrheit? Die Wahrheit. Und was ist Wahrheit – seht ihr, diese Kusshand.

aus der Einleitung zum Buch »Die Oper« (1913)

**»MICH RIEF EINE BEGABTE
ÜBERSETZERIN AN,
MIT DER ICH ZUSAMMEN
AM INSTITUT FÜR
LITERATUR STUDIERT
HATTE, UND SCHLUG MIR
EINE ÜBERSETZUNG
DER VERSSTELLEN IN
SHERIDANS KOMÖDIE
›LA DUENA‹ VOR, WÄHREND
SIE DIE ÜBERTRAGUNG
DER PROSASTELLEN
SELBST ÜBERNEHMEN
WOLLTE. DIE AUFGABE,
DAS WERK FÜRS THEATER
ZU ÜBERSETZEN, WAR
AN SICH REIZVOLL. ALS
ICH DIE ›DUENA‹ ABER LAS,
WAR ICH DOPPELT ERFREUT,
DA ES SICH WIRKLICH UM
EIN LUSTIGES, LEBENDIGES
UND LYRISCHES STÜCK
HANDELTE.«**

Mira Mendelson

**SOGLEICH BEGANN ICH, WIE
ES SCHON GEWOHNHEIT WAR,
DEN INHALT DER »DUENA«
SERGEJ SERGEJEWITSCH
[PROKOFJEW] NACHZUER-
ZÄHLEN (>HERAUSZUSCHÜT-
TELN<, WIE ER SICH
AUSZUDRÜCKEN PFLEGTE).
ZUERST HÖRTE ER NUR
ZERSTREUT ZU, ABER ICH
BEMERKTE, WIE ER
ALLMÄHLICH MITGING, UND
ALS ICH ZU ENDE WAR, SAGTE
ER: »DAS IST JA GERADEZU
CHAMPAGNER, DAS KANN JA
EINE OPER IM STIL MOZARTS
UND ROSSINIS WERDEN!<
NACHDEM ER DIE »DUENA«
GELESEN HATTE, WAR SEIN
ENTSCHLUSS, EINE OPER
ZU SCHREIBEN, GEFASST,
UND ER GING SOGLEICH AN
DIE ARBEIT.«**

Mira Mendelson

SERGEJ PROKOFJEW WEG UND WERK

TEXT VON Karsten Erdmann

Sergej Prokofjew hatte das Glück, in einer Umgebung aufzuwachsen, die ihm früh den Kontakt mit der Musik ermöglichte. In seinen interessanten autobiographischen Aufzeichnungen schildert er anschaulich die anregende Atmosphäre im wohlhabenden Elternhaus, die kindliche Begeisterung für die Eisenbahn, das Schachspiel, die Musik und manches andere. Schon bald nach Beginn des Klavierunterrichtes bei der Mutter begann der Achtjährige zu komponieren – zunächst nicht ohne Schwierigkeiten, da die zunächst nur ansatzweise beherrschte Notenschrift sich den inneren Klangvorstellungen nicht ohne weiteres fügen wollte. Bald aber entstanden erste Klavierstücke und als erstes größeres »Werk« ein Stück einer Oper, »Der Riese« betitelt, nach einer selbst ausgedachten Geschichte. Die rasch zu Tage tretende große musikalische Begabung wurde von Sergej Tanejew gefördert, der einen ersten professionellen Unterricht bei dem jugendlichen Reinhold Gliere vermittelte, was sich als großer Glücksgriff erwies, da der junge Komponist es verstand, dem jungen Prokofjew vielerlei Anregungen und Kenntnisse zu vermitteln und seinen musikalischen Horizont bedeutend zu erweitern.

Bald war klar, dass dieses Kind Musiker werden würde, und so nahm Prokofjew schließlich sein eigentliches Studium auf, gefördert auch von Alexander Glasunow (der allerdings bald nur mehr wenig von den kompositorischen Unternehmungen des jungen Komponisten halten sollte). Als Student erlebte Prokofjew die Wirren der vorrevolutionären

nären Zeit in Russland, die – nicht anders als zu dieser Zeit auch im Westen – nicht nur politischer Art waren, sondern auch alle möglichen neuen Richtungen in philosophischer, ästhetischer, religiöser Hinsicht entstehen ließen. Die Dichtungen Alexander Bloks und Maxim Gorkis, die Musik Alexander Skrjabin ließen neue Horizonte ahnen, wirkten als Fanal einer sich ankündigenden neuen Zukunft. Der junge Prokofjew galt als einer der musikalischen Hoffnungsträger dieses »Neuen« – doch aus der historischen Distanz von über 100 Jahren betrachtet wirkt auch sein Frühwerk (ungeachtet aller provokant hineingesetzten Dissonanzen) durchaus der Tradition verbunden. Das 1. und 2. Klavierkonzert, das 1. Violinkonzert und die 1. Sinfonie sind vielleicht die besten Leistungen des jungen Komponisten.

Schon in dieser frühen Phase des Schaffens zeigt sich ein charakteristischer Zug der Persönlichkeit des Komponisten: Gesellschaftliche, politische Ereignisse und Verhältnisse interessierten ihn vorrangig in Bezug darauf, in wieweit sie seinen künstlerischen Projekten förderlich oder hinderlich waren. Und so war es auch kein vordergründiges politisches Bekenntnis, als Prokofjew 1917 Russland verließ, sondern einfach die Suche nach guten Arbeitsbedingungen; zumal der Komponist seinem mentalen Naturell nach wenig als revolutionärer Agitator geeignet gewesen sein dürfte. Dennoch war Prokofjew alles andere als ein weltfremder Künstler im Elfenbeinturm: vielmehr ein wacher, scharfer Beobachter (vielleicht hat ihn gerade diese Beobachtungsgabe vor oberflächlichen ideologisch-politischen Positionierungen bewahrt), ein intelligenter Spieler auf dem Musikmarkt; menschlich schwer ergründbar; dabei künstlerisch ein besessener Arbeiter, der als seine Lieblingstugend lebenslang angab: »Genauigkeit«. In den unruhigen Wanderjahren nach 1917 bereiste Prokofjew die westliche Musikwelt, lernte die USA kennen, hielt sich vorrangig in Frankreich auf, lebte eine Weile im bayrischen Ettal.

Derweil waren die Verbindungen nach Russland nie abgerissen: In den zwanziger Jahren unternahm Prokofjew Reisen in die Heimat, in erster Linie Konzertreisen – aber schon bald begann er zu sondieren, ob eine dauerhafte Rückkehr möglich sei. »Möglich« bedeutete für Prokofjew wiederum, festzustellen, ob die Bedingungen seinen künstlerischen Intentionen günstig wären. Von den sowjetischen Komponisten verband ihn eine echte Freundschaft nur mit seinem ehemaligen älteren Studienkollegen Nikolai Mjaskowsky, dessen introvertiertes Naturell dem seinen derart entgegengesetzt war, dass sich offenbar eine Komplementarität herstellte, die solche Freundschaft ermöglichte. Prokofjews Charakter erwies sich offenbar als ziemlich resistent gegenüber der Umgebung: Noch, als sich der eiserne Vorhang hinter ihn geschlossen hatte, legte er gesteigerten Wert auf westliche Accessoires und entsprechende Kleidung. Die Wirkung dieser Persönlichkeit muss gerade in der monochromen sowjetischen Gesellschaft bis zum Irritierenden gereicht haben: Legendar ist sein Erscheinen auf einer der berühmten Veranstaltungen im Jahre 1948, als Stalins Kulturgewaltiger Andrej Schdanow den Komponisten die Kritik der Partei vortrug und etliche von ihnen in eine ausweglose Lage stürzte: Im eleganten Anzug, mit leuchtender Krawatte und klobigen Filzstiefeln muss der Komponist ein seltsames Bild abgegeben haben.

Es bleibt das große Rätsel im Lebensweg des Sergej Prokofjew: Wie konnte er als international erfolgreicher Komponist und Klaviervirtuose, der auch einen durchaus nicht unaufwändigen, dezidiert »westlichen« Lebensstil pflegte, sich 1936 endgültig und dauerhaft in der UdSSR niederlassen, deren Probleme ihm, der durch Bekannte und temporäre Aufenthalte durchaus über die Verhältnisse im Bilde war, bekannt waren? Eine letzte gültige Antwort gibt es nicht. Viel ist gemunkelt worden über finanzielle Probleme – aber das muss unentschieden bleiben. Möglicherweise

meinte der Komponist, als international bekannter Künstler vor dem Zugriff von Stalins Kulturbürokratie sicher zu sein. Vielleicht war der Komponist auch einfach des jahrelangen Umherziehens müde.

In der Sowjetunion gestaltete sich das Schicksal Prokofjews wechselhaft. Zwar blieb er von unmittelbaren Repressionen, die Leib und Leben gefährdeten, verschont. Aber die Möglichkeit für Reisen ins Ausland war nach 1938 gänzlich dahin; seine früheren Werke wurden zunächst wenig, später gar nicht mehr gespielt. Und als Komponist gelang es ihm nur mühsam, sich Anerkennung zu verschaffen. Gleich die ersten Auftragsarbeiten nach der endgültigen Übersiedlung der ganzen Familie von Paris nach Moskau, verschiedene Schauspielmusiken, kamen wegen kulturpolitischer Querelen nicht auf die Bühne. Ein anderes Projekt, sozusagen als ideologische Loyalitätserklärung gedacht, war ein totaler Fehlschlag: Die großangelegte Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution, ein förmlich gewalttätiges Werk in einem Stil, der in den 20er Jahren vielleicht noch »durchgegangen« wäre, aber in der UdSSR der 30er Jahre überhaupt nicht akzeptiert wurde. Das Stigma des »Exilanten« haftete ihm hartnäckig an (obwohl er die russische Staatsbürgerschaft formell nie abgelegt hatte), die Ehe mit einer Spanierin machte ihn verdächtig. Zwar hielt sich Prokofjew ganz nach seiner Gewohnheit mit politischen Äußerungen und erst recht in Bezug auf Kontakte zu »politisch verdächtigen« Personen so weit wie möglich zurück (von den unumgänglichen Untertänigkeitserklärungen abgesehen), aber auch seine spröde, mitunter schroffe und überhebliche Art des Umgangs war nicht danach geschaffen, ihm Freunde zu schaffen. Wie man sich das individuelle Auftreten des Komponisten vorstellen kann, darüber berichtet der junge Swjatoslaw Richter, der einem musikalischen Abend bei dem Komponisten Pawel Lamm beiwohnte, zu dem Prokofjew erschien:

»Prokofjew kam. Nicht als ständiger Teilnehmer, sondern als Gast, was sich sofort bemerkbar machte. Er sah aus wie ein Geburtstagskind, aber auch ein wenig hochnäsiger. [...] Seine den Anwesenden gegenüber etwas anmaßende Haltung erstreckte sich jedoch nicht auf Mjaskowsky, zu dem er betont aufmerksam war. [...] Soweit ich mich erinnere, spielte er die Sonate [die damals ganz neue Nr. 6] zweimal und ging fort.«

Zunächst gab es keine offiziellen propagandistischen Angriffe gegen den Komponisten, aber auch wenig offizielles Lob, keinen Stalinpreis (der wegen der immens hohen Dotation unter den Künstlern äußerst begehrt war). Dazu kam, dass die Werke der Exiljahre als »zu westlich« galten und, von Ausnahmen abgesehen, kaum aufgeführt wurden.

In den letzten Kriegsjahren erfreute sich Prokofjew ungeachtet schwieriger Lebensumstände einer immer größeren Anerkennung. Die Komponisten wurden aufgrund der Kriegssereignisse staatlicherseits ständig umquartiert, was sie zwar vor unmittelbarer Lebensgefahr durch die Kriegssereignisse bewahrte – aber es war eine quälende Sicherheit, da ihnen jede Möglichkeit einer individuellen Wahl des Wohnortes genommen war und die Bedingungen an den jeweiligen Orten keineswegs zufriedenstellend waren. Dennoch arbeitete Prokofjew mit immensem Fleiß, wie immer. Die drei »Kriegssonaten« (Nr. 6 bis 8) wurden fertiggestellt, das neue Ballett »Aschenbrödel« und die 5. Sinfonie, die nun endlich den lang ersehnten Erfolg auf diesem Gebiet brachte. Und Prokofjew arbeitete mit größter Energie an seinem ambitioniertesten Opernprojekt, »Krieg und Frieden«. Nach Kriegsende wurde sein 55. Geburtstag mit großem Aplomb gefeiert; und endlich gab es eine Reihe von Stalinpreisen, die neben ihrem Charakter als offizieller Ritterschlag zum sozialistischen Künstler auch eine erhebliche finanzielle Besserstellung bedeuteten.

Das Glück war nicht von langer Dauer.

Schon 1946 deutete sich ein wieder deutlich verschärfter Kurs gegenüber den Kunstschaffenden an, der in den berüchtigten Tagungen des Jahres 1948 gipfelte, als Prokofjew gemeinsam mit Schostakowitsch, Chatschaturjan und anderen des »Formalismus« beschuldigt und seine sämtlichen Werke mit Aufführungsverbot belegt wurden. Nach dem bald darauf eingetretenen Tode Andrej Shdanows wurde der Beschluss von 1948 durch Stalin zwar kurzerhand für illegal erklärt – aber die schockartige und tief deprimierende Wirkung auf die Künstler war damit nicht aufgehoben. Auch Prokofjew hatte nun wohl endgültig begriffen, in welchem Maße er dem stalinistischen System auf Gedeih und Verderb ausgeliefert war. So waren die letzten Jahre des auch gesundheitlich angeschlagenen Künstlers ein Rückzug – pflichtschuldigt erkaufte sich Prokofjew mit allerlei ideologisch gefärbten Gelegenheitswerken (die ihm gleichwohl keine nennenswerten offiziellen Erfolge einbrachten) eine Art Duldung, während seine ungebrochene kompositorische Phantasie den eigentlichen Spätwerken galt – dem Ballett »Das Märchen von der steinernen Blume«, der Neufassung des Cellokonzerts op. 125, der Cellosonate op. 119 und der letzten Sinfonie. Ein neues Konzert für zwei Klaviere und Streichorchester, Klaviersonaten, eine Umarbeitung der 2. Sinfonie, auch eine neue Oper »Ferne Meere« waren ins Auge gefasst, als der Komponist überraschend am 5. März 1953, dem gleichen Tag wie Stalin, starb.

Die Trauerfeier des Komponistenverbandes musste im Heizungskeller des Verbandshauses ohne jeden Blumenschmuck stattfinden, da alle Blumen für das Begräbnis Stalins gebraucht wurden – eine schrille Dissonanz am Ende, aber nicht unpassend zur Widersprüchlichkeit des Lebensweges dieses Künstlers.

Sergej Prokofjew schenkte der Musikwelt ein Lebenswerk von enormer Vielseitigkeit – ein Meister der Bühne,

des Orchesters, des Klaviers. Um hiermit zu beginnen: Kein Komponist nach Alexander Skrjabin hat einen solch imponierenden Zyklus von Klaviersonaten geschaffen wie Prokofjew. Die Gruppe der drei »Kriegssonaten« gehört sicher zu den ambitioniertesten Klavierzyklen des 20. Jahrhunderts, wobei sich zu den insgesamt neun Sonaten eine große Zahl einzelner Klavierkompositionen vom Unterrichtsstück bis zum hochvirtuosen Charakterstück hinzugesellt. Die fünf Klavierkonzerte, die beiden Violinkonzerte und das Cellokonzert gehören zu den Spitzenleistungen in diesem Genre. Außerordentliche Vielfalt begegnet dem Hörer in all diesen Werken: Natürlich ist das eminent virtuose Element präsent, besonders natürlich in den Klavierkonzerten, die Prokofjew größtenteils zum eigenen Gebrauch schuf. Aber auch das lyrisch-entspannte Moment findet sich, in beiden Violinkonzerten und in dem vom Hörer nicht leicht zu erschließenden Sinfonischen Konzert für Violoncello und Orchester. Im reichen Orchesterschaffen des Komponisten ist eine Fülle von einzelnen, ziemlich unbekanntem, gleichwohl äußerst reizvollen Stücken zu entdecken – etwa die Sinfonietta op. 5/48, die frühen »Träume« op. 6, die »Russische Ouvertüre« op. 72 oder auch die monumentale »Ode auf das Ende des Krieges«, die leider aufgrund ihrer geradezu abschreckenden Besetzung (Bläser, acht Harfen, vier Klaviere, zwölf Kontrabässe) sehr selten zur Aufführung gelangt, aber voller Dramatik und Klangphantasie steckt.

Die sieben Sinfonien bilden die Mitte des instrumentalen Werkes Prokofjews; und sie weisen ihren Schöpfer als einen der großen Sinfoniker des Jahrhunderts aus. Allerdings – dieses Phänomen wird uns bei den Bühnenwerken wieder begegnen – hat die Sinfonik Prokofjews mit einer merkwürdigen Geringschätzung zu kämpfen, die sich mitunter zu tiefsitzenden Vorurteilen verfestigte und einer angemessenen Würdigung der Werke (was auch Konsequenzen für die Zahl der Aufführungen hatte) arg im Wege stand bzw. noch steht.

Was nicht zu leugnen ist: Jede Sinfonie des Komponisten ist ein Ausnahmewerk. Den Beginn macht die »Symphonie classique« – ein singuläres, so unverwundliches wie brillantes Stück des jungen Komponisten, das aber, verglichen mit den »großen« sinfonischen Elaboraten ihrer Entstehungszeit kaum als »richtige« Sinfonie durchgehen konnte. Die Zweite steht im Ruf gewollter Modernität, einer Art Avantgarde aus zweiter Hand; und ihr greller Beginn scheint eher geeignet, den Hörer zu erschrecken als ihn zu begeistern. Darüber wird schnell übersehen, welche epische Wucht und geradezu klassische Satzgestaltung sich hinter der lauten Oberfläche verbirgt; in der Tat ist diese Sinfonie, die das Modell von Beethovens letzter Sonate op. 111 genial fortschreibt (man sollte nicht denken, dass so etwas überhaupt möglich ist), die eigentliche »classique« im früheren Werk Prokofjews. Der 3. und der 4. Sinfonie wurde zum ästhetischen Verhängnis, dass ihr musikalisches Material von Prokofjew auch für Bühnenwerke benutzt wurde (im Falle der 3. Sinfonie für die Oper »Der feurige Engel«, im Falle der Vierten für das Ballett »Der verlorene Sohn«) – so dass diese beiden Werke in den Ruf gerieten, gar keine »richtigen« Sinfonien zu sein. Von der 4. Sinfonie stellte der Komponist 1940 eine zweite Fassung her, opulenter als die durchsichtige erste (op. 112), aber auch diese wurde erst 1948 uraufgeführt.

Die große 5. Sinfonie B-Dur op. 100 wurde endlich ein unbestrittener Erfolg, allerdings hing ihr im Westen schnell das Odium des Konformen, viel zu wenig »Modernen« an, was die Interpreten nicht abschreckte. Auch Dirigenten, die sonst mit der Musik Prokofjews nicht viel anzufangen wussten, haben diese Sinfonie aufgenommen, etwa Herbert von Karajan. Die folgende, über weite Strecken dunkel gefärbte 6. Sinfonie es-Moll op. 111, für viele Musikkennner heute die Prokofjew-Sinfonie, hatte wiederum ein schwieriges Schicksal: Äußerst erfolgreich

1946 durch Jewgenij Mrawinsky uraufgeführt, wurde sie schnell mit einem Aufführungsverbot belegt, nachdem der Komponist kulturpolitisch in Ungnade gefallen war. Auch in der westlichen Musikwelt dauerte es lange, bis ihr Wert erkannt war.

Und Prokofjews letzte Sinfonie, die Nr. 7 in cis-moll op. 131, hatte mit dem Ruf zu kämpfen, sie sei eine Art »Kinderstück« – weil sie durch einen Auftrag der Jugendabteilung des sowjetischen Rundfunks angeregt war. In einer Welt, da im Westen die serielle Musik propagandistische Triumphe feierte und in der UdSSR primitivster »sozialistischer Realismus« im Folklorestil verordnet war – welche Größe gehörte dazu, ein Werk wie diese Sinfonie zu schaffen; mit ihren wehmütigen cis-Moll-Klängen und dem am Schluss noch einmal bekenntnishaft aufrauschenden und dann in stiller Resignation verklingenden Des-Dur-Thema!

Dieser imposanten Fülle gegenüber steht die Kammermusik quantitativ im Werk Prokofjews etwas zurück – keineswegs aber qualitativ: Werke wie die 1. Violinsonate, die Flötensonate oder auch die beiden Streichquartette und das Quintett op. 39 sprechen für sich und bergen immer wieder eine Fülle an Entdeckenswertem.

Nicht zu vergessen ist schließlich, dass Prokofjew ein ausnehmendes Interesse auch an »angewandter« Musik hatte, wovon seine wenig bekannten, aber äußerst interessanten Schauspielmusiken zeugen, die sich u. a. auf solche musikalisch »kontaminierten« Werke wie Puschkins »Eugen Onegin« oder »Boris Godunow« beziehen. Auch seine Arbeiten für den Film gehören hierzu – die Zusammenarbeit mit Sergej Eisenstein an den Filmen »Alexander Newsky« und »Iwan der Schreckliche« war für Prokofjew kein bloßer Broterwerb, sondern fesselte ihn und inspirierte ihn zu Partituren, deren Wirkung auf die Entwicklung der Filmmusik insgesamt nicht zu unterschätzen sind.

Zugleich ist Prokofjew der Fortsetzer einer großen Tradition russischer Ballettmusik. Nicht nur die großen Ballette »Romeo und Julia«, »Aschenbrödel« und »Die steinerne Blume«, sondern auch die kürzeren Werke der Exiljahre finden zu einer genialen Synthese von Musik und tänzerischer Aktion, wiewohl die Werke auch im Konzertsaal, meist in Suitenform, ihrer Wirkung sicher sein dürfen.

*

Von den ersten musikalischen Versuchen als Kind bis zur letzten Schaffensphase war Prokofjew mit Opernprojekten befasst. Seine gestische, von Bewegungsmodellen inspirierte, gleichsam auf das Bühnengeschehen hin objektivierte Musiksprache und Ästhetik, die ein persönliches Bekenntnis immer nur in objektivierter Brechung und Maskierung zuließ, prädestinierte ihn für die Welt der Oper. Freilich: Ähnlich wie auf dem Felde der Sinfonik ist hier nahezu jedes Werk bzw. dessen Rezeption von Brüchen gezeichnet, die einen Schatten von Tragik über die oft so erfindungsreiche, blühende Musik legen. Keine der Opern Prokofjews wurde der durchschlagende, dauerhafte Erfolg, den der Komponist erhofft hatte. Immer wieder gab es Schwierigkeiten mit Vertragspartnern, Theatern, Regisseuren, widrigen Umständen; und in der Sowjetunion mit der Boshaftigkeit und engstirnigen Arroganz stalinistischer Kulturbürokraten.

Nach kindlichen Fragmenten und dem während der Studienzeit geschriebenen Einakter »Maddalena« ist »Der Spieler« (nach Dostojewski) Prokofjews erste »gültige« Oper. Auf der Bühne durchaus wirksam, hat dieses Werk wegen der vielleicht fehlenden melodischen Weite, dem eher an der Sprache orientierten, wenngleich hoch originellen musikalischen Stil, nie eine wirklich breite Wirkung entfalten können.

Prokofjews nächstes Opernprojekt stand zunächst unter guten Vorzeichen: Die Oper nach Carlo Gozzis »Liebe zu den drei Orangen« war ein lukratives Projekt, das in Chicago auf die Bühne kommen sollte. Großer Enthusiasmus der Beteiligten und medial geschürte Erwartung lösten sich auf, als organisatorisch-finanzielle Schwierigkeiten die geplante Uraufführung zunächst verhinderten, die dann 1921 doch zustande kam – aber das Werk, bald nach der Premiere in etlichen Opernhäusern im Westen und der UdSSR inszeniert, bleibt eine von Prokofjews glücklichen Schöpfungen.

Schon parallel zu den »Orangen« befasste sich der Komponist mit einem völlig konträren Projekt – Walery Brjussows Roman »Der feurige Engel«, der den Stoff liefert, führt ins spätmittelalterliche Köln, in eine Welt religiöser Exzesse, unheimlicher Dämonie und abgründiger Leidenschaften. Das geradezu expressionistische und musikalisch überreiche Werk, dessen geistige Welt sich mit derjenigen berührt, die wir in Ferruccio Busonis »Doktor Faust« betreten, war schwer auf der Bühne unterzubringen, kaum im Exil und schon gar nicht später in der Sowjetunion. Das Stück, an dem Prokofjew etwa acht Jahre gearbeitet hatte und das ohne Zweifel eine seiner bedeutendsten Schöpfungen ist, kam zwar 1928 in Paris auf die Bühne, fand aber kaum größere Resonanz.

Bald nach der Rückkehr in die UdSSR widmete sich der Komponist einem neuen Opernvorhaben. »Semjon Kotko« sollte eine echte »sowjetische« Oper werden. Sie folgt einem Sujet, das der Novelle mit dem abschreckenden Titel »Ich bin ein Sohn des werktätigen Volkes« des Schriftstellers Valentin Katajew entnommen ist und die Schicksale eines ukrainischen Bauernsohnes in den Wirren der Bürgerkriegszeit schildert. Musikalisch von großem Reichtum, ist das Werk alles andere als eine ideologische Belehrung geworden – was prompt die Kritiker auf den Plan rief, die nach

der Uraufführung 1940 den Zeigefinger erhoben und dem Komponisten bescheinigten, sich noch nicht wirklich mit den Idealen des sozialistischen Realismus zu identifizieren. So war der erhoffte Erfolg dann doch nicht zustande gekommen.

30 Die nächste Oper, die Prokofjew in Angriff nahm, war unsere »Verlobung im Kloster«. Das Werk enträt diesmal aller ideologischen Komponenten und Verkrampfungen. Es greift auf das Theaterstück »La Duenna« des irischen Dichters und Politikers Richard Sheridan zurück und entspricht ganz und gar seinem Titel als »lyrisch-komische Oper«. Die Umstände der Entstehungszeit waren günstig für ein solches Werk. Nach den Jahren des »Großen Terrors« schien Stalin und seinen Paladinen die Zeit gekommen, den Sowjetbürgern etwas Lockerheit, Spaß, Unterhaltung zu genehmigen – und so entstanden etliche humorvolle Filme, die populäre Unterhaltungskultur erfuhr eine Förderung, die Musik Isaak Dunajewskys feierte große Erfolge ... Und so durfte es auch auf der Opernbühne etwas weniger politisch zugehen. Zugleich ist diese Oper mit ihrer transparenten, an melodischen Einfällen so reichen Musik vielleicht auch ein Reflex persönlichen Glücks: Das Libretto schuf Prokofjew gemeinsam mit seiner neuen Lebensgefährtin Mira Mendelson (seiner späteren zweiten Ehefrau). Doch selbst bei diesem Werk spielten dann die Zeitumstände dem Komponisten übel mit: Die Uraufführung konnte wegen des 1941 eingetretenen Krieges nicht mehr stattfinden – und als es 1946 soweit war, bestand offiziellerseits an lyrisch-komischen Opern kein Bedarf mehr.

Unverdrossen widmete sich der Komponist, während die »Verlobung« ihrer Uraufführung harrte, einem neuen Opernprojekt – seinem ambitioniertesten überhaupt, vergleichbar in Umfang und Anspruch vielleicht den »Trojanern« von Hector Berlioz. Tolstois berühmten Roman »Krieg und Frieden« auf die Opernbühne zu bringen, erschien als geradezu tollkühnes Unterfangen; aber

Prokofjew, der den Plan zu dieser Oper bereits Anfang 1941 gefasst hatte, stürzte sich mit größtem Eifer in diese Arbeit, die ihn nicht nur in den Kriegsjahren, sondern bis zu seinem Lebensende beschäftigen sollte. Noch während des Krieges erfolgte ein erstes Probendurchspiel mit Klavier, das bei den Kollegen auf ein geteiltes Echo stieß; 1946 kam es zu einer Art »Arbeitsaufführung«, nach der Prokofjew weiter darum bemüht war, dem ausladenden Werk eine definitive Form zu geben. Kurz danach geriet auch diese Oper in den Sog der »Formalismus«-Vorwürfe, so dass zu Lebzeiten des Komponisten keine zufriedenstellende Bühnenaufführung zustande kam.

Nach all den Enttäuschungen mit seinen bisherigen Opernprojekten unternahm Prokofjew 1947/48 einen letzten Anlauf, nun aber wirklich die allseits anerkannte sowjetische Oper zu schaffen, die den eigenen strengen Maßstäben standhalten und zugleich das Wohlgefallen Stalins und seiner Kulturbürokratie finden sollte. Vielleicht jedoch war es dem Komponisten insgeheim klar, dass eine solche Quadratur des Kreises in der UdSSR der letzten Jahre des Diktators von vornherein zum Scheitern verurteilt sein musste. Und so unternahm er gar nicht erst den Versuch, ein expansives Loblied auf den »homo sovieticus« mit schallenden Chören, pathetischen Arien und ausladenden Schlachtenszenen zustande zu bringen. »Der wahre Mensch«, nach einmaliger Probeaufführung streng abgeurteilt und ad acta gelegt, im Westen als belangloses, müdes, ob seiner plakativen Ideologie geradezu ungenießbares Werk geziehen und mit Nichtbeachtung gestraft, ist eher eine Kammeroper, die in der seltsamen, gleichwohl faszinierenden Uneigentlichkeit, Distanziertheit ihrer Tonsprache erst in den letzten Jahren eine gewisse Beachtung in der Fachwelt findet.

*

Bei aller Vielfalt der Genres ist die Musiksprache Prokofjews von individuellster Prägung. Ihr Radius reicht von hämmernder Motorik, ja, Aggressivität – etwa in einigen Klavierwerken oder der »Skythischen Suite« – über klassische Mäßigung bis zur lyrischen Emphase der späten Werke.

Angesichts der Fülle des Schaffens dieses Komponisten stellt sich die Frage: Warum ist aus diesem so reichen Lebenswerk vergleichsweise wenig wirklich bekannt und im Musikleben dauerhaft präsent? Man kann sicher nicht sagen, dass Prokofjew ein unbekannter Meister sei, wie bis vor kurzem etwa Mieczylaw Weinberg (1919-1996). Aber wenn man genauer hinschaut, sind es doch nur wenige Werke, die relativ oft zu hören sind: Die »Klassische Sinfonie«, das 1. Violinkonzert, die 5. Sinfonie, »Romeo und Julia« und das unverwüstliche Kinderstück »Peter und der Wolf«. Die 2. und 4. Sinfonie, das 5. Klavierkonzert muss man hingegen lange auf Konzertplänen suchen. Besonders drängend stellt sich die Frage angesichts der geradezu übermächtigen Präsenz der Werke Dmitri Schostakowitschs im Konzertleben, die in den Jahren nach dem Zusammenbruch der Sowjetherrschaft begann. Unbestritten gilt Schostakowitsch heute als der authentische Chronist seiner Zeit und Welt, zu dessen Aura und tragischer Größe die dunkle Gestalt Stalins gehört wie zur Aura Beethovens die Taubheit. Aus den Sinfonien Schostakowitschs tönt sowohl die Epoche als auch deren Reflexion in der Psyche des Komponisten mitsamt den Verheerungen, die jene anrichtete. So etwas lässt sich kaum verifizieren – aber der Eindruck, dass dem wirklich so sei, ist doch übermächtig, wenn wir Schostakowitschs 4. oder 5., 8. oder 13. Sinfonie hören.

Bei Prokofjew ist so etwas nicht möglich.

So sehr wie sich die Persönlichkeit des Komponisten dem Betrachter seines Lebensweges immer wieder entzieht, um sich hinter der eleganten Erscheinung wie hin-

ter einer Maske zu verbergen, so wenig lässt meist die Musik Prokofjews Rückschlüsse auf die Person ihres Schöpfers zu. Die Werke dieses Komponisten haben immer etwas Geplantes, Kalkuliertes; ihre Gestalt ist so, wie sie ist, weil der Komponist sie so gewollt hat. Anton Weberns berühmtes Wort, die Stücke würden nie so werden, wie er es wolle, sondern so, wie sie selbst wollten, trifft auf Prokofjew in keiner Phase seines Schaffens zu. Selbst wo seine Musik »elementar« wirken will, ist diese Wirkung kalkuliert, »gemacht«. Oder, um es anders zu sagen: Prokofjews Musik eignet etwas Apollinisches im Sinns Nietzsches; immer ist sie, in einem höheren Sinne, Spiel – was auf den Hörer manchmal als intellektuelle Unterkühltheit wirken und wenig zur emotionalen Identifikation einladend wirken mag. Es bedarf mancher Hörerfahrung, um solcher Ästhetik nachzuspüren und ihr hörend Genuss abzugewinnen. Freilich: Einem Meister von diesem Format ist mit einfachen Zuordnungen nicht beizukommen. Und so mag es auch im Werk Prokofjews genug geben, was sich dem hier Gesagten nicht fügen mag: Der 1. Violinsonate, der 5., 6. und 7. Sinfonie und manch anderem Stück kann man einen bekenntnishaften Charakter – wenn ein solcher Terminus bei Prokofjew überhaupt angemessen erscheint – nicht absprechen.

Und so bleibt die Beschäftigung mit diesem Lebenswerk, gerade in seiner Vielschichtigkeit und mit seinen Widersprüchen, ein ästhetisches Abenteuer, das immer neu gewagt werden will.

**»ICH LERNTES DAS
SHERIDAN-STÜCK
»LA DUENNA« IM JAHRE 1940
KENNEN. MICH REIZTEN
DER FEINE HUMOR,
DIE BEZAUBERENDE LYRIK,
DIE SCHARFE
CHARAKTERISTIK DER
EINZELNEN PERSONEN,
DIE DYNAMIK DER
HANDLUNG, DIE SO
SPANNEND AUFGEBAUT IST,
DASS IN KEINEM AUGENBLICK
DAS INTERESSE ERLAHMT
UND IHR FORTGANG
MIT UNGEDULD ERWARTET
WIRD. AUCH HÄUFIG
VORKOMMENDE LUST-
SPIELSITUATIONEN WERDEN
VON SHERIDAN SO
GEBRACHT, DASS SIE
NEU ERSCHIEDEN UND
UNERWARTET SIND.«**

Sergej Prokofjew

MOZART, ROSSINI, PROKOFJEW – KOMISCH UND LYRISCH

ZUR MUSIK DER »VERLOBUNG IM KLOSTER«

TEXT VON Detlef Giese

»Das ist ja geradezu Champagner, das kann ja eine Oper im Stil Mozarts und Rossinis werden!« Die Begeisterung Sergej Prokofjews, als er im Frühjahr 1940 durch die junge, literarisch gebildete Mira Mendelson, seine spätere zweite Ehefrau, mit dem Sujet von Sheridans »The Duenna« (und dem Stück selbst) bekannt gemacht wurde, war groß und ehrlich zugleich. Ebenso wie das theatralische erkannte er auch das musikalische Potential dieser Vorlage, die ursprünglich sogar als Singspiel angelegt war. Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), ein gebürtiger Dubliner, hatte mit seiner Komödie »The Duenna«, die 1775 auf die Bühne des Londoner Covent Garden Theatre gekommen war, einen immensen Erfolg verbuchen können. Zahlreiche musikalische Einlagen, 30 an der Zahl, von Solonummern bis zu größer besetzten Ensembles reichend, gaben dem Stück sein besonderes Gepräge. Rund die Hälfte von ihnen waren eigens von Thomas Linley d.Ä. sowie von dessen Sohn Thomas Linley d.J. (einem frühverstorbenen Jugendfreund Wolfgang Amadeus Mozarts) für Sheridans »Ballad Opera« komponiert worden. Eine Reihe von diesen Musiken hat Prokofjew in seine Partitur der »Verlobung« integriert, als

bewusste Reminiszenz an das späte 18. Jahrhundert und seine Buffa-Traditionen. Prokofjew wäre jedoch nicht er selbst, wenn er nicht seinen singulären, unverwechselbaren Ton auch in diese Anleihen eingebracht hätte. So tastet er die melodischen Verläufe in der Regel nicht an, bettet sie aber in andere harmonische Kontexte ein und gibt ihnen ein grundlegend anderes, »modernes« Klanggewand.

Prokofjew hatte die Originalmusik im Zuge seiner Arbeit an seiner Oper kennengelernt. Die Moskauer Kammerspiele hatten sie für ihre Aufführung von Sheridans »Duenna« 1940 beschafft – Prokofjew konnte davon profitieren, obwohl ihm die Art und Weise, wie das Stück präsentiert worden war, keineswegs zusagte. Nicht die komischen, burlesken, possenhaften Elemente wollte er betonen, sondern vielmehr die lyrischen, empfindsamen. Und in der Tat sind diese zur Genüge vertreten, wenngleich das Buffoneske ebenfalls hinreichend zur Geltung kommt.

Zuvorderst ist »Die Verlobung im Kloster« eine musikalische Komödie, die nicht verleugnet, in der Tradition der einschlägigen Werke Mozarts und Rossinis zu stehen. Mit »Le nozze di Figaro« und »Il barbiere di Siviglia« teilt Prokofjews Oper den Schauplatz, den Süden Spaniens mit einem entsprechenden Flair, zu »Così fan tutte« – von Mozarts Librettisten Lorenzo Da Ponte in Neapel angesiedelt, also gleichfalls in mediterranem Ambiente – gibt es mancherlei Parallelen hinsichtlich der Figurenkonstellation und Situationskomik. Das Spiel mit Identitäten, unter Einbezug diverser Verwechslungen und Verwandlungen, dazu die permanente Unsicherheit darüber, wer wann für wen gehalten wird und welchen Missverständnissen unterliegt, sind die Motoren der Handlung, die – der Natur und dem Wesen einer Komödie gemäß – durch neue Entwicklungen beständig vorangetrieben wird und in diesem Getriebe eine spürbare Eigendynamik gewinnt, über die kein Einzelner mehr Gewalt hat. Selbst das bloße Hin und Her

zu überblicken ist letztlich eine Herausforderung – im Übrigen auch für den Betrachter des Geschehens.

Das Komische, von Prokofjew als Nachgeordnetes angesehen, manifestiert sich musikalisch in verschiedensten Arten und Varianten. Das Lyrische, von Prokofjew als das Zentrale und »Eigentliche« begriffen, ist desgleichen präsent. Beide Momente scheinen gut miteinander ausbalanciert zu sein, keines dominiert das jeweils andere. Hochgradig differenziert ist die Partitur durchgestaltet, mit einer Vielzahl von Ausdrucksweisen und rasch wechselnden Stimmungen, die trotz aller nur zu gut spürbaren Anregungen von Komponisten und Stilen der Vergangenheit – Mozart und Rossini sind hier nur die Paradigmen – doch immer einen charakteristischen »Prokofjew-Ton« erkennen lassen.

Zunächst einmal handelt es sich bei der »Verlobung im Kloster« um ein Werk, das von einem deutlichen Buffo-Gestus geprägt ist. Der Ursprung, Sheridans Komödie, schimmert hier durch, sowohl konzeptionell als auch bis in die musikalischen Details hinein. Liedhafte Passagen finden sich an vielen Stellen der Partitur, wenngleich sie häufig auf raffinierte Weise verfremdet sind, mit den für Prokofjew so typischen ausweichenden Tönen, die nicht so recht zu den verwendeten Harmonien passen und die melodischen Linien dissonierend einfärben, die bestimmenden Tonarten – und die tonale Struktur generell – jedoch nicht in Frage stellen.

Komische und satirische Momente ziehen sich durch das gesamte Stück, auch Groteskes wird nicht ausgespart. Zwar ist dieses Kennzeichen des frühen und mittleren Prokofjew – man denke nur an seine andere Musikkomödie »Die Liebe zu den drei Orangen« – merklich in den Hintergrund getreten, aber auch in der »Verlobung« noch präsent. Das Gelage der Mönche zu Beginn des 8. Bildes, in dem sogar eine gewisse Brutalität in den Zusammenklängen (und im Klangbild selbst) zum Tragen kommt, ist nur das mar-

kanteste Beispiel dafür. Durch die Verwendung von Ostinato-Techniken wird hier der Eindruck einer ewig in sich kreisenden, nie zu einem Ende gelangenden Bewegung erzeugt, während die aufgesetzte Feierlichkeit des Bußchorals, der so merkwürdig die immer mehr aus dem Ruder laufenden Trinklieder kontakariert, an Ironie kaum zu überbieten ist.

Ein Kabinettstück der besonderen Art ist auch die Hausmusikszene des 6. Bildes, wo Don Jerome gemeinsam mit zwei Freunden ein – nie wirklich gelingendes – Menuett zu intonieren versucht. Nicht allein, dass sie durch die Ankunft mehrerer Nachrichten immer wieder in ihrem Musizieren unterbrochen werden, auch das Zusammenspiel und die Balance der drei Instrumente Kornett, Klarinette und Trommel ist offenkundig suboptimal. Komponierte Situationskomik könnte man diese Episode nennen, bei der die Kommentare der Figuren ebenso viel Witz besitzen wie die Musik selbst, deren Ausführung sich als das Werk dilettierender Personen von zwar bestem Willen, aber spürbar begrenztem Können darstellt.

»Komisch« in eigentlichem Sinne ist auch der Dialog zwischen Don Jerome und der Duenna im 2. Bild, mit dem Hin und Her von wechselseitigen Vorwürfen, die durch zahlreiche Interjektionen und weitgezogene Glissandi unterfüttert werden. Insgesamt sind diese beiden Figuren ausgeprägte Buffo-Charaktere, wovon auch ihre Solosänge zeugen: die tragikomische Klage Don Jeromes über das Unglück, eine Tochter im heiratsfähigen Alter zu haben (im 1. und im 2. Bild sehr markant eingesetzt) sowie die Romanze der Duenna im 4. Bild, die an die Adresse Mendozas gerichtet ist. In dieser Richtung ist auch die Gestalt des Don Carlos gezeichnet, der mit seinen antiquierten Redewendungen und musikalischen Floskeln den Geist der »alten Zeit« mit ihren Idealen heraufbeschwört. In den Szenen mit seinem Freund Mendoza, dem er fast wie ein Schatten folgt, ist das ebenso zu spüren wie in seinen Dialogen mit

Luisa und Don Jerome, die Don Carlos mit einer Mischung aus genervter Ungeduld und mitleidvollem Verständnis begegnen. Mendoza selbst ist im Grunde auch eine »komische« Figur, wenn er etwa im 1. Bild die Qualitäten seiner Ware, der verschiedenen Fische aus den Flüssen und dem Meer, mit einer nahezu erotischen Schwärmerei besingt, oder wenn er sich im 4. Bild nach seinem Duett mit der Duenna tagträumend-prahlerisch dem romantischen Bild der Entführung seiner vermeintlichen Braut hingibt. Dass er am Schluss der Geprellte bzw. Gefoppte ist – während Don Jerome ein ganz anderes Format besitzt und am Ende sogar veritabel gefeiert wird –, ist insofern konsequent, wenn man anerkennt, dass er ein wirklicher Bass-Buffo in der Tradition von Mozarts Osmin oder Rossinis Bartolo ist.

In Grenzbereichen des Komischen und des Lyrischen, den beiden essentiellen Elementen von Prokofjews Musik der »Verlobung« – gleichsam zwei Seiten der Medaille entsprechend – ist das kurze instrumentale Vorspiel angesiedelt, das sofort den generellen »Tonfall« des Stückes anschlägt. Das kokette Spiel mit eingefärbten Harmonien und Klangfarben lässt sich hier ebenso finden wie die Entfaltung von Lyrismen, grundiert von rhythmischer Vielfalt und Lebendigkeit, die im Zusammenspiel mit der harmonischen und melodischen Ebene voller Witz und Charme sind. Dass das musikalische Material aus dieser Introduction, die so prägnant die Stimmung und Atmosphäre der Oper auf den Punkt bringt, zum großen Finale wiederkehrt, ist eine scharfsinniger, wenngleich durchaus naheliegender Schachzug Prokofjews.

Das Lyrische selbst ist vor allem in den Gesängen der Liebespaare Luisa und Antonio sowie Clara und Ferdinand präsent, in verschiedenen Spielarten und Abstufungen. Die Serenade, die Antonio zur Gitarre im 1. Bild unter dem Fenster seiner Luisa singt, entwickelt sich geradezu zu einem Leitmotiv – wie leitmotivische Techniken zur

Charakterisierung von Personen und Situationen ohnehin eine eminente Rolle spielen. Im 5. Bild wird ihnen, eher unverhofft, die Möglichkeit zu einem Liebesduett eröffnet, zwar mit Einwüfen von Mendoza und Don Carlos, die es aber nicht vermögen, die tief empfundene Innigkeit und Expressivität des jungen Paares zu unterdrücken, die sich wechselseitiger Zuneigung verdankt.

40 Die »Arie« Claras im 3. Bild erinnert in ihrem Gestus an die russische romantische Oper à la Tschaikowsky, während der temperamentvolle Ferdinand seinen Gefühlen – die zunächst vornehmlich leidender Natur sind – den Ausdruck von Verzweiflung und Aufbegehren gibt. Da wir uns jedoch in einer Komödie befinden, ist anzunehmen, dass sich alles zum Guten fügen wird.

Und in der Tat – im 7. Bild, in dem das Moment des Lyrischen am unverstelltesten zur Erscheinung gelangt, lösen sich die Liebesverwicklungen und geben einer Musik Raum, die zu den besonders inspirierten Partien der Oper gehört. Beide Paare schwelgen in lyrischen Liebes-Musiken, zudem erhält Clara eine weitere Soloszene von fließendem Melos und großer expressiver Emphase. Ein hochromantisches musikalisches Ambiente wird kreierte, ohne den Anflug von Ironie, der zuvor in »Serenaden-Melodie« zumindest unterschwellig noch mitgeschwungen hatte.

Bemerkenswert ist zudem, dass Prokofjew verschiedenste Zustände zwischen Sprechen und Singen auslotet. Rhythmisch definiert, aber frei von Bindungen an bestimmte Tonhöhen, haben manche Figuren einzelne Passagen zu sprechen, Einiges ist rezitativisch angelegt, Anderes wieder ausgesprochen arios. »Die Verlobung im Kloster« wirkt geradezu wie eine Studie über die Möglichkeiten, Wort und Ton sowie sprachlichen und musikalischen Ausdruck miteinander in Einklang zu bringen. Prokofjew hat das sehr genau reflektiert, wenn er in den späten 1940er Jahren bekennt: »In meinem Operschaffen hat man mir

oft den Vorwurf gemacht, dass das Rezitativ vor der Kantilene herrsche [...] Aber jede Bewegung auf der Bühne ist eher mit dem Rezitativ verbunden, während die Kantilene (also die Arie) in gewissem Grade das Unbewegte auf der Bühne zur Voraussetzung hat [...] Gerade die Furcht vor der Unbeweglichkeit hielt mich davon ab, lange Zeit bei der Kantilene zu bleiben.«

In der »Verlobung«, so scheint es, hat Prokofjew Beides miteinander in Einklang gebracht, zwanglos und natürlich. Organisch geht das Rezitativische ins Ariose bzw. Kantable über, desgleichen das Komische in das Lyrische. Die Klänge des Orchesters schaffen den atmosphärischen Grundton, über dem sich die singenden Protagonisten mit ihren Worten und musikalischen Ausdrucksformen entfalten. Und zuweilen »spricht« (bzw. »singt«) auch das Orchester allein – so etwa am Ende des 1. Bildes, wenn die Musik beginnt, eine eigentümliche nächtliche Stimmung zwischen Aufgeregtheit und Ruhe hervorzurufen – nicht umsonst hat Prokofjew diese Klänge in eine Orchestersuite mit dem Titel »Sommernacht« überführt. Der Erfindungsgeist Prokofjews, der sich in jedem Akt, jedem Bild und jeder Szene der »Verlobung« zeigt, ist ein staunenswertes Phänomen. Höchst ausgefeilt und originell ist nicht nur der Einsatz der Stimmen und Instrumente mit ihren jeweiligen Timbres, sondern auch seine Klang- und Formsprache insgesamt, die fraglos von den Traditionen eines Mozart und eines Rossini zehrt, und zugleich doch so individuell und frei ist, sich an keine Prinzipien zu binden.

MOSKAU, LENINGRAD – UND BERLIN

42

ZUR AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE
DER »VERLOBUNG IM KLOSTER«

TEXT VON Detlef Giese

Nur wenige Monate benötigte Sergej Prokofjew, um seine »Verlobung im Kloster« zu komponieren, immerhin ein komplexes, an Situationen und Schichten reichhaltiges Werk von mehr als 2 ½ Stunden Spieldauer. Im Frühjahr und Sommer 1940 arbeitete Prokofjew intensiv an seiner neuen Oper, die Partitur lag im September im Großen und Ganzen vor. Für das kommende Jahr war die Uraufführung geplant, im Stanislawski-Theater in Moskau, wo bereits das Vorgängerwerk der »Verlobung«, Prokofjews fünfte Oper »Semjon Kotko«, Ende Juni 1940 ihre Premiere hatte feiern können. Allein, der Krieg hatte inzwischen auch die Sowjetunion erreicht – mit dem Überfall Hitlerdeutschlands und seiner Verbündeten am 22. Juni 1941 mussten alle Kräfte zur Verteidigung mobilisiert werden: Der Spielbetrieb an den großen Opernhäusern in Moskau und Leningrad kam weitgehend zum Erliegen.

An eine Uraufführung des fertigen Stückes war auch deshalb nicht zu denken, weil Prokofjew selbst aus der Gefahrenzone evakuiert wurde. Im August 1941 gelangte er gemeinsam mit anderen Künstlern und Intellektuellen in den nördlichen Kaukasus. Man sorgte für gute Arbeitsbedingungen – und auch Prokofjew vertiefte sich in seine

kompositorische Tätigkeit: Mehrere Szenen seiner Monumentaloper »Krieg und Frieden« entstanden in dieser Zeit. Von Naltschik im Kaukasus ging es im Herbst 1941 in die georgische Hauptstadt Tbilissi (Tiflis), wo Prokofjew die Möglichkeit erhielt, eigene Werke zur Aufführung zu bringen, u. a. die Suiten zum Ballett »Romeo und Julia«. Die dritte und letzte Station des kriegsbedingten Exils war das kasachische Alma-Ata, wo Prokofjew ab Mai 1942 nicht nur die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Filmregisseur Sergej Eisenstein fortsetzte – nach »Alexander Newsky« von 1939 galt es nun, das ambitionierte Filmepos »Iwan Grosny« zu verwirklichen, sondern sich auch wieder der Oper zuwandte, neuen wie bereits vollendeten Projekten. Durch den Besuch von Vorstellungen im Opernhaus von Alma-Ata wurde Prokofjew auch dazu angeregt, sich erneut mit der »Verlobung im Kloster« zu beschäftigen. Mit einem Abstand von zwei Jahren sah er Manches anders – und so nahm er eine ganze Reihe von Veränderungen an seiner Partitur vor. Rund ein Dutzend Passagen überarbeitete er, vor allem im Blick auf die melodischen Strukturen und die Ausgestaltung einzelner rezitativischer Partien, die eine größere Kantabilität erhalten sollten.

Mit dem Moskauer Bolschoi-Theater und dem Leningrader Kirow-Theater hatten die beiden bedeutendsten Bühnen der Sowjetunion Interesse an Prokofjews Oper angemeldet. Die neue – und nunmehr endgültige – Fassung gelangte vor Kriegsende jedoch nicht an die Öffentlichkeit. Für 1943 hatte der Dirigent Samuil Samossud eine Aufführung in Moskau in Aussicht gestellt; letztlich fand die Premiere aber in Leningrad statt, und das auch erst drei Jahre später. Boris Chaikin dirigierte das Orchester des Kirow-Theaters (des früheren Mariinsky-Theaters), Ilja Schlepjanow führte Regie. Die Uraufführung am 3. November 1946 gestaltete sich zu einem vollen Erfolg für den Komponisten und das Ensemble – das Publikum wie die Presse

43

hatten merklich Gefallen an Prokofjews lyrisch-komischer Oper gefunden. Prokofjew zeigte sich hoch zufrieden mit den Leistungen der Sängerinnen und Sänger sowie des Orchesters, auch einige seiner Künstlerkollegen, darunter Dmitri Schostakowitsch, lobten das Werk in hohen Tönen. So schrieb Schostakowitsch, bekanntlich nicht unbedingt ein vorbehaltloser Bewunderer Prokofjews, in der Zeitung »Sowjetskoje iskusstwo«, dass die neue Oper »makellos in ihrer Meisterschaft, ihrem Geschmack und ihrer vollendeten Form« sei; sie gehöre zweifellos zu den »hellsten und lebendigsten Werken Prokofjews«.

Dennoch wurde die »Dueña« – unter diesem Titel fand die Uraufführung statt – ab 1948 zunächst wieder von den Spielplänen genommen. Im Zuge der Diskussion um die verwerflichen westlichen Einflüsse des »Formalismus«, der offensiv eine pro-sowjetische Ästhetik des »Sozialistischen Realismus« entgegengesetzt wurde (ohne dass von den Kulturideologen konkreter definiert wurde, wie dieser Begriff inhaltlich zu füllen war), geriet auch Prokofjews Oper unter Verdacht. In vorauseilendem Gehorsam setzte man die erfolgreiche, große Resonanz erzielende Leningrader Inszenierung ab – erst nach Stalins Tod und der folgenden »Tautewetter«-Periode kam das Stück 1961 wieder auf die Bühne des Kirow-Theaters. In Moskau wurde »Die Verlobung im Kloster« (wie die Oper nunmehr betitelt war) erstmals 1959 gespielt, am Opernstudio des Konservatoriums, sodann am Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko-Theater – eine 1963 produzierte Schallplattenaufnahme mit dem Ensemble dieses Hauses bezeugt das hohe künstlerische Niveau dieser Einstudierung. Am renommierten Bolschoi-Theater, wo man sich generell mit den Opern Prokofjews schwertat, wurde gar erst 1983 eine Produktion realisiert, während sich im Kirow-Theater (in den frühen 1990er Jahren wieder in Mariinsky-Theater umbenannt) beizeiten eine Prokofjew-Tradition herausbildete, die bis heute gepflegt wird. So

datiert von 1996 eine Neuproduktion der »Verlobung« unter der musikalischen Leitung von Valery Gergiev, u. a. mit Anna Netrebko als Luisa und Nikolai Gassiev als Don Jerome, die – nicht zuletzt auch durch die mediale Verwertung – ein breites Echo hervorrief.

Außerhalb Russlands bzw. der Sowjetunion konnte das Werk beizeiten Fuß fassen, ohne indes die Popularität der »Liebe zu den drei Orangen«, Prokofjews anderer musikalischer Komödie, zu erreichen. 1947 bereits, nur ein Jahr nach der Uraufführung, wurde die Oper unter dem Titel »Maškaráda« in Prag gespielt, 1948 kam sie am New Playhouse in New York als »The Duenna« auf die Bühne. Die deutsche Erstaufführung, nicht zufällig in der DDR, fand Ende 1957 in Leipzig statt, die Bundesrepublik zog 1959 mit einer Produktion in Düsseldorf nach. Dazwischen liegt die Berliner Premiere vom 12. Mai 1958, an der Staatsoper Unter den Linden.

Die Opern und Ballette Prokofjews haben an der Staatsoper wiederholt Inszenierungen erlebt, wenngleich von einer regelmäßigen Pflege kaum die Rede sein kann. Erstmals kam 1926 mit »Die Liebe zu den drei Orangen« ein Werk des seinerzeit als »modern« geltenden Komponisten auf die Bühne, unter dem Dirigat von Leo Blech in der sogenannten »Krolloper« am Platz der Republik. Mehr als zwei Jahrzehnte später folgte dann mit »Romeo und Julia« 1948 das erste abendfüllende Ballett, in der damaligen Spielstätte der Staatsoper im Admiralspalast an der Friedrichstraße. Das erste Bühnenwerk Prokofjews, das im 1955 wiedereröffneten Haus Unter den Linden inszeniert wurde, war die besagte »Verlobung im Kloster« von 1958, mit dem kroatischen Dirigenten Lovro von Matacic und in der Regie von Erich-Alexander Winds. Die Beschäftigung mit Prokofjew wurde 1964 mit einer Inszenierung seiner letzten, außerhalb der Sowjetunion nur wenig geschätzten Oper »Die Geschichte eines wahren Menschen« fortgesetzt, im

Jahr darauf folgte die Erstaufführung von »Der feurige Engel« – beide Produktionen wurden von Heinz Fricke dirigiert, der sich gemeinsam mit dem damaligen Staatsopernintendanten Hans Pischner sehr für Prokofjew und dessen Musik eingesetzt hat. Als Ballett wurden 1964 »Der verlorene Sohn«, 1971 »Peter und der Wolf« aufgeführt, 1977 »Schritte des Stahls« (bzw. »Der stählerne Schritt«), 1983 kam »Aschenbrödel« (»Cinderella«) auf die Bühne, nachdem es 1981 eine weitere Produktion von »Romeo und Julia« gegeben hatte. Nach einer Neuinszenierung des »Verlorenen Sohnes« 1994 – in einen dreiteiligen Ballettabend von George Balanchine mit Stücken von Strawinsky und Bizet integriert – wurde es dann 2008, bis mit dem Frühwerk »Der Spieler« erstmals wieder eine Prokofjew-Oper Unter den Linden gezeigt wurde, in der Regie von Dmitri Tcherniakov, musikalisch geleitet von Daniel Barenboim. Mit der Neuproduktion der »Verlobung im Kloster« zu den FESTTAGEN 2019 in der gleichen Kombination schließt sich gewissermaßen ein Kreis.

Die Inszenierung von 1958, mit Sängerinnen und Sängern wie Gerhard Stolze als Don Jerome, Ingeborg Wenglor als Luisa, Gertraud Prenzlow als Clara, Robert Lauhöfer als Don Ferdinand, Gerhard Unger als Antonio und Heinrich Pflanzl als Mendoza hervorragend besetzt, in Bühnenbildern spielend, die auf naturalistische Weise die Orte der Handlung und das Flair des südspanischen Sevilla vermitteln, war vom damaligen Chefregisseur der Staatsoper, Erich-Alexander Winds, aus dem Geist der Commedia dell'arte heraus entwickelt worden – vor allem die komödiantischen Aspekte des Werkes wurden betont, unterstützt von der Szenerie und den Kostümen. In einer von der Berliner Staatsoper selbst herausgegebenen Dokumentation über die ersten fünf Jahre im neu eröffneten Haus Unter den Linden heißt es dazu in einem Beitrag »Probleme unseres neuen Operschaffens« von Karl Schöne-

wolf: »Eine lange verkannte Lustspieloper im Charakter einer Opera buffa ist Meister Serge Prokofjews entzückende »Verlobung im Kloster« (nach Sheridan). Hier sind blühende Melodien, eine prachtvolle Musik, Humor, Satire und Herz, charakteristisch »singende Menschen«, spanische Komödienfiguren durch das funkelnde Prisma eines modernen Geistes gesehen. Seit 1958 gehört das heitere Werk des großen sowjetischen Komponisten zu den reizvollsten Aufführungen der Deutschen Staatsoper.« Die in den 1950er Jahren ohnehin deutlich spürbare Intention, Werke der russischen bzw. sowjetischen Oper auf den Spielplan zu bringen (u. a. auch durch Neuinszenierungen von Tschaikowskys »Eugen Onegin«, Borodins »Fürst Igor« oder Mussorgskys »Chowantschina«) fand mit der erfolgreichen Produktion der »Verlobung« ihre Bestätigung. Und es wäre zu wünschen, dass gerade die Werke Prokofjews Unter den Linden auch in Zukunft ein Zuhause bekommen könnten.

»DAS TEXTBUCH FÜR
MEINE OPER SCHRIEB
ICH SELBST, WOBEI
MIR DIE BEHANDLUNG
DES STOFFES ALS OPER
EINIGE NEUE
MÖGLICHKEITEN
VERMITTELTE. SO GEBE
ICH AM ENDE DES ERSTEN
BILDES NACH EINIGEN
ZWISCHENFÄLLEN
VERLIEBT-KOMISCHEN
CHARAKTERS DIE IN
MUSIK AUSGEDRÜCKTE
VORSTELLUNG DER
ALLMÄHLICH
EINSCHLAFENDEN STADT
IN GESTALT EINER
GROSSEN BALLETTSCENE,
[...]

Sergej Prokofjew

SERGEJ PROKOFJEW EINE CHRONIK

TEXT VON Detlef Giese

49

1891

Sergej Sergejewitsch Prokofjew wird am 23. April (11. April nach dem damals in Russland geltenden Julianischen Kalender) auf dem Gutsbesitz Sonzowka im Gouvernement Jekaterinoslaw in der Ukraine geboren. Der Vater Sergej Alexejewitsch (1848-1910) ist der Gutsverwalter, die Mutter Maria Grigorjewna (1855-1924) Hausfrau, die sich aber zuweilen als Pianistin betätigt.

1895

Der vierjährige Sergej, das einzige Kind des Ehepaars Prokofjew, erhält den ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter, die in Moskau und St.

Petersburg (dort u. a. bei Anton Rubinstein) eine pianistische Ausbildung erhalten hatte.

1896

Die Mutter zeichnet eine erste Komposition ihres musikalisch hochbegabten Sohnes auf, einen »Indianischen Galopp«.

1897

Die ersten selbstständig komponierten Stücke entstehen: ein Walzer, ein Marsch und ein Rondo für Klavier.

1898

Im Alter von sieben Jahren beginnt der angehende Komponist, ein Heft mit »Werken von Serjoschenka Prokofjew« anzulegen.

1900

Der Besuch von Opern- und Ballettaufführungen in Moskau inspiriert Prokofjew zu einem ersten Opernversuch: »Der Riese« in drei Akten und sechs Bildern. Außerdem reift der Plan zu einem weiteren Bühnenwerk mit dem Titel »Auf unbewohnten Inseln«.

1902

Im Zuge einer zweiten Reise nach Moskau wird der zehnjährige Prokofjew dem prominenten Komponisten und Pädagogen Sergej Tanejew vorgestellt, der den ihm vorgelegten Werken des Jungen ein positives Zeugnis ausstellt. Für den Sommer wird der Kompositionsstudent Reinhold Glière nach Sonzowka eingeladen, um Sergej Unterricht zu geben. Im darauffolgenden Sommer wird die systematische Ausbildung in Harmonie- und Formenlehre sowie Komposition fortgesetzt.

Zahlreiche Klavierstücke entstehen während dieser Zeit, desgleichen eine Sinfonie und Kammermusik, außerdem verfolgt Prokofjew ein drittes Opernprojekt (»Das Gelage während der Pest« nach einer Vorlage von Puschkin).

1904

Alexander Glasunow, Direktor des Petersburger Konservatoriums und selbst ein hochorigineller Komponist, setzt sich für die Aufnahme des jungen Prokofjew an seinem Institut ein. Der Dreizehnjährige wird nach einer formellen Prüfung und unter Berücksichtigung seiner eingereichten Kompositionen (u. a. zwei Klaviersonaten und mehrere Opernpartituren) als Student aufgenommen. Hier kommt er u. a. mit den renommierten russischen Komponisten Nikolai Rimsky-Korsakow und Anatoli Ljadow in Kontakt.

1905

Prokofjew beteiligt sich an Protesten, die sich gegen das Vorgehen des zaristischen Militärs am sogenannten »Petersburger Blutsonntag« am 22. Januar richten. In deren Folge wird Rimsky-Korsakow entlassen, während Ljadow und Glasunow sich aus Solidarität aus dem Konservatorium zurückziehen; alle drei nehmen jedoch ihre Arbeit wieder auf. Prokofjew tritt in die Meisterklasse des Pianisten Alexander Winkler ein. Weiterhin komponiert er Klavierstücke und schreibt an seiner Oper »Undine«.

1906

Nach der Rückkehr seiner Professoren an das Konservatorium widmet sich Prokofjew intensiv Studien in Kontrapunkt (bei Ljadow) und Instrumentation (bei Rimsky-Korsakow).

1907

In den kommenden Jahren entwirft Prokofjew sechs Sonaten für Klavier, die teilweise Eingang in die mit Opuszahlen versehenen »gültigen« Klaviersonaten finden.

1908

Eine Sinfonie Prokofjews erklingt in einer Durchspielprobe des Petersburger Hoforchesters. Am Ende des Jahres tritt er bei einem »Abend für zeitgenössische Musik« erstmals mit eigenen Klavierwerken öffentlich in Erscheinung.

1909

Prokofjews Opus 1 wird vollendet; nicht von ungefähr ist es eine Klaviersonate. Mit den Vier Etüden op. 2 lässt er im direkten Anschluss weitere Klavierkompositionen folgen. Mit der Sinfonietta op. 5 legt Prokofjew aber auch ein Orchesterwerk vor. Die erfolgreich absolvierte Prüfung im Fach

Formenlehre berechtigt ihn, sich »Freier Künstler« zu nennen. Im Klavierspiel vervollkommnet er sich weiter, darüber hinaus widmet er sich auch dem Dirigieren, worin ihn Nikolai Tscherepnin unterweist. Klavierunterricht erhält er fortan bei Anna Jessipowa, nach Prokofjews Aussage ein »Stern des Konservatoriums«.

1910

Mit den Sinfonischen Dichtungen »Träume« op. 6 und »Das Herbstliche« op. 8 entstehen weitere Orchesterkompositionen, außerdem beginnt Prokofjew mit dem Schreiben von klavierbegleiteten Liedern. Nach dem Tod des Vaters im Juli wird der Haushalt auf dem Gut Sonzowka, in dem Prokofjew aufgewachsen ist, aufgelöst.

1911

Die Oper »Maddalena« wird zu Prokofjews erstem wirklich gültigen Bühnenwerk. Die Klaviersonate op. 1 sowie die Klavierstücke op. 3 erscheinen bei dem renommierten russischen Musikverlag Jurgenson im Druck. Prokofjew tritt erneut bei den »Abenden für zeitgenössische Musik« als Interpret eigener wie fremder Klavierwerke auf.

1912

Bei der Moskauer Uraufführung seines 1. Klavierkonzerts op. 10 spielt Prokofjew selbst den anspruchsvollen Solopart. Neben der Klaviersonate Nr. 2 op. 14 fallen in dieses Jahr u. a. die Komposition der Toccata op. 11 für Klavier sowie die Ballade für Violoncello und Klavier op. 15.

1913

Im Fokus von Prokofjews Interesse steht weiterhin die Klaviermusik: Auf das

kontrovers aufgenommene 2. Klavierkonzert op. 16 folgt die Publikation der Zehn Klavierstücke op. 12, in denen Kompositionen der vergangenen Jahre ab 1906 enthalten sind. Prokofjew begibt sich auf seine erste Auslandsreise, die ihn im Sommer nach England, Frankreich und in die Schweiz führt.

1914

Prokofjew schließt seine Konservatoriumsausbildung mit Prüfungen in den Fächern Klavier und Dirigieren ab; insbesondere als Pianist (u. a. mit seinem 1. Klavierkonzert) brilliert er, so dass ihm der Anton-Rubinstein-Preis, der mit dem Geschenk eines Konzertflügels verbunden ist, zuerkannt wird. Seinen erfolgreichen Studienabschluss honoriert Prokofjews Mutter mit einer zweiten Fahrt ins Ausland, u. a. nach London und Paris, wo er mit Igor Strawinsky und den schon damals legendären Ballets russes

von Sergej Diaghilew in Berührung kommt. Gemeinsam mit dem symbolistischen Dichter Sergej Gorodetski entwirft Prokofjew ein Ballett mit dem Titel »Ala und Lolli«, das ähnlich wie Strawinskys »Le Sacre du Printemps« im archaischen Russland angesiedelt ist. An Kompositionen entstehen u. a. die »Sarkasmen« für Klavier op. 17 sowie das Vokalwerk »Das hässliche Entlein« nach dem bekannten Andersen-Märchen.

1915

Mit der »Skythischen Suite« op. 20, in die Material aus dem nicht vollendeten Ballettprojekt »Ala und Lolli« eingeflossen ist, erweist sich Prokofjew als ein ausgesprochen avancierter Komponist, so dass er fortan zu den »Modernen« gezählt wird. Prokofjew beginnt mit der Arbeit an den »Visions fugatives« (»Flüchtige Visionen«) op. 22 für Klavier, die als

eine Sammlung von musikalischen Miniaturen bis 1917 entstehen. Im Auftrag von Sergej Diaghilew, dem Impresario der Ballets russes, schreibt er das »Märchen vom Schelm, der sieben Narren hinters Licht führt« op. 21. In Rom spielt er sein 2. Klavierkonzert sowie einige Solowerke für Klavier. In der Orgelklasse des Petersburger Konservatoriums lernt er Sergej Rachmaninow kennen.

1916

Prokofjew beschließt die Partitur seiner Oper »Der Spieler« op. 24 nach einer Vorlage von Dostojewski. Die Uraufführung der »Skythischen Suite« unter der Leitung des Komponisten im Petersburger Mariinsky-Theater endet in einem Skandal. Als Pianist und Dirigent tritt Prokofjew mehrfach im In- und Ausland auf,

vornehmlich mit eigenen Werken. Außerdem wechselt er den Verlag, in dem seine Kompositionen zukünftig erscheinen: von Jurgenson zu Gutheil.

1917

Die Februar- und die Oktoberrevolution stürzen Russland in tiefe Turbulenzen, in Europa tobt seit drei Jahren ein beispielloser zerstörerischer Krieg. Für Prokofjew ist es ein ausgesprochen produktives Jahr, in dem u. a. seine 1. Sinfonie (die »Symphonie classique«) op. 25 sowie sein 1. Violinkonzert op. 19 vollendet werden, außerdem der Zyklus der »Visions fugatives«. Die Klaviersonaten Nr. 3 und Nr. 4, op. 28 bzw. op. 29, nehmen ebenso Gestalt an wie das 3. Klavierkonzert op. 26, darüber hinaus entwickelt Prokofjew erste Ideen zu seiner Oper »Die Liebe zu den drei Orangen«. Sein international

bekannter Künstlerkollege Sergej Rachmaninow spielt Prokofjews 2. Klavierkonzert im Moskauer Bolschoi-Theater. Die Ereignisse der Oktoberrevolution, die tiefe Umwälzungen mit sich bringen, erlebt er nicht im heimischen St. Petersburg (das seit 1914 Petrograd heißt), sondern aus der Ferne, da er sich zu dieser Zeit auf einer Konzertreise im Kaukasusgebiet befindet.

1918

Aus Furcht vor Chaos und Anarchie, die durch die neuen bolschewistischen Machthaber drohen, entscheidet sich Prokofjew dafür, Russland zu verlassen. Nach einem vorerst letzten Aufenthalt in Moskau und Petrograd, bei dem er noch ausstehende Konzertverpflichtungen erfüllt, reist er über Sibirien und Japan in die USA. Dort fasst er vor allem in New York und

Chicago Fuß, wo er als Pianist wie als Dirigent aktiv ist und eine Reihe seiner Kompositionen mit den großen amerikanischen Orchestern (u. a. die 1. Sinfonie, das 1. Klavierkonzert und die »Skythische Suite«) vorstellt. Nach einem Konzert in New York begegnet er erstmals der spanischen Sängerin Lina Llubera (Carolina Cortina), die er 1922 heiraten wird.

1919

Der 28-jährige Sergej Prokofjew ist im amerikanischen Exil mit der Arbeit an seiner Oper »Die Liebe zu den drei Orangen« beschäftigt. Mit dem Opernhaus in Chicago schließt er einen Vertrag, dieses Werk dort auf die Bühne zu bringen. Die Partitur liegt zwar im Oktober wie vereinbart vor, die geplante Uraufführung wird jedoch verschoben. Prokofjew extrahiert aus seiner Oper

eine Suite für Orchester; parallel beginnt er mit der Komposition seines nächsten Bühnenwerks »Der feurige Engel«. Darüber hinaus schreibt Prokofjew für eine aus emigrierten jüdischen Musikern aus St. Petersburg bestehende Gruppe seine Ouvertüre auf hebräische Themen op. 34 für Klarinette, Streichquartett und Klavier.

1920

Prokofjew unternimmt eine finanziell desaströse Tournee nach Kanada, wo er in Montreal und Quebec konzertiert. Von New York aus begibt er sich wieder nach Europa. In Paris und London nimmt er wieder Kontakt zu Igor Strawinsky und Sergej Diaghilew auf, die mit den inzwischen legendären »Ballets russes« Prokofjew für eine erneute Zusammenarbeit zu interessieren suchen. Im Herbst reist er in die USA zurück, um sich für

eine Aufführung der »Liebe zu den drei Orangen« einzusetzen. Gegen Ende des Jahres geht er auf Konzertreise durch Kalifornien.

1921

Prokofjew reist erneut nach Paris, wo sein Ballett »Le Chout« (»Vom Narren«) seine Premiere erlebt, außerdem wird die »Skythische Suite«, die Prokofjew international bekannt gemacht hatte, erneut gespielt. Im Dezember folgen mit den Uraufführungen seines 3. Klavierkonzerts (mit ihm selbst als Solisten) und der Oper »Die Liebe zu den drei Orangen« in Chicago zwei Prokofjews Karriere sehr förderliche Ereignisse. Im Sommer hatte er an der bretonischen Küste fünf Gedichte von Konstantin Balmont für Gesang und Klavier als sein op. 36 vertont und Lina Llubera gewidmet, die Prokofjew nach Frankreich gefolgt war.

1922

Prokofjew wechselt wieder auf den Alten Kontinent: Diesmal zieht es ihn ins bayerische Ettal bei Oberammergau, um intensiv an seiner Oper »Der feurige Engel« zu arbeiten. Von Ettal aus reist er verschiedentlich nach London, Paris und andere europäische Großstädte.

1923

Im Herbst heiraten Prokofjew und Lina Llubera, kurz darauf ziehen sie nach Paris. In diesem Jahr entstehen sowohl die 5. Klavier-sonate als auch eine neue Fassung des 2. Klavierkonzerts. Letzteres Werk stellt Prokofjew in der französischen Metropole der Öffentlichkeit vor, ebenso wie das 1. Violinkonzert, das nach sechs Jahren in der Schublade nun endlich uraufgeführt wird. In seiner neuen Wahlheimat kommt er in Kontakt mit den seinerzeit populären Komponisten wie Darius

Milhaud, Arthur Honegger und Francis Poulenc.

1924

Leben und Tod liegen eng beieinander: Im Februar wird Prokofjews Sohn Swjatoslaw geboren, am Tag darauf stirbt seine Mutter. Neben der 2. Sinfonie op. 40 schreibt Prokofjew mit dem Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Kontrabass op. 39 ein bedeutendes Kammermusikwerk. In Paris gibt er einen Klavierabend, in dem er dem Publikum seine Klaviersonaten Nr. 2 bis 5 präsentiert.

1925

»Die Liebe zu den drei Orangen« erlebt in Köln ihre deutsche Erstaufführung. Mit dem Auftrag zum Ballett »Le pas d'acier« (»Der stählerne Schritt«) widmet sich Prokofjew erstmals einer sowjetrussischen Thematik. Zahlreiche Konzerte in Europa und

Übersee demonstrieren, wie gefragt Prokofjew als Komponist wie als Pianist inzwischen ist.

1926

Der Siegeszug der »Liebe zu den drei Orangen« setzt sich mit Aufführungen in Berlin und Leningrad fort. Intensiv arbeitet er am »Feurigen Engel« – die Oper wird im Jahr darauf vollendet, eine geplante Aufführung unter Bruno Walter in Berlin kommt jedoch nicht zustande. Prokofjew unternimmt eine Konzertreise durch Italien, in Neapel trifft er mit Maxim Gorki zusammen. In Paris wird die 2. Sinfonie uraufgeführt, dirigiert von Serge Koussevitzky. Freunde und Kollegen von Prokofjew bemühen sich darum, den emigrierten Komponisten zumindest temporär wieder in seine Heimat zurückzuholen.

1927

Prokofjew reist gemeinsam mit seiner Frau Lina von Paris aus in die Sowjetunion. Von Januar bis März gibt er Konzerte in Moskau, Leningrad, Charkow, Kiew und Odessa und lernt hoffnungsvolle junge Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch und Aram Chatschaturjan kennen. Zudem trifft er sich mit einflussreichen Kulturfunktionären. Die im Mai stattfindende Premiere der »Liebe zu den drei Orangen« am Moskauer Bolschoi-Theater wird ein voller Erfolg. Zu dieser Zeit ist Prokofjew jedoch bereits über Warschau und Berlin in Paris angelangt, wo er bei der von den »Ballets russes« gestalteten Uraufführung des Tanzstücks »Der stählerne Schritt« anwesend ist.

1928

Material aus seiner nicht aufgeführten Oper »Der feurige Engel« geht in Prokofjews 3. Sinfonie op. 44 ein. Immerhin werden Fragmente aus dem Bühnenwerk mit Koussevitzky als Dirigent dem Publikum vorgestellt. Prokofjew komponiert einige Miniaturen für Klavier (»Dinge an sich« op. 45) sowie gegen Ende des Jahres mit »Der verlorene Sohn« ein weiteres Ballett. An Heiligabend wird sein zweiter Sohn Oleg geboren.

1929

Drei wichtige Uraufführungen finden statt: Die bereits seit mehr als zehn Jahren vorliegende Oper »Der Spieler« kommt in Brüssel heraus, außerdem die 3. Sinfonie in Paris sowie »Der verlorene Sohn« in Paris, erneut mit der Compagnie von Diaghilew. An der Seine trifft Prokofjew mit dem sowjetrussischen Dichter Wladimir

Majakowski zusammen, im Herbst reist er ein weiteres Mal nach Moskau. Aufgrund eines Autounfalls in Frankreich, bei dem er eine Gehirnerschütterung erleidet, kann er jedoch nicht als Pianist auftreten.

1930

Im Zuge einer viermonatigen Konzertreise durch die USA konzertiert Prokofjew in zahlreichen Städten von der Ost- bis an die Westküste, von New York bis San Francisco. Eine Tournee nach Westeuropa und Italien schließt sich unmittelbar an. Zurück in Paris widmet er sich vor allem seiner 4. Sinfonie op. 47, die im Auftrag des Boston Symphony Orchestra (dessen Musikdirektor Serge Koussevitzky ist) entsteht und im November bereits uraufgeführt wird. Darüber hinaus arbeitet er an einem Streichquartett op. 50 sowie an einem weiteren Ballett mit dem

Titel »Am Dnepr«, im Gedenken an den im Jahr zuvor verstorbenen Sergej Diaghilew.

1931

Prokofjew schreibt ein 4. Klavierkonzert op. 53, das zu Lebzeiten aber nicht aufgeführt wird, obwohl es seine Entstehung einem konkreten Anlass verdankt, der Anfrage des österreichischen Pianisten Paul Wittgenstein, der im 1. Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte und deshalb bei verschiedenen Komponisten (u. a. auch bei Maurice Ravel), Klavierkonzerte »für die linke Hand« bestellt. Zudem entsteht eine Reihe von Klavierstücken, die Prokofjews ungebrochenes Interesse an diesem für ihn wesentlichen Instrument beweisen.

1932

Mehrmals reist Prokofjew in die Sowjetunion, nicht zuletzt auch darum,

Chancen für eine mögliche Rückkehr auszuloten. Noch gibt es aber von Seiten politischer Stellen Vorbehalte gegen den »Kosmopoliten« Prokofjew, der seit mehr als einem Dutzend Jahren im westlichen Ausland lebt. Mit zwei Klavier-Sonatinen op. 54 sowie dem 5. Klavierkonzert op. 55 ist er weiterhin auf dem Feld der Klaviermusik aktiv, schreibt aber auch eine Sonate für zwei Violinen op. 56 sowie Filmmusik, die ihn zunehmend in Bann zieht.

1933

Am Ende des Vorjahres hatte Prokofjew mit einer weiteren großen Konzerttournee begonnen, die ihn nach Westeuropa und die USA ebenso führt wie in die Sowjetunion. In Südfrankreich komponiert er in den Sommermonaten ein Konzert für Violoncello op. 58 sowie mehrere

Klavierstücke. Die Verbindungen nach Moskau werden immer enger: Am Konservatorium wird er mit der Leitung einer Meisterklasse für Komposition betraut.

1934

Das gewachsene Interesse an Film- und Schauspielmusiken wird durch die Suiten zu »Leutnant Kije« und »Ägyptische Nächte« dokumentiert. Sein Radius weitet sich durch Konzertreisen durch die Ukraine, Armenien und Georgien. Erste Gespräche zu einem Ballett »Romeo und Julia« für das Leningrader Kirow-Theater (das frühere Mariinsky Theater, das nach der Sowjetzeit wieder seinen ursprünglichen Namen zurück erhielt) werden initiiert.

1935

Den größten Teil des Jahres über hält sich Prokofjew in Moskau auf.

Er komponiert neben zwölf Klavierstücken der »Kindermusik« op. 65 auch sein 2. Violinkonzert op. 63 sowie die ersten Sätze zu »Romeo und Julia«. Mit dem Geiger Robert Soetans, für den er das Violinkonzert verfasst hat, geht Prokofjew auf eine längere Konzertreise durch Spanien, Portugal, Algerien und Tunesien. Im Herbst kehrt er nach Paris zurück, um seine endgültige Übersiedlung in die Sowjetunion vorzubereiten.

1936

Mit seiner gesamten Familie zieht Prokofjew im Mai nach Moskau. Zunächst sind sie in einem Hotel einquartiert, erhalten dann aber eine eigene Wohnung. Prokofjew wird sowjetischer Staatsbürger. Mit »Peter und der Wolf« op. 67, als »Sinfonisches Märchen für Kinder« benannt, sowie dem Ballett »Romeo und Julia« (aus dessen Musik er

auch zwei Suiten zusammenstellt) werden zwei der nachmals populärsten Werke Prokofjews vollendet. Außerdem widmet er sich Musiken, die auf Werken Puschkin basieren: »Pique Dame« und »Boris Godunow«, mit denen er zugleich Bezug auf Peter Tschaikowsky und Modest Mussorgsky nimmt, mithin auf zentrale Repräsentanten der großen russischen Tradition. Die »Russische Ouvertüre« op. 72 reiht sich nahtlos in diese neue inhaltliche wie ästhetische Ausrichtung ein.

1937

Der in die Sowjetunion übergesiedelte 46-jährige Komponist versucht, sich mit seinen Kompositionen an das herrschende politische Klima anzupassen. So schreibt er eine »Kantate zum 20. Jahrestag des Oktober« op. 74 auf Texte von Marx, Lenin und Stalin sowie, auf der Basis von

Volkstexten, eine Suite »Lieder unserer Tage« für Soli, Chor und Orchester. Auch publizistisch betätigt er sich im Sinne der staatlichen Doktrin und des »Sozialistischen Realismus«. Zeitgleich erfassen Stalins radikal brutale Säuberungen höchste Kreise der Kommunistischen Partei und der Roten Armee.

1938

Prokofjew bricht zu seiner letzten Konzertreise ins westliche Ausland auf, die ihn noch einmal in die USA führt, u. a. nach New York, Boston, Chicago und Washington. Zudem kommt er mit der Filmindustrie in Hollywood in Berührung, ohne dass aber eine Zusammenarbeit vereinbart wird. Der Filmmusik wendet er sich jedoch in der Sowjetunion zu, als er eine Anfrage des Regisseurs Sergej Eisenstein akzeptiert, die Musik zu dessen Film

»Alexander Newsky« zu komponieren – ein Projekt, dem er sich mit großem Engagement widmet. Im Zuge eines Sommeraufenthalts im Kaukasus lernt er die Literatur- und Anglistikstudentin Mira Mendelson kennen, die er zehn Jahre später heiraten wird.

1939

Der Film »Alexander Newsky« mit Prokofjews Musik erringt bei Publikum und Presse einen großen Erfolg. Der Komponist beginnt mit der Arbeit an seiner Oper »Semjon Kotko« nach einer Erzählung des bekannten Schriftstellers Valentin Katajew. Das Werk, obgleich mit der sowjetischen Ideologie prinzipiell konform, löst einen Streit aus und wird bereits im Jahr darauf wieder vom Spielplan des Moskauer Stanislawski-Opern-Theaters genommen, wo es im Frühjahr 1940

uraufgeführt wurde. Prokofjew skizziert eine Serie von drei großen Klaviersonaten (die Nummern 6 bis 8), die bis 1944 sukzessive vollendet werden und als Trias der sogenannten »Kriegssonaten« in die Musikgeschichte eingehen. Daneben schreibt Prokofjew eine Reihe von Massenliedern sowie eine Kantate zur Feier des 60. Geburtstages von Stalin, die anlässlich dieses Ereignisses im sowjetischen Radio gesendet wird.

1940

Ein neues Opernprojekt Prokofjews erscheint am Horizont und wird in kurzer Zeit realisiert: »Die Verlobung im Kloster« nach der Sheridan-Komödie »La Duenna«, auf die ihn Mira Mendelson aufmerksam gemacht hat. Zudem gibt es Pläne für ein weiteres Ballett: Nach dem Vorbild von Romeo und Julia erhält Prokofjew

aus Leningrad den Auftrag, ein klassisches Handlungsballett zum Märchen »Aschenbrödel« (bzw. »Cinderella«) zu konzipieren und auszugestalten. Die zunächst rasch fortschreitende Arbeit wird durch den 2. Weltkrieg, in den ab dem Juni 1941 auch die Sowjetunion hineingezogen wird, jedoch unterbrochen. Prokofjew wird zum Stellvertretenden Vorsitzenden der Moskauer Sektion des Komponistenverbandes gewählt und beteiligt sich intensiver als bisher an ästhetischen Diskussionen über Musik und Kunst. Im Herbst beendet Prokofjew seine Klaviersonate Nr. 6 op. 82, die Ende November von Swjatoslaw Richter im Rundfunk erstmals gespielt wird.

1941

Mit dem Überfall der deutschen Wehrmacht und ihrer Verbündeten

auf die Sowjetunion im Juni beginnt der »Große Vaterländische Krieg«, der in den kommenden Jahren die personellen, militärischen, wirtschaftlichen und kulturellen Ressourcen des Landes nahezu vollständig binden wird. Der 1939 geschlossene geheime Nichtangriffspakt zwischen Hitler und Stalin war nur von kurzer Dauer und baut neue Fronten in dem in Europa und anderen Teilen der Welt tobenden Krieg auf. Prokofjew komponiert nun vornehmlich patriotische Lieder und Märsche und eine Suite »Das Jahr 1941«. Aber auch die Vertonung einer Oper »Krieg und Frieden« nach Lew Tolstois Monumentalroman taucht als Vorhaben auf – bis in seine letzten Lebensjahre hinein sollte sich Prokofjew immer wieder mit diesem Werk beschäftigen. Gemeinsam mit anderen prominenten

Künstlern wird Prokofjew aus dem gefährdeten Moskau evakuiert, zunächst nach Naltschik, gegen Ende des Jahres dann in das georgische Tbilissi. Dort entwirft er auch die erste Fassung von »Krieg und Frieden«, ohne dass sich jedoch die Möglichkeit einer Aufführung abzeichnet.

1942

Prokofjew, der sich inzwischen von seiner Familie getrennt hat und mit Mira Mendelson zusammenlebt, nimmt im kasachischen Alma-Ata Quartier. Sergej Eisenstein hatte ihn dorthin eingeladen, um gemeinsam an einem neuen Film, »Iwan Grosny«, zu arbeiten. Auch für andere Filme wird Prokofjew vom staatlichen Mosfilmstudio beauftragt, die Musik zu liefern. Prokofjew vollendet die 7. Klaviersonate op. 83, das Mittelstück der »Kriegssonaten-

Trias« (Uraufführungsinterpret ist erneut Swjatoslaw Richter) sowie eine Reihe von kleineren Klavierwerken, in die musikalisches Material aus »Cinderella« sowie aus »Krieg und Frieden« eingegangen ist. Auch eine Sonate für Flöte und Klavier op. 94 entsteht, die später auf Anregung von David Oistrach auch in einer Fassung für Violine ausgearbeitet wird. Gegen Ende des Jahres hält sich Prokofjew kurzzeitig in Moskau auf, um seinen Kollegen aus dem Komponistenverband die Oper »Krieg und Frieden« sowie die 7. Klaviersonate zu präsentieren.

1943

Der Krieg nimmt eine entscheidende Wende: Die Offensive der Wehrmacht wird gestoppt und die besetzten sowjetischen Gebiete nach und nach zurückerobert. Die westlichen Alliierten

beginnen sich mit Stalin und der Roten Armee zu verständigen, um gemeinsam gegen den Feind vorzugehen. Im Herbst kann Prokofjew wieder nach Moskau ziehen. Zwischenzeitlich hatte er in Perm gelebt, um dort weiter an seinem Ballett »Cinderella« zu arbeiten. Aus der Partitur transkribiert er zehn Stücke für Klavier op. 97.

1944

Das Jahr bringt die Fertigstellung bzw. Uraufführung einer Reihe bedeutender Werke. Die 5. Sinfonie op. 100 wird vollendet, ebenso »Cinderella«, woraus Prokofjew nochmals sechs Stücke für Klavier als eigenständige Kompositionen ausgliedert. Die große Oper »Krieg und Frieden« erlebt eine erste konzertante Darbietung durch das Ensemble der Sowjetischen Oper in

Moskau. Darüber hinaus spielt Emil Gilels die 8. Klaviersonate op. 84 erstmals in der Öffentlichkeit. Für dieses Werk (wie zuvor schon für die Sonate Nr. 7) erhält Prokofjew den Stalinpreis, die höchste staatliche Auszeichnung, die an einen Künstler verliehen werden kann.

1945

Die Uraufführung der 5. Sinfonie im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums gestaltet sich zu einem Triumph für den Komponisten. Die Rote Armee hat die deutschen Truppen inzwischen bis zur Grenze des Reiches zurückgeschlagen und beginnt die letzte große Offensive des Krieges, die mit der bedingungslosen Kapitulation Nazi-Deutschlands im Mai beendet wird. Anlässlich des Sieges komponiert Prokofjew die »Ode auf das Ende des Krieges« op. 105. Trotz merklicher

gesundheitlicher Probleme schreibt er weiter am zweiten Teil der Filmmusik zu »Iwan Grosny« und skizziert neben der 6. Sinfonie op. 111 auch die 9. Klaviersonate op. 103. Die Premiere von »Cinderella« im Bolschoi-Theater bringt einen weiteren immensen Erfolg und große öffentliche Anerkennung.

1946

Im Leningrader Maly-Theater werden die ersten acht Bilder von »Krieg und Frieden« erstmals szenisch präsentiert. Aus der »Cinderella«-Musik arrangiert Prokofjew drei Suiten für Orchester, die erste von ihnen wird noch in diesem Jahr uraufgeführt. Weitere Neuheiten sind eine weitere Suite zum Ballett »Romeo und Julia«, die 1. Violinsonate op. 80 (mit David Oistrach und Lew Oborin) sowie die Oper »Die Verlobung im

Kloster«, die im November im Leningrader Kirow-Theater erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wird.

1947

Die 6. Sinfonie wird vollendet und von den Leningrader Philharmonikern unter Jewgeni Mrawinsky uraufgeführt. Seine 4. Sinfonie von 1930 überarbeitet Prokofjew grundlegend, um sie als sein op. 112 in einer neuen Fassung vorzulegen. Zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution entstehen wiederum einige »Staatskompositionen«: ein »Festliches Poem« für Orchester op. 113 sowie die Kantate »Blühe auf, machtvolles Land« op. 114. Darüber hinaus kommt die 9. Klaviersonate zu ihrem Abschluss. Die Aufführung des zweiten Teils mit weiteren fünf Bildern von »Krieg und Frieden« im Maly-Theater findet

nur nichtöffentlich statt. Aus ideologischen Gründen gelangt das Werk nicht auf den regulären Spielplan. Auch der zweite Teil von Eisensteins Film »Iwan Grosny« mit der Musik Prokofjews wird von den Kulturfunktionären scharf kritisiert und daraufhin verboten.

1948

Prokofjew gerät mit anderen führenden sowjetischen Komponisten, u. a. Dmitri Schostakowitsch, in den Sog der sogenannten »Formalismus«-Debatte: Musik, die angeblich oder tatsächlich unter den ästhetischen Einflüssen des »Westens« produziert wurde, soll aus der Öffentlichkeit verbannt werden. Vor allem Prokofjews frühere Werke fallen unter dieses Verdikt. Er nimmt die Kritik gezwungenermaßen an, da er von den Einnahmen abhängig ist, welche die Aufführungen

seiner Kompositionen bringen. Die neue, der ideologischen Doktrin von Partei und Staats entsprechenden Oper »Die Geschichte eines wahren Menschen« wird gleichwohl abgelehnt. Prokofjew wendet sich einem weiteren Ballett mit dem Titel »Die steinerne Blume« zu, einem Märchenstoff. Nach der Scheidung von seiner Ehefrau Lina, die dadurch in existenzielle Schwierigkeiten gestürzt wird, ist für Prokofjew der Weg für die Heirat mit Mira Mendelson frei.

1949

Prokofjew komponiert für Mstislav Rostropowitsch eine Sonate für Violoncello und Klavier, die dieser gemeinsam mit Swjatoslaw Richter im Folgejahr zur Uraufführung bringt. Mehrere Kompositionen für Kinder entstehen. Die Krankheitssymptome nehmen sukzessive zu.

1950

Die Partitur zum Ballett »Die steinerne Blume« wird vollendet. Außerdem schreibt Prokofjew nach dem Vorbild von Schostakowitschs »sozialistisch-realistisches« Oratorium »Das Lied von den Wäldern« ein oratorisches Werk »Auf Friedenswacht« für Soli, Sprecher, Chöre und Orchester.

1951

Der Gesundheitszustand Prokofjews wird immer kritischer. Neue Werke entstehen kaum noch; aus bereits vorhandenem Material, vor allem aus der »Steinernen Blume«, bearbeitet er verschiedene Suiten und Fantasien. Mit der Sinfonischen Dichtung »Die Begegnung von Wolga und Don« (anlässlich der Eröffnung des neuerbauten Kanals zwischen diesen beiden Strömen) legt er eine weitere Orchesterpartitur vor. Anlässlich seines 60.

Geburtstages erhält er eine staatliche Pension.

1952

Die 7. Sinfonie op. 131 wird zu Prokofjews letzter vollendeter Komposition, uraufgeführt im Oktober in Moskau. 1954 wird sie posthum mit dem Leninpreis ausgezeichnet. Die 5. Klaviersonate aus dem Jahr 1923 erfährt eine Umarbeitung, die eigenständig als op. 135 veröffentlicht wird. Zwei weitere Klaviersonaten gelangen über Skizzen nicht hinaus.

1953

Am 5. März, am selben Tag wie Stalin, stirbt Sergej Prokofjew in Moskau. Das Ballett »Das Märchen von der steinernen Blume« wird im Folgejahr im Bolschoi-Theater uraufgeführt. Die Oper »Krieg und Frieden« liegt zwar spielbar vor, jedoch ohne in eine endgültige Fassung gebracht worden zu sein.

»ALS ICH AN DIE
KOMPOSITION EINER
OPER ÜBER DEN STOFF
DER ›DUENA‹ GING,
STANDEN MIR ZWEI WEGE
OFFEN – ENTWEDER DIE
KOMISCHE SEITE DES
STÜCKES ZU UNTERSTREI-
CHEN ODER DIE LYRISCHE.
ICH ENTSCHLOSS
MICH ZUR LETZTEREN.
ES SCHEINT MIR, DASS ICH
MIT DER BESONDEREN
BETONUNG DES LYRISCHEN
IN DER ›DUENA‹ RECHT
HABE, HANDELT ES SICH
DOCH UM DIE LIEBE
ZWEIER JUNGER,
LEBENSFROHER,
SCHWÄRMERISCHER
PAARE – LUISAS UND
ANTONIOS, CLARAS UND
FERDINANDS, UM DIE
SICH IHRER LIEBE

ENTGEGENSTELLENDEN
HINDERNISSEN UND
IHRE GLÜCKLICHE
VERLOBUNG, UM DAS
POETISCHE SEVILLA,
DAS AN EINEM STILLEN
ABEND VOR DEN AUGEN
DER LIEBENDEN
AUSGEBREITET LIEGT,
UM NÄCHTLICHEN,
VERHALLENDEN
KARNEVAL UND EIN
ALTERTÜMLICHES,
VERLASSENES
NONNENKLOSTER.«

SERGEI PROKOFIEV A CHRONICLE

TEXT BY Detlef Giese

72

1891

Sergei Sergeyevitch Prokofiev is born on April 23 (or April 11 according to the Julian calendar still in use in Russia at the time) at the estate of Sontsovka in the Yekaterinoslav Governate in the Ukraine. His father Sergei Alexeyevich (1848-1910) managed the estate, his mother Maria Grigoryevna (1855-1924) was a housewife who also performed occasionally as a pianist.

1895

At age four, Sergei, the couple's only child, received his first piano instruction from his mother, who had been trained in Moscow and St. Petersburg with teachers such as Anton Rubinstein.

1896

The mother notates the first composition of his musically gifted son, entitled "Indian Galop."

1897

The first works composed entirely on his own begin to emerge: a waltz, a march, and a piano rondo.

1898

At age seven, the composer begins to collect his compositions in a volume entitled "Works by Seryoshenka Prokofiev."

1900

Attending opera and ballet performances in Moscow inspires Prokofiev to attempt his first opera: "The Giant" in three acts and six scenes. He also plans an additional stage

work with the title "On Desert Islands."

1902

As part of a second trip to Moscow, the ten-year-old Prokofiev is introduced to the composer and pedagogue Sergei Taneyev, who judges the works by the young musician positively. For the summer, the composition student Reinhold Glière is invited to Sontsovka to provide Sergei with instruction in composition. The following summer, systematic training in harmony, musical form, and composition is continued. Numerous piano pieces emerge during this period, as well as a symphony and chamber music, in addition Prokofiev pursued a third opera project "A Feast in Time of Plague", based on a work by Pushkin.

1904

Alexander Glazunov, director of the St. Petersburg Conservatory and himself a highly original composer, advocates admitting the young Prokofiev as a student. The 13-year-old is accepted after a formal exam and evaluation of his submitted compositions (two piano sonatas and several opera scores). Here he comes into contact with the renowned composers Nikolai Rimsky-Korsakov and Anatoli Lyadov.

1905

Prokofiev joins in protests against the acts of the Czarist army on so-called Bloody Sunday on January 22 in St. Petersburg; as part of the protests, Rimsky-Korsakov is dismissed from the faculty as a result; Glazunov and Lyadov resign in solidarity, only all three returned a few months later. Prokofiev enters the master class of the

73

pianist Alexander Winkler. He continues to compose piano pieces and works on his opera “Undina.”

1906

After his professors return to the conservatory, Prokofiev begins intense studies of counterpoint (with Lyadov) and orchestration (with Rimsky-Korsakov).

1907

In the years to come, Prokofiev sketches six sonatas for piano; material from these works are used later for the “valid” piano sonatas with opus numbers.

1908

The St. Petersburg Court Orchestra does a run-through rehearsal performance of a symphony by Prokofiev. At the end of the year, he performs several of his own pieces in public at an “Evening for Contemporary Music.”

1909

Prokofiev’s Opus 1 is completed: not surprisingly, a piano sonata. With the Four Etudes, op. 2, additional piano compositions follow directly. With *Sinfonietta*, op. 5, Prokofiev presents his first orchestra piece. After successfully passing exams on musical form, he is allowed to call himself a “free artist.” He perfects his piano playing even further, but also turns to conducting with the help of Nikolai Tcherepnin. He now receives piano instruction from Anna Yesipova, according to Prokofiev a “star of the conservatory.”

1910

With the symphonic poems “Dreams” op. 6 and “The Autumnal” op. 8, he writes additional orchestra compositions, and Prokofiev begins composing songs for voice and piano. After the death

of his father, the home at Sontsovka, where Prokofiev grew up, is dissolved.

1911

The opera “Maddalena” is Prokofiev’s first truly valid stage work. Piano Sonata op. 1 and the Piano Pieces op. 3 are published by the renowned music press Jurgenson. Prokofiev once again performs at the “Evenings for Contemporary Music” with works of his own composition and by other composers.

1912

At the Moscow premiere of his First Piano Concerto op. 10, Prokofiev himself plays the demanding solo part. Alongside the Piano Sonata No. 2, op. 14, he also completes Toccata op. 11 for piano and the Ballade for Cello and Piano op. 15 this year.

1913

The focus of Prokofiev’s interest remains on piano music. The Second Piano Concerto op. 16 meets with a controversial reception, the publication of Ten Piano Pieces op. 12 follows, which includes compositions from the past years dating from 1906 onward. Prokofiev begins his first trip abroad, which takes him in the summer to England, France, and Switzerland.

1914

Prokofiev completes his conservatory training with exams in piano and conducting; he excels (as a pianist in particular, performing his First Piano Concerto), and he is awarded the Anton Rubinstein Prize, which includes the gift of a concert grand piano. Prokofiev’s mother rewards him for his successful conclusion to his studies with a second trip abroad, including stops in London and Paris,

where he meets Igor Stravinsky and the then already legendary Ballets Russes of Sergej Diaghilev. Together with the symbolist poet Sergej Gorodetski, Prokofiev develops a ballet entitled "Ala and Lolli" that like Stravinsky's "Le Sacre du Printemps" is set in archaic Russia. Other compositions include the "Sarcasms" for piano op. 17 and the vocal work "The Ugly Duckling" based on the well-known Andersen fairy tale.

1915

With the "Scythian Suite" op. 20, which includes material from the never-completed ballet project "Ala and Lolli," Prokofiev shows himself to be a decidedly advanced composer, now grouped among the "modernists." Prokofiev begins working on "Visions fugatives" (Fleeting Visions) op. 22 for piano, which emerges as a collection of musical miniatures in 1917.

Commissioned by Sergej Diaghilev, the impresario of Ballets Russes, he composes "The Tale of the Buffoon who Outwits Seven Other Buffoons" op. 21, usually referred to in French as "Chout, or The Buffoon." In Rome, he performs his Second Piano Concerto and several solo pieces for piano. At the organ class at St. Petersburg Conservatory, he meets Sergei Rachmaninoff.

1916

Prokofiev completes the score of his opera "The Gambler" op. 24 based on a novel by Dostoyevsky. The premiere of the "Scythian Suite" under the director of the composer at Petersburg's Mariinsky Theater ends in a scandal. Prokofiev makes several appearances domestically and abroad as a pianist and conductor, primarily performing his own works. He also changes publisher: from Jurgenson to Gutheil.

1917

The February and October Revolutions leave Russia in a state of turbulence, while in the rest of Europe a war has been raging over the past three years that is unparalleled in its destructiveness. For Prokofiev, it is a decidedly productive year in which he completes his First Symphony ("Symphonie classique") op. 25, his First Violin Concerto op. 19, and the cycle "Visions fugatives." The Piano Sonatas nos. 3 and 4, op. 28 and 29, take shape, as well as the Third Piano Concerto, op. 26, and Prokofiev develops his initial ideas for his opera "The Love for Three Oranges." His fellow composer with an international renown Sergei Rachmaninoff performs Prokofiev's Second Piano Concerto at Moscow's Bolshoi Theater. He does not experience the great, transformative events of the October Revolution in his home

city of St. Petersburg (which was renamed Petrograd in 1914), but from afar, on a concert tour in the Caucasus.

1918

Out of fear of chaos and anarchy threatened with the Bolsheviks in power, Prokofiev decides to leave Russia. After final stays in Moscow and Petrograd, where he fulfills performance commitments, he travels through Siberia and Japan to the U.S. Once there, he becomes established primarily in New York and Chicago, where he is active as a pianist and as a conductor and presents a series of his compositions with the great American orchestras (including the First Symphony, the First Piano Concerto, and the "Scythian Suite"). After a concert in New York, he meets the Spanish singer Lina Llubera (Carolina Cortina), whom he marries in 1922.

1919

Now 28 years old, Sergei Prokofiev works in American exile on his opera "The Love for Three Oranges." He signs a contract with the Chicago Opera Association for the work's performance, but the planned premiere is postponed. Prokofiev extracts a suite for orchestra from his opera; parallel to this, he begins composing his next work for the stage, "The Fiery Angel." Prokofiev also composes his "Overture on Hebrew Themes," op. 34, for clarinet, string quartet, and piano for a group of Jewish musicians who had emigrated from St. Petersburg.

1920

Prokofiev sets off on a financially disastrous tour in Canada, performing in Montreal in Quebec City. From New York, he returns to Europe, renewing contact in Paris and London with Igor Stravinsky and Sergei

Diaghilev, who was interested in working once again with Prokofiev for a piece for the Ballet Russes, now a legendary ensemble. He returns to the U.S. in the fall to prepare for a performance of the "Love for Three Oranges." Near the end of the year, he begins a concert tour in California.

1921

Prokofiev travels once again to Paris, where his ballet "Le Chout" premieres, in addition the "Scythian Suite," which secured Prokofiev international notoriety, was performed once again. In December, premieres of his Third Piano Concerto follow (with the composer as soloist) and the opera "The Love for Three Oranges" in Chicago, two events that were very fortuitous for Prokofiev's career. On the coast of Brittany that the summer, he set five poems by Konstantin Balmont to music for piano and

voice (op. 36) dedicated to Lina Llubera, whom Prokofiev had followed to France.

1922

Prokofiev now relocates in the Old World: to the Bavarian town of Ettal near Oberammergau, to work intensely on his opera "The Fiery Angel." From Ettal, he takes several trips to London, Paris, and other major European cities.

1923

In fall, Prokofiev and Lina Llubera marry; briefly thereafter they move to Paris. That year, he composes both the Fifth Piano Sonata and a new version of the Second Piano Concerto. The latter work Prokofiev presented to the public in the French capital along with his First Piano Concerto, which was finally premiered after six years in the drawer. In his new chosen home, he came into contact with

then popular composers such as Darius Milhaud, Arthur Honegger, and Francis Poulenc.

1924

Life and death lie close to one another; in February, Prokofiev's son Svyatoslav is born, the next day his mother dies, joy and mourning coincide. In addition to Symphony no. 2, op. 40, Prokofiev writes an important piece of chamber music, the Quintet for Oboe, Clarinet, Violin, Viola and Bass, op. 39. In Paris, he gives a recital where he presents his Piano Sonatas nos. 2 to 5 to the audience.

1925

"The Love for Three Oranges" premieres in Cologne. Accepting the commission for the ballet "Le pas d'acier" (The Leap of Steel), Prokofiev turns to a Soviet theme for the first time. Numerous concerts in Europe and abroad show how in demand

Prokofiev has become as both a composer and a pianist.

1926

The triumph of "Love for Three Oranges" continues with performances in Berlin and the now renamed city of Leningrad. He intensely works on the "Fiery Angel," and the opera is completed the next year; a planned performance under Bruno Walter in Berlin does not take place. Prokofiev takes a concert tour to Italy, where he meets Maxim Gorki in Naples. In Paris, his Second Symphony is premiered, conducted by Serge Koussevitzky. Friends and colleagues try to convince the émigré composer to return to his homeland, at least temporarily.

1927

Prokofiev travels with his wife Lina from Paris to the Soviet Union. From

January to March, he holds concerts in Moscow, Leningrad, Kharkov, Kiev, and Odessa, and meets young hopeful composers like Dmitri Shostakovich and Aram Khachaturian. He also meets with high-ranking cultural officials. The premiere of the "Love for Three Oranges" at Moscow's Bolshoi Theater is an absolute success. But Prokofiev had already returned via Warsaw and Berlin to Paris where he attends the Ballets Russes premiere of "Le pas d'acier."

1928

Material from his not-yet performed opera "The Fiery Angel" is included in Prokofiev's Symphony no. 3, op. 44. Fragments from the stage work are presented with Koussevitzky as conductor. Prokofiev composes several miniatures for piano ("Things in Themselves," op. 45) and near the end

of the year "The Prodigal Son," another ballet. His second son Oleg is born on Christmas Eve.

1929

Three important premieres take place: the opera "The Gambler," which has already existed for ten years, is performed in Brussels, while in Paris the Third Symphony and "The Prodigal Son" premiere, the latter once again with Diaghilev's company. On the Seine, Prokofiev meets once again with the Soviet Russian poet Vladimir Mayakovsky. In the fall, he travels once again to Moscow. But due to a concussion resulting from a car accident in France, he is unable to perform as a pianist.

1930

In the course of his four-month concert tour through the U.S., Prokofiev performs in numerous cities from the East Coast to the West

Coast, from New York to San Francisco. A tour to Western Europe and Italy follows directly. Back in Paris, he dedicates himself primarily to Symphony no. 4, op. 47, which has been commissioned by the Boston Symphony Orchestra and its music director Serge Koussevitzky; the work already premieres in November. Furthermore, he works on a String Quartet op. 50 and an additional ballet with the title "On the Dnieper" in memory of Serge Diaghilev, who died a year before.

1931

Prokofiev writes his Fourth Piano Concerto op. 53, which was never performed during his lifetime, although it had been commissioned with a concrete reason: the Austrian pianist Paul Wittgenstein, who had lost his right arm in the First World War, commissioned

several works “for the left hand” by composers such as Prokofiev and Maurice Ravel. He also composes a series of piano pieces that reveal the continuing significance of the instrument so essential to him.

1932

Prokofiev travels several times to the Soviet Union, not least to explore possibilities for his return. Political officials still have reservations against cosmopolitan Prokofiev, who has lived for more than a dozen years in the West. With *Two Piano Sonatinas* op. 54 and the *Piano Concerto no. 5*, op. 55, he continues in the realm of piano music, but also composes a *Sonata for Two Violins* op. 56 and film scores, an area that increasingly fascinates him.

1933

In the late spring, Prokofiev begins another large-scale concert tour

that takes him to Western Europe, the U.S., and the Soviet Union. In the summer in southern France, he composes a *Concerto for Cello* op. 58 and several piano pieces. Ties to Moscow grow increasingly close: he is assigned a master class for composition at the conservatory.

1934

His increased interest in film and theater music is documented by suites for “*Lieutenant Kijé*” and “*Egyptian Nights*.” His radius is expanded with concert tours in the Ukraine, Armenia, and Georgia. Initial discussions on a ballet “*Romeo and Juliet*” for Leningrad’s Kirov Theater (before and after the Soviet Union Mariinsky Theater) are initiated.

1935

Prokofiev spends most of the year in Moscow. He composes the twelve pieces of “*Children’s*

Music,” op. 65, his *Second Violin Concerto*, op. 63, and the beginning of “*Romeo and Juliet*.” With the violinist Robert Soetans, for whom he composed violin concerto, Prokofiev takes an extended concert tour in Spain, Portugal, Algeria, and Tunisia. In the fall, he returns to Paris to prepare for his final move to the Soviet Union.

1936

In May, Prokofiev moves with his entire family to Moscow. First housed in a hotel, they are later assigned their own apartment. Prokofiev becomes a Soviet citizen. With “*Peter and the Wolf*,” op. 67, called a “symphonic fairy tale for children,” and the ballet “*Romeo and Juliet*,” the music of which he uses for two suites, two of the later most popular works by Prokofiev are completed. In addition, he works on other pieces based on

Pushkin: “*Pique Dame*” and “*Boris Godunov*,” with which he also refers to Peter Tchaikovsky and Modest Mussorgsky, key representatives of the great Russian tradition. The “*Russian Overture*” op. 72 contributes to this new thematic and aesthetic orientation.

1937

The 46-year-old composer, now settled in the Soviet Union, tries to adapt with his compositions to the dominant political climate. He composes a “*Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution*,” op. 74, based on texts by Marx, Lenin, and Stalin and a suite “*Songs of Our Days*” based on folk song texts for soloists, chorus, and orchestra. In his writing as well, he also works to promote the state doctrine and “socialist realism.” At the same time, Stalin’s radically brutal purges grip the highest circles of

the Communist Party and the Red Army.

1938

Prokofiev sets off on his last concert tour in the West, taking him once again to the U.S. with stops in New York, Boston, Chicago, and Washington. In addition, he comes into contact with the film industry in Hollywood, but no collaboration is agreed upon. But back in the Soviet Union, he accepts the request of the director Sergei Eisenstein to compose the music for his film "Alexander Nevsky," a project he approaches with great enthusiasm. In the course of a summer stay in the Caucasus, he meets the literature and English student Mira Mendelson, whom he marries ten years later.

1939

The film "Alexander Nevsky" with Prokofiev's music is a great success among the audience and

the press. The composer begins work on his opera "Semyon Kotko" based on a novel by the well-known writer Valentin Katayev. The work, although it basically conforms to Soviet ideology, triggers a controversy and performances are cancelled at Moscow's Stanislavski Opera Theater after its premiere in the spring of 1940. Prokofiev sketches a series of three major Piano Sonatas (nos. 6-8) that are completed by 1944 and go down in history as the three "war sonatas." Prokofiev also composes a series of songs "for the masses" and a cantata for Stalin's sixtieth birthday, which is then broadcast on Soviet Radio for this occasion.

1940

A new opera project by Prokofiev appears on the horizon and is performed soon thereafter: "Betrothal in a Monastery," based on

the Sheridan comedy "La Duenna," that Mira Mendelson had introduced him to. In addition, there are plans for another ballet: based on the model of "Romeo and Juliet," Prokofiev is commissioned to conceive and compose a classical plot ballet for the Leningrad ensemble on the fairy tale "Cinderella." Rapid progress on the work is called to a halt by the outbreak of the Second World War, which the Soviet Union is pulled into June 1941. Prokofiev is voted deputy chairman of the Moscow Section of the composer's association and participates more intensely than before in aesthetic debates on music and art. In fall, Prokofiev concludes his Piano Sonata no. 6, op. 82, performed for the first time by Sviatoslav Richter on the radio in late November.

1941

With the German Wehrmacht and its allies attack the Soviet Union in June, the so-called "Great Patriotic War" begins, which over the coming years devour almost the military, economic, and cultural resources of the country and decimate the population. The secret non-aggression pact signed in 1939 between Hitler and Stalin was short lived, and new fronts are erected in the war raging in Europe and in other parts of the world. Prokofiev now composes primarily patriotic songs and marches and a suite entitled "The Year 1941." But the opera "War and Peace" based on Lev Tolstoy's monumental novel also begins to take shape; Prokofiev would repeatedly approach this work throughout the rest of his life. Together with other prominent artists, Prokofiev is evacuated

from the now endangered city of Moscow, first to Nalchik, near the end of the war to the Georgian city of Tbilisi. He there composes the first version of “War and Peace,” without possibility of performance.

1942

Prokofiev, who has now left his family and is living together with Mira Mendelson, takes up residence in the Kazakh city of Alma-Ata. Sergei Einstein invites him to work on a new film, “Ivan the Terrible.” He is also commissioned to write the music for other films by the state-run Mosfilmstudio. Prokofiev composes the Seventh Piano Sonata, op. 83, the second of the three “war sonatas” (originally performed by Sviatoslav Richter), and a series of shorter piano pieces that use musical material from “Cinderella” and “War and Peace.” He also composes a Sonata for

Flute and Piano op. 94, which was later reworked for violin at the request of David Oistrakh. At the end of the year, Prokofiev spends a brief period in Moscow to present his opera “War and Peace” and the Seventh Piano Sonata to his colleagues from the Composer’s Association.

1943

The war takes a decisive turn. The German offensive is stopped and occupied Soviet territory reconquered bit by bit. The Western armies begin to cooperate in their fight against the Axis powers with Stalin and the Red Army. In fall, Prokofiev is able to return to Moscow. In the meantime, he lived in Perm, where he continued working on this ballet “Cinderella.” From the score, he extracts the work Ten Pieces for Piano op. 97.

1944

The year marks the completion and premiere of a series of several works. The Fifth Symphony op. 100 is finished, as well as “Cinderella,” from which Prokofiev extracted Six Pieces for Piano as a composition on their own right. The great opera “War and Peace” is given its first concert performance by the ensemble of the Soviet Opera in Moscow. In addition, Emil Gilels performs the Eighth Piano Sonata op. 84 for the first time in public. For this work (and for Sonata No. 7 before that) Prokofiev is awarded the Stalin Prize, the highest honor that can be bestowed on an artist in the Soviet Union.

1945

The premiere of the Fifth Symphony at the Great Hall of the Moscow Conservatory is a triumph for the composer. The

Red Army has in the meantime pushed the enemy troops back to the borders of Germany and begins the final great offensive of the war, ending with Germany’s unconditional surrender in May. To mark the victory, Prokofiev composes an “Ode to the End of the War,” op. 105. Despite significant health problems, he continues the second part of the film music for “Ivan the Terrible” and sketches alongside the Symphony no. 6, op. 111, his Ninth Piano Sonata, op. 103. The premiere of “Cinderella” at the Bolshoi is yet another immense success and brings him great public recognition.

1946

The first eight scenes of “War and Peace” are staged for the first time at Leningrad’s Maly Theater. From the “Cinderella” music, Prokofiev arranges three suites for orchestra, the

first of them is premiered that year. Other new pieces include an additional suite on the ballet "Romeo and Juliet," the first Violin Sonata, op. 80 (premiered by David Oistrakh and Lev Oborin) and the opera "Betrothal in a Monastery," presented to the public for the first time at Leningrad's Kirov Theater.

1947

The Sixth Symphony is completed and performed by the Leningrad Philharmonic under Yevgeny Mravinsky. Prokofiev revises his Fourth Symphony radically, presenting it in a new version as op. 112. To mark the thirtieth anniversary of the October Revolution, he produces several "state compositions," "Thirty Years" (Festive Poem for Orchestra) op. 113 and the cantata "Flourish, Mighty Land" op. 114. He also concludes the

Ninth Piano Sonata. The performance of the second part of "War and Peace" at Maly Theater with additional five scenes is only held without an audience. For ideological reasons, the work does not make it to the regular schedule. The second part of Eisenstein's film "Ivan the Terrible" with Prokofiev's music is heavily criticized by cultural officials and then banned.

1948

Prokofiev gets caught up in the so-called "formalism" debate along with other leading composers, including Dmitri Shostakovich: music that is supposedly or actually produced under the aesthetic influence of the West is to be banned. Prokofiev's early works in particular fall into this category. He accepts the criticism, since he is dependent on the income that results from that performances

of his compositions. The new opera "The Story of a Real Man," although true to the ideological doctrine of the party and the state, is still rejected. Prokofiev turns to another ballet entitled "The Tale of the Stone Flower." After divorcing his wife Lina, leaving her in existentially threatening circumstances, the path is free to marry Mira Mendelson.

1949

Prokofiev composes a sonata for Cello and Piano for Mstislav Rostropovich, that the performer premieres the next year with Sviatoslav Richter. Several compositions for children emerge. His symptoms of his illness increase.

1950

The score of the ballet "The Tale of the Stone Flower" is completed. In addition, Prokofiev

composes an oratorio entitled "On Guard for Peace," for solo, narrator, choruses, and orchestra on the model of Shostakovich's socialist realist work "The Song of the Forests."

1951

Prokofiev's health continues to decline. New works hardly emerge: using already existing material, especially from "The Tale of the Stone Flower," he works on various suites and fantasies. With the symphonic poem "The Meeting of the Volga and the Don" (to mark the newly completed canal connecting the two rivers) he presents another orchestra score. To mark his sixtieth birthday, he receives a state pension.

1952

Symphony no. 7, op. 131, Prokofiev's final completed composition, premieres in Moscow.

in October. It is awarded the Lenin Prize after his death, in 1954. The Fifth Symphony from 1923 is reworked and published as a new work, op. 135. Two piano sonatas remain sketches.

90

1953

On March 5, Sergei Prokofiev dies in Moscow, the same day as Stalin. The ballet "The Tale of the Stone Flower" is premiered next year at Moscow's Bolshoi Ballet. The opera "War and Peace" exists in a performable state, but without a definitive final version.

Translated by Brian Currid

»DIESE PERSONEN
UND DIE KOMISCHEN
SITUATIONEN,
IN DIE SIE GERATEN,
HEBEN SICH VOR
DEM HINTERGRUND
DER LYRISCHEN SZENEN
NUR NOCH MEHR AB,
BESONDERS WENN
DIE KOMISCHEN
QUIPROQUOS MIT
ERNSTHAFTEM
GESICHTSAUSDRUCK
GESPIELT WERDEN.«

Sergej Prokofjew

PROKOFJEW UND SEINE »VERLOBUNG« UNTER DEN LINDEN

EINE ZITATENLESE VON 1958

Vor mehr als sechs Jahrzehnten, im Mai 1958, feierte Prokofjews »Die Verlobung im Kloster« an der Staatsoper Unter den Linden Premiere, in einer Inszenierung von Erich-Alexander Winds und unter der musikalischen Leitung von Lovro von Matacic. Das damalige Programmheft gibt Einblicke, wie zu dieser Zeit über dieses Werk gedacht wurde, welche Hoffnungen sich daran knüpfen, es auf die Bühne zu bringen und welche Qualitäten man ihm beimaß. Einige ausgewählte Zitate aus den seinerzeit veröffentlichten Artikeln mögen das beleuchten.

Längst gehört Prokofjew der ganzen Welt. Die lyrisch zarte und zugleich prächtige Musik, der geschliffene Glanz seiner stets die Wirklichkeit des Lebens widerspiegelnden Werke hat die Grenzen der sowjetischen Heimat des Künstlers weit überschritten. Ist sein reiches Schaffen nicht Beweis für die Richtigkeit der Erkenntnis, dass nur aus der nationalen Bedingtheit eine Musik von internationaler Geltung ersprießen kann? [...]

Können wir schon sein Lebenswerk überblicken? Wissen wir wirklich alles von ihm, der anscheinend mühelos die Politesse westlicher Kultur abstreifte und »nach einer klaren musikalischen Sprache« suchte, die dem »Volk verständlich und lieb« ist? Mag sein, dass ihm das Neue, Volksnahe nicht immer leicht gefallen ist. Die entscheidende neue Richtung seines Wollens und Strebens lag von nun an in einem leidenschaftlichen Bekenntnis zur Melodie. Nicht jene ungebändigte, vitale Lyrik, die in seinen bisherigen Werken bestach, weil sie so fransenlos war. Nein, eine neue Qualität lyrisch-spirituelle Melodik, die Prokofjew nach sehr genauen und scharfen Überlegungen entwickelte. Es ging ihm um solche melodischen Gebilde, die nicht nur schön, sondern zugleich originell sind, die alle Züge einer ganz persönlichen Einfallskraft zeigen. »Man muss beim Komponieren besonders vorsichtig sein, damit die Melodie einfach bleibt und dabei nicht billig, süßlich oder epigonal wird. Das ist leicht gesagt, aber schwer getan ...« Prokofjews zarte, spritzige oder auch fest zupackende Melodien haben den Reiz des Unwiederholbaren. Keine Melodien zum Nachsingen, sondern zum Nachempfinden sind es.

Ernst Krause

»Der Weg Serge Prokofjews«

Dass Prokofjew im Jahre 1940 auf dieses Opernbuch Sheridans [»The Duenna«] stieß, war keineswegs Zufall, denn vielleicht mehr als in jedem anderen Land erfreute man sich damals in der Sowjetunion an den Komödien von Shakespeare, Lope de Vega, Beaumarchais, Sheridan und Goldoni. [...]

Prokofjew verstand es, aus dem recht breiten, teilweise auch ein wenig banalen Sheridanschen Opernbuch – mit seinen umfangreichen gesprochenen Dialogen und den oft sehr isoliert danebenstehenden Texten für die musikalischen Szenen – ein geschliffenes, in sich gespanntes Libretto zu schaffen, das ihm eine glänzende Grundlage für seine musikalische Formung bot. Es gelang ihm dabei, die vielen Bilder Sheridans recht geschickt zusammenzuziehen, die Dialoge zu straffen und zu dramatisieren und auch die lyrischen Teile organischer in das Werk einzugliedern. [...]

Zusammenfassend kann man sagen, dass wir es hier mit einem Opernlibretto zu tun haben, zwar ohne besondere geistige Ansprüche, ohne wesentliche psychologische Tiefe, aber voller zündender Situationskomik, beißender Satire und auch versöhnendem, warmem, lyrischem Gefühl. Und durch Prokofjews geistvolle, schillernde und gefühlsselige Musik werden wir auch von diesem Stoff geradezu angezogen und freuen uns mit den endlich versöhnten Liebenspaaren Luisa – Antonio und Clara – Ferdinand und lachen ebenso herzlich über Duenna, Mendoza und Don Jerom. Aber es ist jenes geistvolle Lachen, das uns Mozart mit seiner »Cosi fan tutte« und Verdi mit seinem »Falstaff« schon gelehrt haben.

Günter Rimkus

»Duenna – Die Verlobung im Kloster«

Es hat Zeiten gegeben, in denen nicht viel Spürsinn dazu gehörte, eine neue heitere Oper ausfindig zu machen. Ob sie nun (je nach ihrem Ursprungslande) opera buffa, opéra comique oder Singspiel hießen – sie schossen wie Pilze aus der Erde und blieben in vielen Fällen sogar über den Tageserfolg hinaus lebendig; uns, die wir noch immer von ihnen nutznießen, zur Freude und zum Gewinn. Unseren Urvätern wäre es deshalb nicht in den Sinn gekommen, die Geburt einer Lustspieloper als eine Sternstunde zu bezeichnen. Wir aber tun es. Denn wir sind arm geworden an neuen Meisterwerken der belustigenden Operngattung. Deshalb ist eine so burlesk-charmante Partitur vom Schlage der »Verlobung im Kloster« für unser Jahrhundert ein Glücksfall. Der 50-jährige Prokofjew hat mit dieser Opernmusik eine höchst eindrucksvolle Bestätigung seiner stilistischen Entwicklung gegeben, einer Entwicklung vom Komplizierten zum Einfachen. Sie ist der kräftige Beweis, dass Einfachheit nichts mit Primitivität zu tun, sondern mit Klarheit und Durchsichtigkeit (selbst ein zünftiger Familienstreit ist so komponiert, dass man jedes der aufgeregten Worte verstehen kann!). Mögen die Handlungsfäden dieser Komödie noch so verwirrt sein – Prokofjews Musik klärt sie. Sie ist es auch, die unser gespanntes Interesse wachhält, die das verdrehte Verkleidungsspiel in einen raschen Ablauf einordnet und uns als eigentliche Trägerin des Geschehens deutlich macht, wie es von Szene zu Szene weitergeht. Prokofjews musikalische Phantasie sorgt dabei für eine Überraschung nach der anderen (wozu seine fein dosierten harmonischen Würzen nicht unwesentlich beitragen). Es ist eine Musik, die natürliche, echte Heiterkeit auslöst.

Wolfram Schwinger

»Vom Glücksfall einer Lustspieloper«

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
INSZENIERUNG, BÜHNENBILD Dmitri Tcherniakov
KOSTÜME Elena Zaytseva
LICHT Gleb Filshinsky
VIDEODESIGN Alexey Poluboyarinov
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Jana Beckmann, Detlef Giese

96

PREMIERENBESETZUNG

DON JEROME Stephan Rügamer
DON FERDINAND Andrey Zhilikhovsky
LUISA Aida Garifullina
DIE DUENNA Violeta Urmana
DON ANTONIO Bogdan Volkov
CLARA D'ALMANZA Anna Goryachova
MENDOZA Goran Jurić
DON CARLOS Lauri Vasar
MODERATOR Maxim Paster

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 13. April 2019
IM RAHMEN DER FESTTAGE
DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

















WIR ERFINDEN EINE OP
1. DON ~~ADME~~, ein Edelmann aus S
2. MEN ~~ein~~reicher Fischh
3. LU ~~die~~ Tochter
4. C
5. F
7.
8.
PAU
die Amme
LOS

Blue shoes on the floor





IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RIKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese und Jana Beckmann
MITARBEIT Mia Emilia Löwener und Janin Janke
TEXTNACHWEISE Die Texte von Karsten Erdmann und Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Oscar Bie ist in dessen Buch »Die Oper« von 1913 erstmals veröffentlicht worden.

Die Zitate von Sergej Prokofjew und Mira Mendelson sind entnommen: Sergej Prokofjew: Dokumente, Briefe, Erinnerungen – Zusammenstellung, Anmerkungen und Einführungen von S. I. Schlifstein, ins Deutsche übertragen von Felix Loesch, Leipzig 1965, S. 224f.; S. 368f.

Die Texte aus der »Zitaten-Lese« von 1958 sind im Programmheft der Deutschen Staatsoper Berlin zur Inszenierung von Prokofjews »Die Verlobung im Kloster« vom 12. Mai 1958 erschienen und hier in ausgewählten Passagen zitiert.

FOTOS Ruth und Martin Walz

Die Fotos entstanden während der Generalprobe am 11. April 2019.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

REDAKTIONSSCHLUSS 3. April 2019 (Bildteil: 16. April 2019)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**