

Sergej Prokofjew (1891-1953)

Klavierkonzert Nr.3 C-Dur op.26

Informationen und Materialien
Von Andrea Amann

1. Zu Sergej Prokofjew

- 1.1 Biographische Skizze**
- 1.2 Der Komponist Sergej Prokofjew**
- 1.3 Zu den Klavierkonzerten**
- 1.4 Der Pianist Sergei Prokofjew**

2. Zum 3.Klavierkonzert op.26

- 2.1 Entstehungshintergrund**
- 2.2 Satzfolge/ Besetzung**
- 2.3 Kurzbeschreibung der einzelnen Sätze**
- 2.4 Rezeption**

3. Literatur

1. Zu Sergej Prokofjew

1.1 Biographische Skizze

- 1891 Sergej Prokofjew wird am 11. April (jul.) bzw. 23. April (greg.) auf dem Gut Sonzowka bei Jekaterinenburg in der Ukraine als Sohn eines Gutsverwalters geboren
- 1895 erster Klavierunterricht von seiner Mutter
- 1896 erste Kompositionen, u.a. ein *Indischer Galopp*
- 1900 erste Oper: *Der Riese*
- 1902/03 private Kompositionsstudien bei R. Gliere
- 1904 wird Prokofjew Alexander Glasunow vorgestellt, der ihm rät, sofort ein Studium am Konservatorium zu beginnen, ab April Student am Sankt Petersburger Konservatorium
- bis 1914 Studium Komposition, Kontrapunkt, Orchestration, Klavier und Dirigieren, unter anderem bei Nikolai Rimski-Korsakow und Anatoli Ljadow
- 1908 *Sinfonie E-Moll* und *Erste Klaviersonate*; Debüt bei den Petersburger „Abenden für zeitgenössische Musik“
- 1911 Erste Klaviersonate als op.1 veröffentlicht
- 1912 UA *Erstes Klavierkonzert* in Moskau
- 1913 Erste Auslandsreise mit der Mutter: Paris, England, Schweiz; UA-Skandal *2. Klavierkonzert* in Pawlowsk
- 1914 Anton-Rubinstein-Preis des Konservatoriums; in London Bekanntschaft mit Sergei Diaghilew
- Kompositionsauftrag zu einem Ballett „*Le Chout*“ durch S. Diaghilew
- 1917 *Klassische Sinfonie*, *Erstes Violinkonzert*, *Visions fugitives*, *Dritte und Vierte Klaviersonate*
- 1918 aufgrund der schwierigen Situation nach der Oktoberrevolution entschließt sich Prokofjew, Russland zu verlassen, reist über Sibirien und Japan in die Vereinigten Staaten
- 1919 Vertrag über die Komposition der Oper „*Die Liebe zu den drei Orangen*“ für Chicago
- 1920 lässt sich Prokofjew nach finanziellem Fiasko in Frankreich nieder
- 1921 UA „*Le Chout*“ in Paris zum Start der Diaghilew-Saison (Ballets Russes); UA *Drittes Klavierkonzert* und *Liebe zu den drei Orangen* in Chicago
- 1922/23 lebt Prokofjew in Ettal, von dort Konzertreisen als Pianist und Dirigent durch Europa
- 1923 Hochzeit mit der spanischen Sängerin Carolina Codina (Künstlername Lina Llubera)
- 1924 Zweite Sinfonie (UA 1925 in Paris unter Kussewizki)
- 1925 Amerika-Tournee
- 1927 Konzertreise führt Prokofjew erstmals wieder in die Sowjetunion, in Leningrad Bekanntschaft mit jungen Komponisten, u.a. D. Schostakowitsch
- 1929 *Dritte Sinfonie*; Tod Diaghilews
- 1930 *Erstes Streichquartett*, UA *Vierte Sinfonie* in Boston
- 1931 *Viertes Klavierkonzert*
- 1932 UA *Fünftes Klavierkonzert* in Berlin unter Furtwängler; Prokofjew übernimmt einen Lehrauftrag am Moskauer Konservatorium

- 1936 Übersiedelung der Familie nach Moskau; „*Peter und der Wolf*“, Tournee durch Spanien, Portugal, Algerien, Tunesien u.a. und durch die Vereinigten Staaten
- 1938 letzte Auslandsreise
- 1939 Prokofjew wird stellvertretender Vorsitzender des Moskauer Komponistenverbandes
- 1940 „*Romeo und Julia*“, *Sechste Klaviersonate*, große Produktivität
- 1941 Trennung von seiner Familie, Prokofjew zieht zu der Dichterin Mira Mendelson; deutscher Überfall auf die Sowjetunion, *Zweites Streichquartett*
- 1942 Alma Ata, Filmkompositionen,
- 1943 „*Krieg und Frieden*“, Stalinpreis für die *Siebente Klaviersonate*
- 1944 *Cinderella*, *Zweite Violinsonate*; Aufführung von Schostakowitschs Erstem Klavierkonzert in Moskau mit Prokofjew als Dirigent (am Klavier Schostakowitsch), *5.Sinfonie*, *8.Klaviersonate*
- 1945 letztes Auftreten als Dirigent mit der UA der Fünften Sinfonie in Moskau; Ende Januar Sturz und anschließende lange Krankheit; Mai: deutsche Kapitulation
- 1946 Stalinpreis für *5.Sinfonie*, *8.Klaviersonate* und Filmmusik „*Iwan der Schreckliche*“
- 1947 unerwartete Absetzung der Oper *Krieg und Frieden*, nach scharfer Kritik am zweiten Teil des Films *Iwan der Schreckliche* wird eine Aufführung verboten; November: Auszeichnung als „Volkskünstler der Sowjetunion“
- 1948 wird Prokofjew vom Zentralkomitee der KPdSU formalistischer Tendenzen bezichtigt und zu größerer Volkstümlichkeit aufgefordert; Heirat mit Mira Mendelson
- 1949 Zusammenarbeit mit dem Cellisten Rostropowitsch bei der Komposition der Violoncellosonate
- 1950 erneut schwere Erkrankung, trotzdem unermüdliche Kompositionstätigkeit
- 1952 *Sechstes Klavierkonzert*, UA *Violoncellokonzert* mit Rostropowitsch, UA *7.Sinfonie*
- 1953 Arbeit an *Violoncello-Sonate* und an *10.Klaviersonate*, 5.März: Prokofjew stirbt am selben Tag wie Stalin, Prokofjews Tod bleibt im Schatten der landesweiten Trauer um den gleichzeitig verstorbenen Diktator von der Öffentlichkeit fast völlig unbeachtet

1.1 Der Komponist Sergej Prokofjew

Lina, Prokofjews erste Ehefrau, berichtete nach Prokofjews Tod:

„Sergej Prokofjew war keiner der Komponisten, die von einer speziellen Inspiration abhängig sind. Seine schöpferischen Talente waren so reich und im Überfluss vorhanden, dass er lediglich die Gelegenheit brauchte, sich selbst auszudrücken. Sein Verstand war ein Brunnen, aus welchem jederzeit Musik herausprudeln konnte. Er musste seine musikalischen Einfälle dann lediglich auf dem Papier festhalten. Prokofjew hörte niemals auf, schöpferisch tätig zu sein; der Prozess des Komponierens begleitete ihn ständig. In vollkommen unerwarteten Momenten oder in den ungewöhnlichsten Situationen, zum Beispiel während einer Unterhaltung oder eines Spazierganges, konnte er plötzlich Notizen für ein neues Thema in ein spezielles Notizbuch, welches er immerfort in seiner Tasche mit sich trug, machen. Hatte er vergessen, es mitzunehmen, notierte er seine musikalischen Einfälle einfach auf irgendein Stück Papier, das er gerade zur Hand hatte. Wieder zu Hause angelangt, schrieb er das Thema in ein Notenheft, das er für diesen Zweck hatte. So tat er es sein ganzes Leben lang. Auf diese Art hatte er nie Probleme, geeignetes thematisches Material für seine Werke zu finden.“

(Lina Prokofjew, 1962)

Prokofjew selbst hat seinen Stil in seiner Autobiographie als Zusammenspiel von vier Grundlinien erklärt:

„Hier möchte ich auf die Hauptrichtungen eingehen, in denen sich mein Schaffen bewegte. Da ist zuerst die klassische Richtung, noch aus der frühen Kindheit stammend, als ich von der Mutter die Sonaten von Beethoven hörte. Sie nimmt mal ein neoklassisches Aussehen an (Sonaten, Konzerte), zum anderen ahmt sie die Klassik des 18. Jahrhunderts nach (Gavotten, „Klassische Sinfonie“, zum Teil auch die „Sinfonietta“). Die zweite Richtung ist die des Neuerers, die von jener Begegnung mit Tanejew ausgeht, als er meine „primitiven Harmonien“ monierte. Anfangs war es das Suchen nach einer eigenen Harmonik, dann verwandelte es sich in ein Suchen nach einer Sprache für starke Emotionen („Gespenst“, „Verzweiflung“, „Versuchung“, „Sarkasmen“, „Skythische Suite“, einiges in den Romanzen op.23, im „Spieler“, ...). Obgleich es sich bei dieser Richtung in der Hauptsache um die Harmonik handelt, gehören doch auch die Neuerungen in den melodischen Intonationen, in der Instrumentation und im formalen Aufbau dazu. Die dritte Richtung ist die der Toccaten oder, wenn man will, die motorische, die wahrscheinlich von der Tokkata Schumanns ausgeht, die seinerzeit auf mich einen großen Eindruck machte (die Etüden op.2, die Tokkata op.11, das Scherzo op.12, die Tokkata im Fünften Klavierkonzert...wie auch die immer wieder aufbegehrenden Figuren und Passagen im Dritten Klavierkonzert). Diese Richtung ist wahrscheinlich die minder wertvolle. Die vierte ist die lyrische- zuerst als eine lyrisch-betrachtende, zuweilen nicht ganz mit der Melodik, jedenfalls nicht mit einer längeren melodischen Linie verbundene (das „Märchen“ aus op.3, „Träume“, „Herbstskizzen“...), später auch mit einer mehr oder weniger ausgeführten Melodie verknüpft (der Anfang des Ersten Violinkonzertes, „Großmutter Märchen“...). Diese Richtung machte sich nicht oder erst später bemerkbar. In der Lyrik hatte ich lange Zeit gar keinen Erfolg, und sie entwickelte sich, nicht ermuntert, recht langsam. Dafür legte ich später auf sie immer größeren Wert.

Ich möchte mich auf diese vier Richtungen begrenzen und eine fünfte, „groteske“, die manche bei mir finden wollen, eher als eine Ausweitung der erstgenannten Richtungen ansehen. In jedem Falle erhebe ich Einspruch gegen das Wort „grotesk“, das bis zum Überdruß abgedroschen ist. Der Sinn des französischen Wortes „grotesque“ ist dabei in erheblichem Maße entstellt. In der Anwendung auf meine Musik möchte ich es lieber durch den Ausdruck „Scherzhaftigkeit“ ersetzt wissen oder, wenn man will, durch die seine drei Steigerungen wiedergebenden Worte: Scherz, Lachen, Spott.“

1.2 Zu den Klavierkonzerten

Sergej Prokofjews schöpferische Arbeit erstreckte sich über ein halbes Jahrhundert- von den frühen Klavierstücken und der 1902 im Alter von 11 Jahren komponierten G-Dur-Symphonie bis zu den nicht mehr vollendeten Werken der Jahre 1952 und 1953. Das Werkverzeichnis umfasst über 130 Werke. Prokofjew war ein sehr vielseitiger Komponist, fast alle Genres der Musik sind in seinem Schaffen vertreten: er schrieb sieben Sinfonien, acht Opern, sieben Ballette, Kantaten, Konzerte, Filmmusiken, Chorwerke, Lieder und vor allem Klaviermusik. Betrachtet man sein Gesamtwerk, sind gewisse Parallelen zu Beethoven unverkennbar: bei beiden Komponisten besteht etwa ein Drittel ihres Schaffens aus Klaviermusik, beide waren hervorragende Pianisten und schrieben fünf Klavierkonzerte, vorwiegend für ihr eigenes öffentliches Auftreten. Auch Prokofjew erweiterte- wie Beethoven 100 Jahre zuvor- die

Klaviertechnik erheblich: rasante Passagen, ineinandergreifende Figuren, blitzschnelles Übergreifen der Hände, große Sprünge und brillante Akkordfolgen in rasendem Tempo müssen vom Interpreten gemeistert werden.

Die fünf Klavierkonzerte entstanden in einem Zeitraum von rund 20 Jahren zwischen 1911 und 1932. Das 1.Konzert in Des-Dur, ein einsätziges Werk von einer Viertelstunde, spielte der junge Komponist in der Abschlussprüfung seines Klavierstudiums am Petersburger Konservatorium. Mit dem 2.Klavierkonzert in g-Moll schockierte Prokofjew sein Publikum durch ungewöhnlich dissonante, „barbarische“ Klänge. Im 4.Konzert in B-Dur ist der Solopart für die linke Hand allein geschrieben. Es war ein Auftragswerk für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, welchem auch Maurice Ravels Konzert D-Dur für die linke Hand gewidmet war. Im Gegensatz zu Ravels Konzert spielte Wittgenstein Prokofjews Konzert aber nie. So wurde es erst drei Jahre nach Prokofjews Tod in der DDR uraufgeführt. Die Uraufführung seines 5.Konzertes in G-Dur spielte Prokofjew zusammen mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler.

1.3 Der Pianist Sergej Prokofjew

Von Prokofjew sind Plattenaufnahmen des 3.Klavierkonzerts aus den dreißiger Jahren erhalten. Sie bestätigen die enthusiastischen zeitgenössischen Berichte von seinem energiegeladenen Spiel und seiner stupenden Technik, die die gehäuften Schwierigkeiten des minutiös gearbeiteten Klaviersatzes scheinbar spielend bewältigte. Im Urteil des New Yorker Musikkritikers Harold Schonberg war Prokofjew als „Pianist... der neue Mann des Jahrhunderts. Er hatte wenig mit der Vergangenheit gemein, und sein Spiel war vollkommen originell. Sein Einfluss auf die Klavier-Philosophie des Jahrhunderts war enorm. Dies war die Art zu spielen, wie Bartok, Strawinsky und die anderen Modernen es forderten. Es war ein funktionelles Spiel, absolut frei von artistischem Beiwerk, nüchtern und kraftvoll, ohne Phrasen, ungeduldig über Taktstriche hinweggehend.“

Zeitgenössische Berichte über Prokofjews Spiel:

„Der Charakter Prokofjews als Pianist ist ausgesprochen männlich. Verhaltenheit und Ruhe, enorme Selbstbeherrschung und unüberwindliche Willenskraft zeigen sich in allem, in seinem Gang, in der Art, wie er am Instrument Platz nimmt, im Spiel. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in seiner Interpretation vor allem die Überzeugungskraft des Ausdrucks und der unerhört plastische Rhythmus in Erstaunen versetzen. Eine jede Linie tritt reliefartig hervor, jede Phrase ist ausgestanzt, das ganze Stück- sei es eine große Sonate oder eine zarte Miniatur- entsteht als klare und gesetzmäßig entwickelte Komposition vor dem Hörer. ... Besonders ist aber seine eigentümliche Verwendung der Akzente zu erwähnen. Es ist eine nicht enden wollende Skala von kaum vernehmlichen und fast unmerklichen Stößen, Stichen und flüchtigen Unterstreichungen bis zu leidenschaftlicher und souveräner Hervorhebung. Der Akzent erscheint bei Prokofjew als wichtigster formbildender Faktor, der seinem Spiel das Spritzige, Kapriziöse und einen besonderen trockenen Glanz verleiht. Die Gleichmäßigkeit der metrischen Schläge verliert sich in der rhythmischen Raffinesse und der aufs äußerste dynamisch differenzierten Akzentuierung. Die Phrasierung wird auf diese Weise besonders klar und in hohem Maße lebenssprühend. Kraftvoll ist der Klang. Aus dem allem ergibt sich die strenge, unnachgiebige Haltung Prokofjews in Bezug auf alles Emotionale der Interpretation- nirgends eine Andeutung von Gefühlsduselei oder Lüsterheit, noch

Konzessionen im Sinne einer Befriedigung billiger Sensationslust. Aber die Strenge hat keineswegs Seelenlosigkeit oder Gleichgültigkeit zur Folge: Prokofjew versteht seine Gefühle zu beherrschen, ohne etwa echter und zärtlicher Lyrik aus dem Wege zu gehen. Schwülstiges Pathos ist nicht seine Sache. Er hat Besseres erreicht- Einfachheit und Natürlichkeit durch Überwindung dessen, wozu das Podium verführt, nämlich von leerem Virtuositentum und mechanischer Zurschaustellung. In diese Beziehung ist sein Spiel über die Maßen erfreulich. Die schwierigsten Stücke klingen anspruchslos und selbstverständlich. Nicht die geringste Prahlerei, keinerlei eitle Reklame, nicht eine Spur von Bestreben, sich in Szene zu setzen und interessant zu wirken. ... Prokofjew spielt einfach, klar und überlegen, ruhig, aber ohne Kälte des von sich selbst überzeugten Virtuosen, blendend, aber ohne eitles Kokettieren mit seiner verblüffenden Technik.“

Igor Glebow (B.W.Assafjew), 1927 in „Shisn iskusstwa“

„Prokofjews Spiel charakterisieren Männlichkeit, Selbstsicherheit, unbeugsamer Wille, eiserner Rhythmus, kolossale Klangstärke (die manchmal im kleineren Raum sogar schwer zu ertragen war), ... eine staunenswerte Fähigkeit, das Lyrische, das Poetische, die Schwermut, das Nachdenkliche, eine gewisse besondere menschliche Wärme, ein Naturgefühl an den Hörer heranzubringen... . Seine technische Meisterschaft war phänomenal, unfehlbar, und seine Klavierwerke stellen bekanntlich den Spieler vor fast transzendente Schwierigkeiten. ... Wenn er sich aufs Podium begab, verwandelte er sich mit dem Anziehen des Fracks in ein ganz anderes Wesen. Ungeachtet seiner offensichtlichen Verachtung des sogenannten „Temperaments“ und „Gefühls“ beherrschte er beides doch in solchem Maße, dass sein Spiel niemals einen routinemäßigen, blutleeren oder absichtlich trockenen und kühlen Eindruck machte. ... Erstaunlich waren die Freiheiten, die er sich in den gewagtesten Lagen auf dem Klavier erlaubte, seine Ungezwungenheit, sein „Spiel“ im buchstäblichen Sinn, das eines gewissen sportliche Charakters nicht entbehrt (nicht umsonst bezeichneten ihn seine Gegner als den „Fußballpianisten“). Verblüffend war die äußere Klarheit und Exaktheit der ganzen Faktur dank einer meisterhaften Beherrschung aller nötigen technischen Mittel.“

Heinrich Neuhaus, 1954

„Zum ersten Mal hörte ich Sergej Prokofjew in Odessa. Seine Erscheinung als Komponist und Klaviervirtuose prägte sich mir für das ganze Leben ein. Ich sehe noch seine große Gestalt am Flügel, besonders die unnachahmliche Art seines nur ihm eigenen Spiels aus der Schulter. ... Auch wegen eines noch bedeutsameren seiner Werke- des Dritten Konzerts für Klavier und Orchester- kam ich mit ihm zusammen. Diese Besuche sind mir als die teuerste Erinnerung an ihn im Gedächtnis geblieben. Prokofjew vermochte auch dort noch Neues zu finden, wo, wie es schien, bereits alles gesagt war. Diese ureigenste Fähigkeit ließ ihn einmal einen sehr tiefen Gedanken über musikalisches Schaffen Ausdruck geben. Er sprach über zwei Arten von Komponisten. „Es gibt“, sagte er, „solche, die Maulesel sind, und solche, von denen reiches Geäst ausgeht.“ Prokofjew wies mit seinem Schaffen neue Wege, zeigte neue Horizonte für die Musik der Gegenwart auf. Seine Rolle als Neuerer spüren wir Interpreten beständig. Indem Prokofjew auf neue Art denkt, veranlasst er auch den dazu, der seine Kompositionen zum Vortrag bringt.“

Emil Gilels

„Die Moskauer, und in erster Linie wir, die Jugend, waren leidenschaftlich vom Schaffen Prokofjews hingerissen und in seine Musik verliebt. Kein Wunder, dass seine erste Ankunft in der Sowjetunion im Jahre 1927 von uns mit großer Ungeduld erwartet wurde. Die Ankündigung der Persimfankonzerte (Orchester ohne Dirigent) unter Mitwirkung Prokofjews waren eine Sensation. Und nun war er da! Es gelang mir, in dem Großen Saal des Konservatoriums zur ersten Probe des Persimfans zu kommen, auf der Prokofjew erscheinen sollte. Ich sah, mit welcher Aufregung Zeitlin und seine Freunde im Saal auf den Komponisten warteten. Auf ein Zeichen stimmten die Trompeter des Persimfans mit dem berühmten Michail Tabakow die Fanfaren aus dem Marsch der „Drei Orangen“ an; mit schnellem Schritt und sportlichem Gang begab sich Prokofjew aufs Podium.

„Das Tempo ist nicht richtig, zu langsam. Und woher haben Sie die Noten?“ hörte ich eine zu jemand gewandte energische Stimme. Die Art, mit allen ein wenig von oben herab zu sprechen, machte keinen sehr guten Eindruck. Aber das kühlte unsere Begeisterung für Prokofjew nicht ab. Seine eigenwillige Musik und der im höchsten Maße eigenartige Charakter seines Spiels, eine gewisse innere Kraft und Überzeugtheit unterwarfen, rissen hin. Das in Erstaunen setzende, „eiserne“ Toccatenmäßige, der phänomenale Rhythmus, die für uns „Skrjabinisten“ erstaunliche trockene Pedalgebung verblüfften mit einer ungewöhnlichen Sachlichkeit des Klavierklanges. Alles war interessant und, vor allem, neu. Das Orchester brach auf der Probe nach dem Dritten Konzert in stürmischen Beifall aus. Prokofjew war offenbar davon befriedigt, verließ aber nichtsdestoweniger das Podium mit ungerührt sachlichem Gesichtsausdruck. Offenbar hatte er keine Zeit; es schien immer, als eile er irgendwohin.

Wladimir Wlassow

2. Zum 3. Klavierkonzert op.26

2.1. Entstehungshintergrund

Lassen wir auch an dieser Stelle Prokofjews erste Ehefrau Lina zu Wort kommen:

„Prokofjew arbeitete hart an seiner Musik, seine Fähigkeiten waren phänomenal. Er setzte sich morgens mit „klarem Kopf“, wie er sagte, ans Klavier oder an seinen Schreibtisch, und begann zu arbeiten. Seine Hauptwerke komponierte er für gewöhnlich im Sommer, in den Bergen oder an der See, weit weg vom Tumult des Stadtlebens. Er suchte immer Plätze auf, an welchen er in seinem Arbeitsrhythmus nicht gestört wurde und sich ausruhen und lange Spaziergänge machen konnte.

So war es auch bei der Komposition des 3. Klavierkonzertes, welches er praktisch im Laufe des Sommers 1921 vollendete, während er sich in St. Brevin-les-Pins, einem kleinen Dorf an der Atlantikküste der Bretagne, aufhielt.

An dieser Komposition hatte er seit 1917 immer wieder gearbeitet. Einen Abschnitt, den er dann ans Ende des ersten Satzes gesetzt hat, hatte er zum Beispiel bereits 1911 komponiert; das Thema des 2. Satzes wurde bereits 1913 geschrieben, aber die Variationen selbst wie auch die beiden eröffnenden Themen des Konzerts wurden 1916/ 1917 komponiert. Schließlich vervollständigte Prokofjew 1921 das Konzert, indem er die Themen, die er bereits gesammelt hatte, benützte. Während er am Klavierkonzert arbeitete, komponierte er parallel viele andere Werke, einschließlich der 3. und 4. Klaviersonate, des Balletts „Le Bouffon“ und der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“, die von der Oper in Chicago in Auftrag gegeben worden war. Zudem begann er seine Oper „Der feurige Engel“, die er 1927 fertigstellte.

Der bekannte russische Dichter Balmont, der damals nicht weit von Prokofjew entfernt wohnte, war von der Musik des 3.Klavierkonzertes so beeindruckt, als Prokofjew es ihm vorspielte, dass er ein Sonett zu Ehren der Musik verfasste, im Gegenzug widmete Prokofjew dem Dichter das 3.Klavierkonzert.“

(Lina Prokofjew, 1962)

Das von Lina Prokofjew erwähnte Sonett von Balmont lautet wie folgt:

„Ein fröhlicher Brand der purpurnen Blume,
Das Instrument der Worte spielt kleine Flammen,
Um plötzlich die Feuerzungen auszustrecken,
Aus geschmolzenem Erz ist ein Strom geworden.
Augenblicke tanzen Walzer. Jahrhunderte führen die Gavotte.
Plötzlich, ein urwüchsiges Tier, von Feinden geschreckt,
Sprengt alle Fesseln, droht mit den Hörnern.
Doch da, ein zarter Klang aus der Ferne.
Die Kinder bauten Schlösser aus Muscheln,
Wie schön ist die Brüstung aus Opal geformt.
Aber wild schäumend warf die Flut alles durcheinander.
Aber wild schäumt die Flut über alles dahin:
Prokofjew! Musik und Jugend erblühen,
In dir ersehnte das Orchester den klingenden Flug,
Und auf das Tamburin der Sonne schlägt der unbesiegbare Skythe.“

Skythe= Angehöriger eines alten iranischen Nomadenvolkes

Der Komponist selbst berichtet über die Entstehung seines 3.Klavierkonzertes:

„Als die Aufführungen mit ihrem Lärm vorbei waren (Anm. der Verfasserin: Prokofjew bezieht sich hier auf die Londoner Erstaufführung seines Ballettes „Der Narr“- „Le Chout“, welches Prokofjew für den russischen Impresario S.Diaghilew komponiert hatte), begab ich mich in die Bretagne, an die Küste des Atlantischen Ozeans, und begann mit der Komposition des Dritten Klavierkonzertes. Das Material dazu hatte ich schon lange nach und nach vorbereitet. Schon im Jahre 1911, als ich noch mit dem Ersten Klavierkonzert beschäftigt war, das, wie auch das Erste Violinkonzert, ursprünglich als Concertino gedacht war, plante ich ein großes und sehr passagenreiches Klavierkonzert. Von diesem Konzert, dessen Komposition nicht weit kam, war nur eine Passage geblieben, parallele, von unten nach oben laufende Dreiklänge. Jetzt kam diese Passage an das Ende des ersten Satzes des Dritten Konzerts. 1913 hatte ich ein für Variationen geeignetes Thema komponiert, das ich danach lange liegenließ. In den Jahren 1916 und 1917 versuchte ich einige Male an das Dritte Konzert heranzugehen, führte auch den Anfang (mit den beiden Themen) und zwei Variationen zum Thema des 2.Satzes aus. Ungefähr zur gleichen Zeit trug ich mich mit dem Gedanken, ein „weißes Quartett“ zu schreiben, das heißt ein absolut diatonisches Streichquartett, das, wenn es auf dem Klavier gespielt wird, sich auf die weißen Tasten beschränkt. Es war zweisätzlich vorgesehen: ein langsamer Satz in Sonatenform und ein Finale im Dreivierteltakt. Einige der „weißen Themen“ entstanden in Petersburg, andere am Stillen Ozean und sogar in Amerika, aber das Vorhaben war zu schwierig, ich befürchtete eine gewisse Eintönigkeit, so dass ich im Jahre 1921 das gesammelte Material anderweitig zu verwenden beschloss: Das Seitenthema wurde zum Thema der Renata im „Feurigen Engel“; das Hauptthema wurde zur Charakterisierung des Klosters, in das Renata geriet, verwandt, und das erste und zweite

Thema des Finales gingen in das Finale des Dritten Klavierkonzertes ein. Als ich somit an dessen Komposition heranging, hatte ich das ganze thematische Material mit Ausnahme des Seitenthemas des ersten Satzes und des dritten Themas vom Finale zur Hand. Wenige Kilometer von mir entfernt, gleichfalls am Meer, wohnte Balmont, was zur Komposition der fünf Romanzen auf Verse von ihm, der Fünf Gedichte op.36, führte, von denen einige älteren Datums waren, andere, wie der „Schmetterling“, damals erst geschrieben wurden. Während ich ihm Bruchstücke aus dem Dritten Klavierkonzert vorspielte, dichtete er mit ungewöhnlicher Schnelligkeit ein diesem Konzert gewidmetes Sonett. Aber bald darauf richtete er seine Feder gegen das „leidende Vaterland“ (wie er es ausdrückte), und wir kamen auseinander.“

(Sergej Prokofjew, aus seiner „Autobiographie“)

2.2 Satzfolge/ Besetzung

Besetzung:

Mittelgroßes Orchester in traditioneller Besetzung (Holzbläser: 2Fl/Piccfl/2 Ob./2Klar./2Fag.-Blechbläser: 4 Hrn./2 Trp./3 Pos./2 Tub.- Schlagwerk:

Pauke/Gr.Trommel/Becken/Kastagnetten/Tamburin- Streicher: Vl./Br./Celli/Kb.)

Satzfolge:

1.Satz : Andante-Allegro

2.Satz : Andantino

3.Satz : Allegro ma non troppo

2.3 Kurzbeschreibung der einzelnen Sätze

Nach dem düsteren g-Moll-Konzert schrieb Prokofjew mit dem 3.Klavierkonzert ein heiteres, brillantes Werk, locker und witzig, mitunter auch sarkastisch und bissig im Tonfall. Die zeitliche Nähe zur heiter-grotesken Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ ist auffällig. Bereits die Tonart C-Dur ist Programm: Das Konzert verwirklicht die Idee „C-Dur zu bekräftigen und zu verherrlichen, nicht als eine Tonart unter vielen, sondern als ganz spezifischen Modus, als ganz eigene Sphäre, die völlig sich selber genügt.“ (Boris Assafjew) Der lebendige Stimmungskontrast, den der junge Prokofjew liebte, zeigt sich besonders ausgeprägt in diesem Konzert. Unbekümmert lässt der Komponist auch innerhalb der einzelnen Sätze die Gegensätze aufeinanderprallen, und die scharfen und unerwarteten Kontraste kompensieren das Fehlen sorgfältiger Durchführungen.

1.Satz Andante-Allegro

Der 1.Satz in C-Dur beginnt mit einer lyrischen, verträumten, schalmeienartigen Melodie der Klarinette, die von den Violinen und der 1.Flöte über einem Klangteppich der restlichen Streicher wiederholt wird, sie erinnert an das Spiel eines Hirten.

Das sich anschließende Allegro mit Staccato-Läufen in den Streichern führt rasch zum Eintritt des Klaviers. Auf den toccatenartigen, rhythmisch vitalen Hauptgedanken (Z.3), vermutlich durch die kraftvollen Passagen der Toccata von R.Schumann inspiriert, folgt nach kontinuierlicher Steigerung bei Z.13 das scherzhafte, leicht spöttische Seitenthema, welches zunächst von Oboe und 1.Violine eingeführt und anschließend vom Klavier variiert

aufgegriffen wird. Das ist eines jener märchenhaften Themen halb-grotesker Art, die man in vielen zyklischen Werken Prokofjews antrifft- von den Seitenthemen des 1.Klavierkonzerts und des 1.Violinkonzerts bis zum Schlussthema des ersten Satzes der 7.Sinfonie. Das typisch russische, ruhig-singende Thema wird durch schroffe Melodiewendungen, durch einen streng motorischen Rhythmus und durch die Schärfung der Harmonik leicht parodistisch verfremdet. Ein drittes, chromatisch abwärtsgeführtes Thema in den Streichern (Z.18, Piu mosso), welches vom Klavier triolisch umspielt wird, führt zu einer verhältnismäßig kurzen Durchführung (Z.26), in welcher die Verarbeitung des melodischenThemas der Einleitung den meisten Raum einnimmt: nach dem erneut vom Orchester vorgetragenen lyrischen Anfangsgedanken (ff, espressivo e cantabile, immer leiser werdend) schließt sich eine Verarbeitung des Gedankens durch das Klavier, im Wechselspiel mit solistisch geführten Bläsern an. Der Abschnitt mündet in einen Allegro-Teil (Z.32), der mit einer wilden Jagd des Klaviers beginnt, von welcher sich die Violinen und am Ende auch Flöten und Klarinetten mitreißen lassen und mündet in die Reprise (Z.36 toccatenartiger Hauptgedanke), welche schnell von der Exposition abweicht und bedeutende Veränderungen bringt: Die Passagen sind noch komplizierter und verwickelter geworden, das Seitenthema wirkt mit seiner gläsernen Klangfarbe, „knöchern“ klopfenden trockenen Akkorden (tiefe Streicher col legno) wie ersterbend, Seitenthema und drittes Thema erscheinen in umgekehrter Reihenfolge (var.3.Thema Z.43; var.Seitenthema T.237 m.A.). Endlich in der Coda (Z.50 Piu mosso) triumphiert erneut die rhythmische, energisch-drängende Bewegung, die fast Etüdencharakter annimmt und unerwartet schroff abbricht.

2.Satz Andantino

Der 2.Satz in e-Moll ist als Thema mit fünf Variationen und einem ausführlichen Schlussteil, in welchem das Thema nochmals (nun in der Vergrößerung) zitiert wird, aufgebaut. Das liedhafte, tänzerische und einprägsame Thema wird von Flöte und Klarinette vorgestellt, unterstützt von leicht abgesetzten Akkorden der Streicher. Der Hörer wird an einige Tanzstücke des jungen Prokofjew, zum Beispiel an die frühe g-Moll-Gavotte aus op.12 erinnert. Die Kette von Variationen, die dem Thema folgt, überrascht durch die freie Behandlung der Variationsform. Prokofjew variiert das Thema sehr stark, fast bis zur Unkenntlichkeit. Es nimmt grotesk-motorische und malerisch-impressive Formen an oder wird von einem Netz schmückender Figurationen umstrickt. Nur die abschließende Plagalkadenz, die sich in jeder Variation wiederholt, erinnert an die Einheit des thematischen Materials.

1.Variation

Die erste Variation (l'istesso tempo) wird vom Klavier begonnen, nachdem dieses an der Vorstellung des Themas nicht beteiligt war. Sie wird attacca mit einem überleitenden Triller und einem aufsteigenden glissandoartigen Lauf eingeleitet und könnte ein Vorbild für George Gershwins Klarinetteneinleitung in seiner „Rhapsody in Blue“ gewesen sein. Die dem Thema unterlegten Harmonien erinnern an Harmonien G.Gershwins. Das Thema wird im weiteren Verlauf wieder von Flöte und Klarinette aufgenommen, untermalt von Trillerketten im Klavier und den bereits in der Vorstellung des Themas gehörten leicht abgesetzten Akkorden der Streicher (Z.57 m.A.).

2.Variation

Die 2.Variation (Allegro) beginnt mit stürmischen C-Dur-Skalen im Klavier. Während das Orchester das Thema verarbeitet (z.B. Trompete T.41m.A. in schneidendem Forte, dissonant zum Orchester; in T.46m.A. ff erscheint das variierte Thema, so wird z.B. die aufsteigende

Tonleiter nun auch in der Umkehrung geführt, in beißendem Forte im durchbrochenen Satz in Flöte, Oboe, Violinen, Trompete), brilliert das Klavier mit sehr schnellen Tonleitern und Oktavzerlegungen.

3. Variation

Die 3. Variation (Allegro moderato poco meno mosso) wird von schroffen Dissonanzen geprägt und zerlegt das Thema so stark, dass es kaum noch wiederzuerkennen ist. Zusätzliche Unruhe stiften synkopische Betonungen. Zu den energiegeladenen Triolen des Klaviers treten im Orchestersatz melodische Floskeln, die aus dem Mittelteil des Themas abgeleitet sind (z.B. die Melodieführung von Flöten, Oboe, Klarinetten bei Z.67 ähnelt stark der Melodie der 1. Violinen in T.9 ff).

4. Variation

Die 4. Variation (Andante meditativo) verläuft, wie häufig in klassischen Werken üblich, in ruhigem Tempo. Der charakteristische Auftakt, nun im Klavier zum Oktavsprung erweitert, ist der Ausgangspunkt für immer neue filigrane Girlanden des Klaviers, die leicht chromatisch geführt sind. Der durchsichtige, leise Klang, zusätzliche Spielanweisungen wie „delicatissimo“ über den 32-tel-Läufen des Klaviers (T.99, 101, 109) oder „freddo“ über der abfallenden Terzkette der Takte 120-122 und mit Dämpfer spielende Begleitinstrumente zaubern ein mystisches, zauberhaftes, fast entrücktes Klanggemälde. Die Variation klingt im dreifachen Piano aus.

5. Variation

Die 5. Variation (Allegro giusto) greift vor allem auf die ersten beiden Takte des Themas zurück. Die fallende Skala wird nun umgekehrt und erhält dadurch (und durch die kurzen Vorschläge) einen optimistischeren, scherzhafteren Charakter. Im Orchesterpart finden sich wieder die Begleitakkorde aus den ersten Takten, welche sich aber nun durch Akzente und plötzliche piano-forte-Kontraste launisch verändern. Das Klavier setzt sich mit gehämmerten Doppeloktaven („energico“) und toccatenartigen Läufen, die virtuos den ganzen Umfang des Klaviers ausnützen, gegen die Klangmassen des Orchesters zur Wehr, bis nach einem plötzlichen Diminuendo das Thema in Flöten und Klarinetten (dolce und mezzopiano gespielt) mit verdoppelten Notenwerten (Augmentation) wiederholt wird. In den Streichern findet sich wieder die akkordische Begleitung des Anfangs, nun durch Viertelpausen aufgelockert, das Klavier umspielt das Thema mit leichten, staccato und pianissimo gespielten Akkordfolgen. Der Satz endet ruhig (molto meno mosso).

3. Satz Allegro ma non troppo

Der 3. Satz in einem tänzerischen $\frac{3}{4}$ -Takt greift von neuem den drängenden, energischen Bewegungsablauf des ersten Satzes auf. Das Hauptthema des Finalsatzes ist mit seiner diatonischen Anlage und seinen charakteristischen russischen Wendungen mit dem Anfangsthema des 1. Satzes verwandt, das melodische Element ist stark dem scharf akzentuierten, tänzerischen Rhythmus untergeordnet.

Der Satz ist in drei große Teile gegliedert (ABA'-Form), wobei jeder Teil nochmals in verschiedene Abschnitte unterteilt ist (A T.1-146, B T.147 Meno mosso- 274, A' T.275-419), die locker aneinandergereiht werden. Im Mittelteil erklingt ein weit ausschwingendes lyrisches Thema, welches zunächst von den Holzbläsern (Oboen/ Klarinetten) vorgestellt wird. Das Klavier greift den Gedanken nicht auf, sondern entwickelt, leicht provokant, ein scherzhaftes Gegenthema (Z.114). Nestjew beschreibt diesen Gedanken sehr treffend: „Aber auch hier wird der melodische Fluss unerwartet durch ein kleines Intermezzo im Geiste der

humoristischen *Visions fugitives* unterbrochen: Eine wunderliche Figur eines Kindermädchens, hinkend und Grimassen schneidend, scheint die Bühne zu betreten.“ Daraufhin erklingt das Gesangsthema unbeirrt und unverändert zum zweiten Mal, nun mezzopiano, in Celli, Bratschen und Violinen (ab Z.119). Es folgt eine Zurücknahme: die geteilten ersten Violinen spielen das Thema pianissimo, dolce (Z.124), das Klavier umrankt das Thema mit zarten, sehr leicht (leggierissimo) und duftig zu spielenden abwärtsführenden chromatischen Skalen. Jetzt erst setzen Klavier und Orchester in einem vierten Durchgang zu einer großen abschließenden Steigerung an. Die kontinuierliche Entwicklung, die dem Mittelteil zugrunde liegt, verhindert ein Zerfallen des Satzes, bewahrt ihn vor einer gewissen Kurzatmigkeit.

Der dritte Teil des Satzes (Z.131) nimmt den Anfangsgedanken variiert wieder auf, nun ist auch das Tempo beschleunigt (Allegro). Nach mehreren Steigerungs-Anläufen, die immer wieder abrupt zurückgenommen werden, enden Orchester und Solist nach einem fulminanten pianistischen Feuerwerk auf einem strahlenden bitonalen Klang (C/G).

2.4. Rezeptionsgeschichte

Uraufführung:

1921 in Chicago, Dirigent: Frederick Stock, Pianist: Sergej Prokofjew

„Prokofjew, der ein brillanter Pianist war, spielte die erste Aufführung des 3.Konzertes 1921 in Chicago unter der Leitung von Frederick Stock (zur selben Zeit wie die Premiere der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“) und dann in New York unter Albert Coates. Das Werk wurde nicht verstanden und hatte wenig Erfolg. 1925 führte Prokofjew es wiederum in New York auf und 1932 mit dem Boston Symphony Orchestra unter Serge Koussevitzky. Das Werk wurde nun mit großem Beifall aufgenommen. Später spielte er es in Paris, London und anderen Städten. Die erste Aufführung in Moskau fand 1927 statt, als Prokofjew es mit einem „Persimfan“-Orchester (ein Orchester, das ohne Dirigent spielte) aufführte. In Moskau fand das Werk eine triumphale Aufnahme.“

(Lina Prokofjew, 1962)

„Die gleiche unterschiedliche Aufnahme (Anm. der Verfasserin: Die Aussage Prokofjews bezieht sich auf eine Aufführung der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ 1922 in New York) war auch dem Dritten Klavierkonzert beschieden, das ich am 16. und 17. Dezember in Chicago mit Stock und am 26. und 27. Januar in New York mit Coates spielte: In Chicago verstanden sie es nicht besonders, aber verhielten sich wohlwollend („Der Komponist, dessen Oper wir brachten“; in New York verstanden sie es ebenso wenig, verhielten sich aber nicht wohlwollend. Ich musste der Wahrheit in die Augen sehen: Das Endergebnis der Saison in Amerika, die so blendend für mich begonnen hatte, war gleich null. Es blieb die letzte Hoffnung, dass Mary Garden in der nächsten Spielzeit den „Feurigen Engel“ bringen und die Hauptrolle übernehmen würde, aber die Garden nahm ihren Abschied. Mir blieben ungefähr eintausend Dollar in der Tasche, dazu der Überdruß von all der Aufregung und der Wunsch, irgendwohin an einen stillen Platz zum Arbeiten zu fahren. Im März 1922 übersiedelte ich nach Süddeutschland, in die Nähe des Klosters Ettal an den Ausläufen der Bayrischen Alpen, drei Kilometer von Oberammergau, das durch seine mittelalterlichen, alle zehn Jahre stattfindenden Passionsfestspiele berühmt ist, eine malerische und ruhige Gegend, zum Arbeiten geradezu ideal. ... Ettal wurde für ein halbes Jahr mein Standquartier, von wo aus ich

in verschiedene Städte Konzertreisen unternahm. Im April spielte ich in Paris und London das Dritte Klavierkonzert. In beiden Städten fand ich eine gute Aufnahme, und sogar die englische Presse war „weniger schlecht“ als nach dem „Chout“.

(S.Prokofjew in seiner „Autobiographie“)

„Das amerikanische Publikum hat nach den Worten Prokofjews die Musik des Konzertes „nicht sehr verstanden“. Die Zeitungen New Yorks verhielten sich gleichgültig. Die Presse Frankreichs, Polens und anderer europäischer Länder hingegen bewertete das Konzert sehr hoch und wies auf die reiche Fantasie des Komponisten und die Kühnheit seiner Absichten hin. Im Frühjahr 1925 berichtete Prokofjew mit innerer Genugtuung über sein Auftreten mit dem Dritten Klavierkonzert in der „Zitadelle des musikalischen Akademismus“- dem Pariser Konservatorium. „Das ist eine sehr alte und konservative Pariser Konzert-Institution, das Ganze entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie“, schrieb er in einem seiner Briefe.“

(I.Nestjew, 1962)

Der Komponist Dmitri Kabalewski äußerte sich folgendermaßen zum 3.Klavierkonzert:

„Aber den größten Eindruck von allen Werken Prokofjews, die ich in jenen Jahren hörte, machte auf mich das Dritte Konzert, zum ersten Mal 1925 von Feinberg in Moskau gespielt. Dieser Abend ist allen, die damals dabei waren, unvergesslich geblieben. Ungeachtet der verschiedenen Standpunkte, die diesem Werk gegenüber eingenommen wurden, versuchte doch offenbar niemand, den bedeutenden Ideengehalt, die Meisterschaft und Kühnheit des schöpferischen Einfalls darin zu bestreiten....

Noch mehr verstärkte und vertiefte sich dieser Eindruck, als er einige Zeit später in einem Sinfoniekonzert sein Drittes Klavierkonzert spielte. Ich habe ihn viele Male als Pianisten gehört, aber niemals so vollendet wie an diesem Abend. Und wiederum blieb ebenso wie nach dem Abend in der Pretschistenka, vor allem die poetische Beseeltheit des Spiels der lyrischen Episoden haften, dann aber auch die phänomenale Prägnanz in der Ausführung aller technischen Schwierigkeiten, der differenzierte Anschlag und die dynamischen Klangschattierungen. Das Seitenthema des ersten Satzes, das überraschend schöne Thema der Variationen im Mittelsatz und die Episode der Variationen im Finale- alles das setzte mich an diesem Abend vor allem in Erstaunen.

Einmal, als ich 1937 im Hotel „Europa“ in Leningrad wohnte, hörte ich aus dem Nebenzimmer Klavierspiel, das mir bekannt vorkam. Ich erkannte es nicht sofort, aber dann wusste ich, was es war- Stellen aus Prokofjews drittem Klavierkonzert. Jemand spielte sie so langsam und wiederholte die Figuren so beharrlich oft, dass diese Musik wirklich nicht so leicht wiederzuerkennen war. Dieses unentwegte Üben einzelner Stellen wiederholte sich auch am nächsten Tage. Endlich am dritten Tage, als ich zu meinem Zimmer hinauffuhr, stieß ich im Fahrstuhl mit Prokofjew zusammen, und es stellte sich heraus, dass er der Zimmernachbar war, um den es sich handelte. Natürlich konnte ich die Frage nicht unterdrücken, wie es denn käme, dass er geradezu wie auf dem Konservatorium so an einem eigenen Werk übe, das er doch schon seit vielen Jahren beinahe in allen Konzertsälen der Welt so ausgezeichnet spiele. „Das dritte Konzert ist etwas anderes als das Fünfte, das keiner spielt und keinem bekannt ist“, antwortete er. „Das Dritte Konzert kennt jedes Kind, und da muss schon jede Passage sitzen!“ Am nächsten Tage fand im Großen Saal der Philharmonie

ein Konzert mit Werken Prokofjews statt. Er spielte das Dritte Klavierkonzert und spielte es herrlich wie immer.“

(Dmitri Kabalewski, 1954)

„In der Sowjetunion fand das Dritte Klavierkonzert schnell Eingang. Im Herbst 1923 spielte es der Pianist Feinberg zum ersten Mal in der UdSSR auf einer Abendveranstaltung der Gesellschaft „Internationales Buch“ in Moskau. Über diese Premiere freute sich Prokofjew sehr: „Ich war glücklich, von dem Erfolg des Dritten Klavierkonzertes in Moskau zu hören.. Bitte, überbringt den Ausführenden- Feinberg und Saradshew- meinen Dank“, schrieb er den Freunden in Moskau. Assafjew fand, das Konzert klinge „ungewöhnlich klar und frei, eben russisch, obgleich es weder volksliedhafte Themen hat noch gewollt Stilisiertes...“. In einem anderen Artikel schrieb er: „Prokofjew hat sich noch nicht von seiner Heimat losgerissen, in seinem Schaffen lebt deren Kraft, leuchtet die russische Auffassung von der Bedeutung und dem Wert der Kunst.“ In den folgenden Jahren wurde das Dritte Klavierkonzert mehrfach von sowjetischen Komponisten, unter anderem von Oborin, Gilels und Sak, aufgeführt. Es ging völlig berechtigt in den großen Schatz zeitgenössischer russischer Musik ein.“

(I.Nestjew, 1957)

3.Literatur

- M.Biesold. Sergej Prokofjew- Komponist im Schatten Stalins. Quadriga Verlag, 1996
- I.Nestjew. Prokofjew. Der Künstler und sein Werk. Henschelverlag Berlin, 1962
- S.Prokofjew. Dokumente, Briefe, Erinnerungen. Hrsg. S.I.Schlifstein. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig
- N.Pawlowna Sawkina. Sergej Sergejewitsch Prokofjew. Piper/ Schott Verlag, 1993
- T.Schipperges. Sergej Prokofjew. Rowohlt Verlag, 1995
- F.Streller. Sergej Prokofjew und seine Zeit. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1953, Laaber-Verlag 2003
- Wikipedia-Artikel zu S.Prokofjew/ 3.Klavierkonzert
- Programmheft Akademische Orchestervereinigung Göttingen e.V.