



Deutsche
Grammophon

DANIIL TRIFONOV

SILVER AGE

SCRIABIN · STRAVINSKY · PROKOFIEV

MARIINSKY ORCHESTRA · VALERY GERGIEV



»

The Silver Age period of art in Russian history is not a single aesthetic, but describes an increasingly fractured social, political and intellectual environment – a cocktail of different artistic expressions, in agitated interaction.

DANIIL TRIFONOV



00:00

IGOR STRAVINSKY 1882–1971

Serenade in A

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | 1. Hymne | 2:48 |
| 2 | 2. Romanza | 3:15 |
| 3 | 3. Rondoletto | 2:47 |
| 4 | 4. Cadenza finala | 3:07 |

SERGEI PROKOFIEV 1891–1953

Sarcasms op.17

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | 1. Tempestoso | 2:06 |
| 6 | 2. Allegro rubato | 1:40 |
| 7 | 3. Allegro precipitato | 1:44 |
| 8 | 4. Smanioso – Poco più sostenuto | 3:08 |
| 9 | 5. Precipitosissimo – Andantino – L'istesso tempo | 3:58 |

Piano Sonata No. 8 in B flat major op. 84

Klaviersonate Nr. 8 B-Dur

- | | | |
|----|--|-------|
| 10 | 1. Andante dolce – Allegro moderato – Andante –
Andante dolce, come prima – Allegro | 15:05 |
| 11 | 2. Andante sognando | 4:20 |
| 12 | 3. Vivace – Allegro ben marcato – Andantino – Vivace | 9:43 |
| 13 | Gavotte
No. 2 from 3 Pieces from <i>Cinderella</i> op. 95
<i>Allegretto</i> | 3:08 |

IGOR STRAVINSKY

The Firebird

Der Feuervogel

Suite for Piano · Transcription: Guido Agosti

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | 1. Infernal Dance of All of Kashchei's Subjects
Teufelstanz aller Untertanen Kaschtscheis
<i>Allegro feroce</i> | 5:10 |
| 15 | 2. Lullaby
Wiegenlied
<i>Andante</i> | 3:59 |
| 16 | 3. Finale | 3:39 |

SERGEI PROKOFIEV

Concerto for Piano and Orchestra No. 2 in G minor op. 16

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 g-Moll

- | | | |
|----|---------------------------------|-------|
| 17 | 1. Andantino – Allegretto | 11:53 |
| 18 | 2. Scherzo. Vivace | 2:31 |
| 19 | 3. Intermezzo. Allegro moderato | 6:56 |
| 20 | 4. Finale. Allegro tempestoso | 11:13 |

IGOR STRAVINSKY

3 Movements from *Petrushka*

Drei Sätze aus *Petruschka*

- | | | |
|----|--|-------|
| 21 | 1. Russian Dance
Russischer Tanz
<i>Allegro giusto</i> | 2:36 |
| 22 | 2. Petrushka's Room
Bei Petruschka
<i>Stringendo – Molto meno – Allegro – Furioso – Adagietto –
Andantino – Meno mosso – Allegro – Cadenza – Vivo-stringendo –
Lento – Più mosso, risoluto</i> | 5:09 |
| 23 | 3. The Shrovetide Fair
Jahrmarkt in der Fastnachtswoche
<i>Con moto – Allegretto – Tempo giusto – Agitato</i> | 10:14 |

ALEXANDER SCRIABIN 1872-1915

Concerto for Piano and Orchestra in F sharp minor op. 20

Konzert für Klavier und Orchester fis-Moll

- | | | |
|----|--|-------|
| 24 | 1. Allegro | 7:20 |
| 25 | 2. Andante – | 1:31 |
| 26 | Variation I – | 1:22 |
| 27 | Variation II. Allegro scherzando – | 0:33 |
| 28 | Variation III. Adagio – | 1:29 |
| 29 | Variation IV. Allegretto – Tempo I (Andante) | 2:39 |
| 30 | 3. Allegro moderato | 10:16 |

DANIIL TRIFONOV piano

Mariinsky Orchestra

Valery Gergiev conductor [17-20 & 24-30]

A Silver Synthesis

In late May 1907 the cultural circles of Paris were abuzz. The enterprising Russian impresario Sergei Diaghilev and his French business associates had secured the magnificent Palais Garnier opera house in the French capital to present a five-evening programme of “Historic Russian Concerts” (Concerts Historiques Russes).

A cultural diplomat of vision, cunning and irresistible charm, Diaghilev’s ambitious goal was twofold. Firstly, his intention was to boost his country’s international image, which was waning in the wake of Tsar Nicholas II’s heavy defeat in the Russo-Japanese war of 1904–5 and the subsequent series of strikes and violent uprisings across the Russian kingdom (later known as the 1905 Revolution). His second aim was the introduction of Russia’s most original creative voices to the European artistic avant-garde congregated in the French capital.

With the crème of Parisian society in attendance (including Claude Debussy

and Maurice Ravel, with Richard Strauss sitting in Diaghilev’s personal box), and no less a conductor than Arthur Nikisch leading the famed Orchestre Lamoureux, the opening concerts at the Opéra presented mainly Russian “nationalist” composers familiar to Western European ears – Glinka, Borodin, Balakirev, Taneyev, Rimsky-Korsakov and the inevitable Tchaikovsky. Those evenings caused their greatest sensation by introducing the legendary bass Feodor Chaliapin for the first time outside Russia, performing operatic excerpts from Borodin’s *Prince Igor* and Mussorgsky’s *Boris Godunov*.

Yet, as Diaghilev’s series progressed, so too did the sophistication of the musical and cultural portrait of Russia. This was always the wily impresario’s plan. If the period of time from Alexander Pushkin’s first major poems in the 1820s, through Gogol, Lermontov, Turgenev and the young Tolstoy to Dostoyevsky’s death in 1881, was considered the Golden Age of Russian literature, then Diaghilev was announcing to the world a new age in Russian culture – a Silver Age – defined by music.

Unlike the roots of the literary Golden Age, and the musical parallel it found in the works of Glinka, the Mighty Fistful and Tchaikovsky, the Silver Age was not defined by an inherited set of nationalist cultural

values. Rather, it was defined by a dynamic collision of diverse aesthetic and philosophical impulses including Expressionism, Impressionism, Futurism, Fauvism, Symbolism, Spiritualism, Perspectivism, Syndicalism, Occultism, Orientalism, Mystical Anarchism, and numerous other -isms. “The Silver Age period of art in Russian history”, says Daniil Trifonov, “is not a single aesthetic, but describes an increasingly fractured social, political and intellectual environment – a cocktail of different artistic expressions, in agitated interaction.”

The crowning night of Diaghilev’s Parisian series, on 29 May 1907, featured the premiere of a new symphony by Alexander Scriabin: his Symphony No. 3 op. 43, entitled *Le Divin Poème* (The Divine Poem) – a massive, post-Wagnerian work of strange form and experimental harmonic language. The composer, largely unknown in France, had been introduced to the public one week earlier in a performance of his Piano Concerto featuring the great Polish virtuoso Josef Hofmann at the keyboard. Coincidentally, in between, at the penultimate concert of the series, Hofmann also gave the French premiere of another concerto – the Second Piano Concerto by Sergei Rachmaninov. “Though both Rachmaninov and Scriabin represented the younger generation of Russian composers at the turn of the 20th century,” Trifonov explains, “if Rachmaninov

can be thought of as a composer staring longingly towards the horizon, then Scriabin was the one imagining the world beyond it.”

Scriabin’s Piano Concerto op. 20 was written in 1896 by the then 24-year-old composer in just one week. It is a dense, compact work, full of melodic, harmonic and motivic invention. Stylistically, the concerto represents a turning point in Scriabin’s output, away from the wholly tonal, affective influence of Chopin’s Romanticism, echoed principally in the theme and variations of the concerto’s second movement, and towards a texturally richer and harmonically more adventurous associative stream of consciousness, influenced by Wagner or late Liszt, as can be heard in the introduction and patches throughout the finale. “It is composed like an improvisation,” says Trifonov, “in one breath – the music flows from the page just as it would have appeared in the composer’s mind.”

Indeed, with its uniquely complex orchestration, combined with whimsical changes in tempo and character, from driving abstraction to sublime pathos, the concerto encapsulates the fragile nervousness of its creator and the unstable cultural currents of his age. As Trifonov says, “Scriabin’s concept of motion is very free, full of extreme spontaneity. This makes it very difficult for conductor, orchestra and soloist to align. But the way his music breathes is very

similar to how the Russian language behaves in poetic setting. Unlike the Romanticized rubato of Chopin or Rachmaninov, timing in Scriabin functions not as an expression of melancholy, but as a reflection on the caprice of Fate – like a wind that never blows the same speed.”

For Diaghilev, the inclusion of Scriabin was key to the musical essay that was his 1907 Historic Russian Concerts project. The two were near-contemporaries (born, in Novgorod and Moscow respectively, within twelve weeks of each other in early 1872) and, though a study in personal contrasts – Diaghilev was keen, rotund and cosmopolitan; Scriabin was dour, thin and ascetic – they were linked by their common desire to bridge deep roots in Russian cultural heritage with the progressive aesthetics of the West and by their holistic approaches to art.

Scriabin’s moody sense of colour, harmonic audacity and systematic use of intervals for programmatic effect made him one of the foremost exponents of avant-garde musical Symbolism. His philosophical dabbling in Nietzsche and Theosophy, meanwhile, led the composer to a compulsive fixation – verging on mania – on a celestial symbiosis of light, colour, movement and sound. An enigmatic, Rasputin-like spectre in the Russian music of his time, Scriabin composed a body of work that documents

a rapacious quest for spiritual transcendence.

Of less mystical mind, and much more modest musical gifts, Diaghilev nevertheless also embraced the spirit of artistic progressivism, and revered both the creative and the mercantile genius of Richard Wagner. Diaghilev idolized the Bayreuth composer and his concept of *Gesamtkunstwerk* – the total art work – as the highest form of creativity. Yet, in contrast to Wagner, for Diaghilev that supreme integration of art forms was not opera, but what he called the “liturgical ritual” of ballet.

A year after the triumph of the Concerts Historiques in 1907, Diaghilev returned to the Palais Garnier with a full staging of *Boris Godunov*, featuring a Russian orchestra and chorus, and Chaliapin in the title role. This set the Parisian stage for the following spring, when Diaghilev unveiled his newly formed Ballets Russes company and its star, a 21-year-old dancer named Vaslav Nijinsky. Nijinsky’s visceral perfection – together with sensual choreography by Mikhail Fokine, exotic, Symbolist designs by Léon Bakst and Vsevolod Meyerhold, and scenic painting by the leading Russian Impressionist Konstantin Korovin and Scriabin’s fellow Theosophist Nicholas Roerich – caused an absolute sensation. Brought together by Diaghilev’s persuasive vision, Russia’s Silver Age had arrived on the world stage.



Yet, for all the wealth of avant-gardist Russian talent on display in the Ballets Russes' 1909 season, for Diaghilev one thing was missing: an authentically Russian ballet score. Diaghilev had already selected the theme, choreographer (Fokine), designer (Modernist painter Alexander Golovin) and lead dancer (Nijinsky), before he approached a lean, bespectacled 28-year-old composition student of the recently deceased Rimsky-Korsakov to join his creative team. The vibrant, daring score to *The Firebird*, based on the famous Russian fairy tale, took Paris by storm, launched the composer's international career and solidified Igor Stravinsky's status as heir to Scriabin in the musical expression of the Russian Silver Age.

"The Firebird character", explains Trifonov, "is iconic in Russian culture, a mythological motif recurring in countless folk legends and fairy tales. Her appearance, blending naturalism, paganism and spiritualism, symbolizes the theme of rebirth. *The Firebird* score," the pianist continues, "certainly owes a lot to Rimsky, but clearly also pays homage to the influence of Stravinsky's more experimental Russian predecessors. The work's final climax does not even try to conceal its debt to Mussorgsky. The transitions, orchestral colours and seductive lyricism of the *Berceuse* and *Danse infernale*, meanwhile, are pure Scriabin."

The original aspect of Stravinsky that so immediately fascinated audiences was his rhythmical daring. As Trifonov details: "Stravinsky's briskness and efficiency of expression contrasted with the more Epicurean aesthetics of many of his Silver Age contemporaries. Yet the rhythmical interplay, drawing upon the uneven metres of traditional Russian folk music, gave the ballet art form a fresh, new impetus."

Jagged rhythms and rustic Russian folk sounds further electrified Diaghilev and Stravinsky's successor to *The Firebird*, *Petrushka*, presented by the Ballets Russes in Paris in 1911. "Like *The Firebird*," says Trifonov, "*Petrushka* is based on a familiar trope in Russian culture – the celebration marking the arrival of the Spring Fair, which dates back to pagan times. Yet *Petrushka* is a more philosophical work. Unlike *The Firebird*, which ends in triumph, *Petrushka* is a tragic story, dealing with innocence, brutality, fate and despair – complex emotional themes resonating deep in the Russian psyche – reflected upon by Stravinsky in a rational, modern light."

This fusion of the ancient with the new, typical of Silver Age heterodoxy, remained core to Stravinsky's artistic ethos throughout his long, prodigious career. His later experiments in the aesthetics of Neo-classicism, typified by the *Serenade in A* (1925) – which is in fact in neither A major nor A minor –

continued to toy with modern perspectives on old forms. According to Trifonov, "Stravinsky was a kind of anti-Romantic – the second-movement Romanza of the *Serenade*, dedicated to his wife, could not be less sentimental. He was like a chameleon. From his Russian style to Neo-classicism, through his later experiments in serialism, jazz and many others, it is music written in playful abstraction. The composer's personal feelings remain hidden, but his artistic signature is always apparent."

Maintaining the successful signature of aestheticized folkloric ritual established by *The Firebird* and *Petrushka*, Stravinsky completed a trilogy of ground-breaking Silver Age ballets for Diaghilev, Nijinsky and the Ballets Russes in 1913 with *The Rite of Spring*. The premiere of this Modernist masterpiece changed music for ever.

By that time, Stravinsky was himself an international star, and Diaghilev, ever the prescient promoter, recognized the need for fresh musical impetus to propel the artistic innovation of his troupe. It was in London in 1914, with Europe teetering on the precipice of the First World War, that Diaghilev met the 23-year-old Sergei Prokofiev.

The dapper young musician from the Donetsk region of Ukraine had already built an impressive reputation for himself as a formidable pianist and something of an *enfant terrible* amongst composers in his

adopted home of St. Petersburg. Prokofiev's five-movement character suite for solo piano entitled *Sarcasms* op. 17, completed around the time of the Diaghilev encounter, captures the haughty, daring genius of its author. It is a work full of self-conscious misdirection and dissonance. As the title suggests, *Sarcasms* is bitter, ironic, playful and goading. "Young Prokofiev liked to provoke his public," explains Trifonov. "In his personal demeanour and in his music, he was always seeking to tease and shock. Like Stravinsky, he enjoyed playing with masks, but always with a penetrating core of emotion behind."

At his first encounter with Diaghilev, Prokofiev chose to play excerpts from his Second Piano Concerto in G minor op. 16. The work, completed the year before, was dedicated to Maximilian Schmidthof, a friend of Prokofiev's who had committed suicide during their studies together. It was an audacious gambit for the young composer. "The concerto is a challenging work," Trifonov describes. "The first movement and lyrical parts of the third movement, full of painful searching and questioning, owe much to Scriabin, with their dark, dissonant, existential brooding upon the mysteries of the universe. The second movement, if rearranged into more irregular rhythmical patterns, could have been by Stravinsky." Indeed, Prokofiev looked to his Silver

Age predecessors (Scriabin was 20 years his senior, Stravinsky nine) for models to stir and surprise. "The concerto's ending, full of resolve," in Trifonov's view, "is an energetic expression of this rebellious era – a gesture of emancipation from the past, like tearing papers and throwing them into the air."

Diaghilev, unlike many of his bourgeois counterparts, was not scandalized by Prokofiev's iconoclasm. Rather, he recognized the gifted composer's truly original synthesis of the contemporary Russian composers he most admired (including Rachmaninov, whose massive cadenza in his Third Piano Concerto provided the example for Prokofiev's stormy, extemporized recapitulation in his own G minor concerto) and heard the sounds of the future. Immediately, Prokofiev was engaged to write a new piece for the Ballets Russes.

The chemistry of Prokofiev's energy and audacity with Diaghilev's circle of *fin de siècle* painters, designers, dancers and choreographers resulted in a string of masterworks including *Ala and Lolli* (later reduced into the *Scythian Suite*), *Chout* (The Buffoon) and *Le Pas d'acier* (The Age of Steel). Prokofiev's later ballets, including his famous scores to *Romeo and Juliet* (1935) and *Cinderella* (1944), relinquished the cultural-anthropological focus of his Ballets Russes collaborations, but always retained the distinctively bold, inquisitive

character cultivated through these early collaborations.

Under Diaghilev's tutelage, Stravinsky and Prokofiev became the two most important composers of ballet of the 20th century. The men were acquainted, and developed a degree of mutual respect for one another, even if their temperaments were opposites and a sense of professional rivalry was inevitable. According to Trifonov, "As near-contemporaries, Stravinsky and Prokofiev each expressed a deeply authentic, yet distinctive kind of Russian musical voice, and reflected a different kind of cosmopolitanism in their philosophies and aesthetics." The composers were joined in grief upon learning of Scriabin's untimely death, by blood poisoning, in Moscow in 1915.

The Bolshevik Revolution of 1917 effectively ended the Russian Silver Age. The volatile "cocktail" of contrasting schools of radical social, spiritual and aesthetic thought, which had been coursing through Moscow and St. Petersburg in the late 19th and early 20th centuries, crumbled under the pressures of Leninist dogma. The Soviet Revolution severed the bridge between Russian culture and the European avant-garde. Diaghilev, Stravinsky, Bakst, Nijinsky, Roerich and Rachmaninov, among countless others, found themselves in foreign exile. Other children of the Silver Age, such as Prokofiev and Meyerhold, maintained

close ties to their homeland, hoping to influence history's course.

Diaghilev died in 1929, like his idol Wagner in Venice. Yet the sweeping creative spirit of the Silver Age he curated continued to resonate. While Stravinsky probed the limits and possibilities of theatricality in opera, oratorio and dance for the rest of his life, Prokofiev discovered a new symbiotic artistic medium: film. As Trifonov describes: "Scriabin wished to combine all aesthetic experience in a single, mystical, musical vision; Stravinsky unified the arts through a radical reinterpretation of ballet; Prokofiev, meanwhile, embraced cinema as the most complete and modern synthesis of the senses."

Discovering cinema in the mid-1930s, Prokofiev's most celebrated post-Diaghilev creative partnership was with the brilliant Soviet film director Sergei Eisenstein. Their work together on the cinematic masterpieces *Alexander Nevsky* (1938) and *Ivan the Terrible* (1944), both of whose scores are considered among the finest in the history of the genre, reflected an integrated approach to image, movement, text and sound similar to the holistic collaborations of the Ballets Russes.

Ivan the Terrible, based on the life of the 16th-century Russian tsar, was made at the height of the Second World War. In parallel, Prokofiev was working on his Fifth Sympho-

ny, the ballet *Cinderella* and three concurrent Piano Sonatas, his so-called "War Sonatas", Nos. 6, 7 and 8. "The Eighth Sonata in particular," says Trifonov, "illustrates Prokofiev's cinematographic imagination." Indeed, the whimsical first themes of the sonata's first and second movements are both borrowed from Prokofiev's own score for an abandoned film project based on *The Queen of Spades*. "The sonata," Trifonov continues, "is intensely polyphonic, yet tangibly illustrative. Prokofiev is a great storyteller. Bass glissandi in the first movement evoke the sound of an air-raid siren; the music achingly traces the ravages of war on country and common people. The structure of the first movement is epic, like an Eisenstein tableau; the lyrical second movement is like wandering through a strange flower garden; the third movement is a cityscape full of ghosts."

Prokofiev's Eighth Sonata is a poignant synthesis of styles, atmospheres and expressions, and is considered one of his greatest works – a lament for his people and for his tragic times, echoing with the memory of the glorious, long-gone Silver Age.

Misha Aster



»

Das Silberne Zeitalter als Epoche der russischen Kunst- und Musikgeschichte folgte keiner einheitlichen Ästhetik, sondern widerspiegelt eine immer weiter zersplitterte politisch-intellektuelle Umgebung – einen Cocktail diverser künstlerischer Ausdrucksformen in reger Interaktion.

DANIIL TRIFONOV

Eine silberne Synthese

Ende Mai 1907 gerieten alle Kulturinteressierten in Paris in Aufruhr. Der umtriebige russische Impresario Sergej Diaghilew und seine französischen Geschäftspartner hatten das glanzvolle Opernhaus der französischen Hauptstadt, das Palais Garnier, als Spielort für einen fünf Abende umfassenden Zyklus »Historischer russischer Konzerte« (Concerts Historiques Russes) gewinnen können.

Diaghilew war ein Botschafter der Kultur mit einer Vision, clever und von unwiderstehlichem Charme. Er verfolgte zwei ehrgeizige Ziele. Erstens wollte er dem internationalen Prestige seiner russischen Heimat, das durch die vernichtende Niederlage des Zaren Nikolaus II. im Russisch-Japanischen Krieg von 1904/05 und die anschließenden landesweiten Streiks und blutigen Aufstände (später bezeichnet als »Revolution von 1905«) schwer geschädigt worden war, wieder zu Größe verhelfen. Zweitens hatte er vor, der in der französischen Hauptstadt konzentrierten künstlerischen Avantgarde

Europas die originellsten kreativen Persönlichkeiten Russlands vorzustellen.

Im Beisein der erlesensten Pariser Gesellschaftskreise (darunter auch Claude Debussy und Maurice Ravel sowie Richard Strauss, der in Diaghilews persönlicher Loge saß) und mit dem berühmten Orchestre Lamoureux, das von keinem Geringeren als Arthur Nikisch dirigiert wurde, wurden bei den Eröffnungskonzerten im Opernhaus vor allem »nationale« russische Komponisten präsentiert, deren Musik westlichen Ohren bereits vertraut war: Glinka, Borodin, Balakirew, Tanejew, Rimsky-Korsakow und natürlich Tschaikowsky. Die größte Sensation bei jenen Konzerten war das Debüt des legendären Basses Fjodor Schaljapin, der zum ersten Mal außerhalb Russlands auftrat, und zwar mit Auszügen aus Opern von Borodin (*Fürst Igor*) und Mussorgsky (*Boris Godunow*).

Im Verlauf von Diaghilews Konzertreihe steigerte sich freilich auch das Raffinement des musikalisch-kulturellen Porträts Russlands – genau so hatte der gewiefte Impresario es geplant. Die Zeitspanne von Alexander Puschkins ersten großen Gedichten in den 1820er Jahren über Gogol, Lermontow, Turgenjew und den jungen Tolstoi bis zum Tode Dostojewskis im Jahre 1881 gilt gemeinhin als das Goldene Zeitalter der russischen Literatur; nun verkündete Diaghilew der Welt ein neues, ein Silbernes

Zeitalter der russischen Kunst, das ganz im Zeichen der Musik stand.

Anders als das literarische Goldene Zeitalter (und dessen musikalischer Entsprechung in den Werken Glinkas, des »Mächtigen Häufleins« und Tschaikowskys) wurzelte das Silberne Zeitalter nicht in einem ererbten Kanon national-kultureller Werte, sondern entsprang einem dynamischen Kollidieren disparater ästhetischer und philosophischer Impulse, darunter Expressionismus, Impressionismus, Futurismus, Fauvismus, Symbolismus, Spiritualismus, Perspektivismus, Syndikalismus, Okkultismus, Orientalismus, Mystischer Anarchismus und zahlreiche weitere Iismen. »Das Silberne Zeitalter als Epoche der russischen Kunst- und Musikgeschichte«, sagt Daniil Trifonov, »folgte keiner einheitlichen Ästhetik, sondern widerspiegelt eine immer weiter zersplitterte politisch-intellektuelle Umgebung – einen Cocktail diverser künstlerischer Ausdrucksformen in reger Interaktion.«

Krönender Abschluss von Diaghilews Pariser Konzertreihe am 29. Mai 1907 war die Uraufführung der neuen Dritten Sinfonie op. 43 (mit dem Beinamen »Le Divin Poème«) von Alexander Skriabin – ein massives, post-Wagnerisches Werk mit eigenwilliger Form und experimenteller Harmonik. Der in Frankreich weitgehend unbekannt Komponist war dem Publikum eine Woche zuvor mit einer Aufführung sei-

nes Klavierkonzerts vorgestellt worden, gespielt vom großen polnischen Virtuosen Josef Hofmann. Dazwischen, beim vorletzten Konzert der Reihe, hatte dieser auch die französische Erstaufführung eines weiteren Klavierkonzerts übernommen: des Zweiten Klavierkonzerts von Sergej Rachmaninow. »Beide, Rachmaninow und Skriabin, waren Vertreter der jüngeren russischen Komponistengeneration um die Wende zum 20. Jahrhundert«, erläutert Trifonov, »aber Rachmaninow betrachtete eher sehnsüchtig den Horizont, während sich Skriabin die Welt dahinter ausmalte.«

Das Klavierkonzert op. 20, 1896 vom damals 24-jährigen Skriabin innerhalb nur einer Woche geschrieben, ist ein dichtes, kompaktes Werk von immenser melodischer, harmonischer und motivischer Ideenfülle. Stilistisch gesehen, markiert es eine Wende in Skriabins Œuvre, weg vom gänzlich tonalen, gefühlsbetonten Stil der Romantik Chopins, dessen Einfluss in Thema und Variationen des zweiten Satzes noch deutlich durchklingt, und hin zu vielschichtigeren Satzstrukturen und gewagterer Harmonik innerhalb eines von Wagner und vom späten Liszt beeinflussten, assoziativen Bewusstseinsstroms, etwa in der Introduction und an vielen Stellen des Finales. »Skriabin komponiert, als würde er improvisieren«, sagt Trifonov, »in einem Zuge – die Musik fließt gleichsam aus den Notenblät-

tern heraus, wie sie dem Komponisten gerade eingefallen sein mag.«

Tatsächlich fängt das Konzert mit seiner einzigartig komplexen Orchestrierung, verbunden mit eigenwilligen Änderungen in Tempo und Ausdruck von entrückter Behändigkeit bis zu sublimem Pathos, den unstillen, nervösen Charakter seines Schöpfers und die instabilen kulturellen Strömungen seiner Zeit ein. Für Trifonov ist »Skriabins Auffassung von Bewegung sehr frei und oft äußerst spontan. Das macht es sehr schwierig, Dirigenten, Orchester und Solisten unter einen Hut zu kriegen. Aber von der Art des musikalischen Atems her ähnelt seine Musik sehr der russischen Sprache in der Dichtung. Im Gegensatz zum romantisierenden Rubato bei Chopin oder Rachmaninow fungiert die Tempogestaltung bei Skriabin nicht als Ausdruck von Melancholie, sondern als Sinnbild der Kapriolen, die das Schicksal schlägt – wie der Wind, der auch nie mit nur einer Geschwindigkeit weht.«

Skriabin war für Diaghilew bei seinem Projekt der Historischen russischen Konzerte 1907 von zentraler Bedeutung. Skriabin und er waren quasi Zeitgenossen (beide kamen, in einem Abstand von zwölf Wochen, Anfang 1872 zur Welt, der eine in Nowgorod, der andere in Moskau), und obwohl sie als Epitome gegensätzlicher Persönlichkeiten gelten können – Diaghilew war leidenschaftlich, untersetzt und Kosmopolit, Skri-

abin hingegen mürrisch, hager und ein Asket –, verband sie doch der Wunsch, ihre tiefe Verwurzelung im kulturellen Erbe Russlands und die progressive westliche Ästhetik mittels eines ganzheitlichen künstlerischen Ansatzes zu verbinden.

Skriabins launischer Umgang mit Farben, seine extravagante Harmonik und sein systematischer Gebrauch von Intervallen im Dienste programmatischer Effekte machten ihn zu einem der bedeutendsten Vertreter eines avantgardistischen musikalischen Symbolismus. Dass er sich nebenher mit Nietzsche und Theosophie beschäftigte, führte zu einer fast an Manie grenzenden, zwanghaften Fixierung auf ein überirdisches Zusammenwirken von Licht, Farbe, Bewegung und Klang. Gleichsam ein rätselhaftes, rasputinisches Phantom in der russischen Musik seiner Zeit, schrieb Skriabin Werke, die von einem unstillbaren Hunger nach transzendenter Spiritualität zeugen.

Diaghilew, obwohl weit weniger mystisch veranlagt und musikalisch weit weniger begabt, öffnete sich dennoch dem Geist des künstlerisch Progressiven und hegte Bewunderung für das gleichermaßen kreative wie kaufmännische Genie Wagners; er verehrte den Bayreuther Komponisten, und dessen Idee vom Gesamtkunstwerk galt ihm als erhabenste Form des Schöpferischen. Im Gegensatz zu Wagner betrachtete Diaghilew freilich nicht die Oper als höchste Verschmel-

zung der Kunstformen, sondern das, wie er es nannte, »liturgische Ritual« des Balletts.

Ein Jahr nach den triumphalen *Concerts Historiques* von 1907 kehrte Diaghilew ans Palais Garnier zurück: mit einer Bühnenproduktion des *Boris Godunow*, bei der ein Chor und ein Orchester aus Russland sowie in der Titelrolle Schaljapin mitwirkten. Damit wurden in Paris die Weichen für den darauffolgenden Frühling gestellt, als Diaghilew seine kurz zuvor gegründete Truppe, die Ballets Russes, und ihren Star, einen 21-jährigen Tänzer namens Vaslav Nijinsky, präsentierte. Nijinsky und sein Gespür für Perfektion – in Kombination mit sinnlichen Choreographien von Michail Fokin, exotischen, symbolistischen Bühnenbildern von Léon Bakst und Wsewolod Meyerhold sowie Kulissenmalereien vom führenden russischen Impressionisten Konstantin Korowin und von Skriabins Mit-Theosophen Nicholas Roerich – sorgten für eine absolute Sensation. Mittels seiner überzeugenden Vision hatte Diaghilew das Silberne Zeitalter Russlands geschmiedet; nun offenbarte es sich auf der Weltbühne.

Trotz dieser Fülle avantgardistischer russischer Kreativität, die die Ballets Russes in der Spielzeit 1909 vorführten, fand Diaghilew doch, dass eines noch fehlte: eine durch und durch russische Ballettmusik. Das Sujet, den Choreographen (Fokin), den Bühnenbildner (den modernistischen Maler Alexan-

der Golowin) und den Ersten Solisten (Nijinsky) hatte er bereits festgelegt, bevor er an einen mageren, Brille tragenden, 28-jährigen Kompositionsschüler des kurz zuvor verstorbenen Rimsky-Korsakow herantrat und ihn bat, sich seinem Künstlerkreis anzuschließen. Die sprühende, kühne *Feuervogel*-Partitur, die auf dem berühmten gleichnamigen russischen Märchen basiert, eroberte Paris im Sturm, begründete Igor Strawinskys internationale Karriere und festigte in Hinsicht auf den musikalischen Ausdruck im Silbernen Zeitalter Russlands seinen Status als Erbe Skriabins.

»Die Gestalt des Feuervogels«, erklärt Trifonov, »ist ein Sinnbild für die russische Kultur, ein mythologisches Motiv, das in zahllosen Volkslegenden und Märchen wiederkehrt. Sein Wesen, das Naturalismus, Heidentum und Spiritualität in sich vereint, symbolisiert den Gedanken der Wiedergeburt. Die Musik zum *Feuervogel*«, fährt Trifonov fort, »verdankt zweifellos vieles Rimsky, ist aber auch Strawinskys Verbeugung vor seinen experimentelleren russischen Vorläufern, deren Einfluss hier hörbar wird. Die große Schlussapotheose des Stücks kann nicht einmal ansatzweise verbergen, wie sehr sie Musorgsky verpflichtet ist. Die Übergänge, die Orchesterfarben und der betörende Lyrismus der Berceuse und der Danse infernale hingegen sind reinster Skriabin.«

Ein Charakteristikum, mit dem Strawinsky das Publikum sofort fesselte, war seine gewagte Rhythmik. Trifonov erläutert: »Frische und Präzision von Strawinskys Ausdruck standen quer zur eher epikureischen Ästhetik vieler seiner Zeitgenossen im Silbernen Zeitalter. Die rhythmischen Verzahnungen auf Grundlage der ungleichmäßigen Metrik der russischen Volksmusik gaben dem Ballett als Kunstform freilich ganz neue Impulse.«

Schroffe Rhythmen und rustikale russische Volksmusikklänge prägen auf elektrisierende Weise auch *Petruschka*, Diaghilews und Strawinskys *Feuervogel*-Nachfolgeprojekt, das die Ballets Russes 1911 in Paris auf die Bühne brachten. »Wie *Der Feuervogel*«, sagt Trifonov, »verarbeitet auch *Petruschka* einen bekannten Topos der russischen Kultur – die Feiern zu Beginn des Frühlingsfestes, das es schon in heidnischen Zeiten gab. Freilich ist *Petruschka* ein eher philosophisches Stück. Im Gegensatz zum *Feuervogel*, der mit einem Triumph endet, ist *Petruschka* eine tragische Geschichte von Unschuld, Gewalt, Schicksal und Verzweiflung – komplexen emotionalen Themen also, die tief in der russischen Psyche nachklingen –, und Strawinsky rückt sie in ein rationales, modernes Licht.«

Diese Fusion des Alten mit dem Neuen ist typisch für den Nonkonformismus des Silbernen Zeitalters und blieb zentral für Stra-

winskys künstlerisches Ethos während seiner langen, eindrucksvollen Karriere. Seine spätere Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Neoklassizismus – exemplarisch durchgeführt in der *Serenade in A* (1925), die tatsächlich weder in A-Dur noch in a-Moll steht – spielt noch mit dem modernen Blick auf alte Formen. Laut Trifonov war »Strawinsky eine Art Anti-Romantiker – die ›Romanza‹ als zweiter Satz der seiner Frau gewidmeten *Serenade* könnte unsentimentaler gar nicht sein. Er hatte etwas von einem Chamäleon. Von seinem russischen Stil über den Neoklassizismus bis hin zu seinen späten Experimenten mit Serialismus, Jazz und vielen anderen Sparten der Musik komponierte er in spielerischer Abstraktion. Persönliche Gefühle bleiben verborgen, aber seine künstlerische Handschrift ist stets unverkennbar.«

Unter Beibehaltung des mit *Der Feuervogel* und *Petruschka* entwickelten Erfolgsmodells der Darstellung ästhetisierter Volksrituale legte Strawinsky 1913, quasi als Krönung einer Trias bahnbrechender Werke des Silbernen Zeitalters, ein drittes Stück für Diaghilew, Nijinsky und die Ballets Russes vor: *Le Sacre du printemps*. Die Uraufführung dieses modernistischen Meisterwerks sollte die Musikwelt für immer verändern.

Zu dieser Zeit galt Strawinsky bereits selbst als internationaler Star, und Diaghilew, als Förderer stets vorausschauend,

erkannte, dass es nun neuer musikalischer Impulse bedurfte, um die innovative Kreativität seiner Truppe voranzutreiben. Im Jahre 1914, als Europa bereits taumelnd am Abgrund des Ersten Weltkriegs stand, lernte Diaghilew in London den 23-jährigen Sergej Prokofjew kennen.

Der ansehnliche junge Musiker aus dem ukrainischen Verwaltungsbezirk Donezk hatte sich bereits einen eindrucksvollen Namen als herausragender Pianist und eine Art *Enfant terrible* unter den Komponisten seiner Wahlheimat St. Petersburg gemacht. Prokofjews *Sarkasmen* betitelte Suite aus fünf Charakterstücken für Klavier (op. 17) entstand um die Zeit des Zusammentreffens mit Diaghilew und widerspiegelt das selbstbewusste und kühne Genie des Komponisten. Bewusste Irreführung und Dissonanz prägen das Stück. Wie der Titel vermuten lässt, geben sich die *Sarkasmen* bitter, ironisch, verspielt und aufreizend. »Der junge Prokofjew provozierte das Publikum gern«, erklärt Trifonov. »In seinen Umgangsformen und in seiner Musik lag immer etwas Provokantes und Schockierendes. Wie schon Strawinsky spielte er gern mit Maskierungen, aber bei ihm wird dabei stets auch ein ausgesprochen emotionaler Kern erkennbar.«

Für seine erste Begegnung mit Diaghilew entschied sich Prokofjew, Teile seines Zweiten Klavierkonzertes in g-Moll op. 16 zu spielen. Das Stück war im Jahr davor ent-

standen; Prokofjew hatte es Maximilian Schmidthof gewidmet, einem seiner Freunde, der sich während ihrer gemeinsamen Studienzeit das Leben genommen hatte. Für den Komponisten bedeutete diese Wahl einen gewagten Schachzug. »Es ist ein schwieriges Stück«, kommentiert Trifonov. »Der erste Satz und die lyrischen Stellen des dritten Satzes kennzeichnen sich durch quälendes Suchen und Fragen; ihr dunkles, dissonantes, existenzialistisches Nachgrübeln über die Geheimnisse des Universums steht ganz im Zeichen Skriabins. Der zweite Satz, würde man ihn zu unregelmäßigen rhythmischen Mustern umgestalten, könnte von Strawinsky stammen.« Und tatsächlich orientierte sich Prokofjew auf der Suche nach spannenden, überraschenden Einfällen an seinen Vorläufern aus dem Silbernen Zeitalter (Skriabin war 20 Jahre älter als er, Strawinsky neun). »Das Ende des Konzerts, wo sich schließlich alles auflöst«, ist nach Trifonovs Ansicht »ein energischer Ausdruck dieser rebellischen Zeit – ein Akt der Befreiung von der Vergangenheit, als würde jemand Papier zerreißen und die Schnipsel in die Luft werfen.«

Diaghilew nahm im Gegensatz zu vielen seiner bürgerlichen Kollegen keinerlei Anstoß an Prokofjews Bilderstürmen. Im Gegenteil: Er erkannte in der Musik des begabten Komponisten eine wahrhaft originelle Synthese aus den Stilen der zeitge-

nössischen russischen Komponisten, die er am meisten schätzte (darunter auch Rachmaninow – die massive Kadenz aus dessen Drittem Klavierkonzert diente Prokofjews ungestümer, wie improvisiert wirkender Reprise in seinem eigenen g-Moll-Konzert als Vorbild), und vernahm darin die Klänge der Zukunft. Prokofjew wurde sofort engagiert und mit einem neuen Stück für die Ballets Russes beauftragt.

Die Synergie von Prokofjews Impulsivität und Kühnheit mit Diaghilews Kreis von Malern, Tänzern und Choreographen des Fin de siècle resultierte in einer Reihe von Meisterwerken, zu denen unter anderem *Ala und Lolli* (später auf die *Skythische Suite* zusammengekürzt), *Chout (Der Narr)* und *Le Pas d'acier* zählen. Prokofjews spätere Ballette, darunter seine berühmten Partituren zu *Romeo und Julia* (1935) und *Aschenbrödel* (1944), gaben den kultur-anthropologischen Fokus seiner gemeinsamen Projekte mit den Ballets Russes auf, bewahrten aber den unverkennbar kühnen, forschenden Charakter der früheren Gemeinschaftsarbeiten.

Unter Diaghilews Ägide avancierten Strawinsky und Prokofjew zu den beiden bedeutendsten Ballettkomponisten des 20. Jahrhunderts. Sie kannten sich und entwickelten einen gewissen gegenseitigen Respekt, auch wenn sie von gegensätzlichem Temperament waren und ein gewisses berufsbedingtes Konkurrenzdenken

unvermeidlich schien. Laut Trifonov »verfügen Strawinsky und Prokofjew als ungefähre Zeitgenossen über eine zutiefst authentische, aber zugleich jeweils unverwechselbare russische Musikstimme und ließen jeder ein eigenes Kosmopolitentum in ihren Philosophien und in ihrer Ästhetik erkennen.« Beide trauerten gemeinsam, als sie 1915 erfuhren, dass Skriabin in Moskau tragisch früh an Blutvergiftung gestorben war.

Die Russische Revolution von 1917 bedeutete im Wesentlichen das Ende des russischen Silbernen Zeitalters. Das kurzlebige Gemisch widerstreitender Schulen radikaler sozialer, spiritueller und ästhetischer Ideen, das im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert Moskau und St. Petersburg geprägt hatte, zerfiel unter dem Druck leninistischer Dogmen. Die Russische Revolution kappte die Beziehungen zwischen russischer Kultur und europäischer Avantgarde. Diaghilew, Strawinsky, Bakst, Nijinsky, Roerich und Rachmaninow, um nur einige wenige zu nennen, sahen sich gezwungen, ins Exil zu gehen. Andere Abkömmlinge des Silbernen Zeitalters, etwa Prokofjew und Meyerhold, unterhielten weiterhin Verbindungen in ihre Heimat und hofften, so den Lauf der Geschichte beeinflussen zu können.

Diaghilew starb 1929, und zwar, wie der von ihm verehrte Wagner, in Venedig. Der mitreißende schöpferische Geist freilich, den er im Silbernen Zeitalter ins Leben

gerufen und gepflegt hatte, wirkte fort. Während Strawinsky für den Rest seines Lebens Grenzen und Möglichkeiten des Theatralischen in Oper, Oratorium und Tanz auslotete, entdeckte Prokofjew ein neues künstlerisches Medium für sich und seine Musik: den Film. Trifonov meint dazu: »Skriabin wollte alles ästhetische Erleben zu einer einzigen, mystischen musikalischen Vision bündeln; Strawinsky vereinte die Künste durch eine radikale Neuinterpretation des Balletts; Prokofjew hingegen setzte auf das Kino als umfassendste, modernste Synthese der Sinne.«

Nachdem sich Prokofjew Mitte der 1930er Jahre dem Kino zugewandt hatte, begann die Zusammenarbeit mit dem brillanten russischen Filmregisseur Sergej Eisenstein, seine wichtigste künstlerische Partnerschaft nach derjenigen mit Diaghilew. Ihre gemeinsam geschaffenen filmischen Meisterwerke *Alexander Newski* (1938) und *Iwan der Schreckliche* (1944) – beide Partituren werden gemeinhin zu den besten in der Geschichte der Gattung gezählt – zeigen einen Bild, Bewegung, Text und Klang umspannenden Ansatz, ähnlich wie die ganzheitlichen Gemeinschaftsprojekte der Ballets Russes.

Iwan der Schreckliche basiert auf dem Leben eines russischen Zaren im 16. Jahrhundert und entstand auf dem Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs. Zur gleichen Zeit arbeitete Prokofjew an seiner Fünften Sym-

phonie, dem Ballett *Aschenbrödel* und einer Klaviersonaten-Trilogie, den sogenannten »Kriegssonaten« Nr. 6, 7 und 8. »Vor allem die Achte Sonate«, so Trifonov, »dokumentiert Prokofjews kinematographische Vorstellungskraft.« Und tatsächlich entlehnte Prokofjew die ersten Themen des ersten und zweiten Satzes dieser Sonate seiner eigenen Musik zu einer nicht realisierten Verfilmung von *Pique Dame*. »Die Sonate«, fährt Trifonov fort, »ist höchst polyphon, und doch tritt das illustrative Element deutlich zutage. Prokofjew ist ein großartiger Geschichtenerzähler. Bass-Glissandi im ersten Satz suggerieren den Klang einer Luftschuttsirene; die Musik umreißt schmerzlich die Verheerungen, die der Krieg dem Land und den kleinen Leuten bringt. Der erste Satz ist episch aufgebaut, ähnlich wie ein Tableau bei Eisenstein; der lyrische zweite Satz mutet an wie ein Spaziergang durch einen exotischen Blumengarten, und der dritte Satz gleicht einer von Geistern bevölkerten Stadtlandschaft.«

Prokofjews Achte Sonate, eine ergreifende Synthese verschiedener Stile, Stimmungen und Ausdrucksformen, gilt als eines seiner großartigsten Werke – ein Klagelied für sein Volk und dessen tragische Geschichte, widerhallend von Reminiszenzen an das strahlende, längst vergangene Silberne Zeitalter.

Misha Aster

Übersetzung: Stefan Lerche



Recordings:

Princeton University, Richardson Auditorium
in Alexander Hall, 1/2019 [1–16, 21–23]
St. Petersburg, Mariinsky Theatre, Concert Hall,
10/2019 [17–20, 24–30]

Executive Producers: Misha Aster & Angelika Meissner
Producer: Sid McLauchlan

Recording Engineers (Tonmeister): Silas Brown [1–16,
21–23] & Marcus Herzog [17–20, 24–30]

Assistant Engineers: Vladimir Ryabenko, Fedor
Naumov, Sergei Sokolov & Dmitry Poskotinov
Mixing and Mastering Engineer: Marcus Herzog
Piano Technicians: Joel Bernache (Princeton) &
Vladimir Spesivtsev (St. Petersburg)

A&R Production Manager: Malene Hill
Manager Scores & Publishing: Dorothea Schlegel
Product Manager: Nikki Kawamura
Project Coordination Manager: Philipp Zeidler
Creative Production Manager: Oliver Kreyssig

Publishers:

Boosey & Hawkes / Bote & Bock, Berlin [1–4, 13]
Musikverlag N. Simrock, Berlin (Boosey & Hawkes /
Bote & Bock, Berlin) [5–9]

Musikverlage Hans Sikorski [10–12]
Schott Music GmbH & Co. KG [14–16]
Boosey & Hawkes [17–20]

Éditions russes de Musique, Berlin /
G. Schirmer, New York [21–23]

© 2020 Deutsche Grammophon GmbH,
Stralauer Allee 1, 10245 Berlin

© 2020 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Jochen Rudelt **texthouse**
Photos © Dario Acosta
Design: Mareike Walter

www.deutschegrammophon.com