

Vorwort

Sergej Prokofjew (1891–1953) komponierte seine *Visions fugitives* in den Jahren unmittelbar vor der Russischen Revolution (1917–23). Laut seinem persönlichen Werkverzeichnis geht der Titel zum Teil auf den symbolistischen russischen Dichter Konstantin Balmont zurück, der sein Interesse am slawischen Primitivismus weckte: an Legenden der Völker aus der eurasischen Steppe und der Schwarzmeer-Skythen. Prokofjew entnahm die Mottozeile und den russischen Titel des Hefts (*Mimoljotnosti*) Balmonts 1903 veröffentlichter pantheistischer Sammlung *Budem kak solntse. Kniga simwolow* (Lasst uns der Sonne gleich sein. Ein Buch der Symbole): „In jeder flüchtigen Erscheinung erblicke ich Welten, / erfüllt vom wechselnden Spiel der Regenbogenfarben“ (Zitat im Original Russisch).

Prokofjew skizzierte – er selbst sprach lieber von „aufs Papier werfen“ – die Nummern V, VI, X, XVI und XVII während eines Urlaubs im Juni 1915 in Terijoki (heute Selenogorsk). Gedanklich widmete er die Stücke je einer Frau, die ihm gefiel; das Glockenspiel im kürzesten Stück, Nr. V, *Con eleganza*, bezieht sich etwa auf die Hochzeit von Lidija Karnejewa mit einem Kapitän der russischen Marine (vgl. Sergey Prokofiev, *Diaries 1915–1923. Behind the Mask*, Ithaca 2008, S. 49, 53; alle Zitate im Original Englisch, wenn nicht anders angegeben). Nr. II, III, VII, XII, XIII und XX stammen aus dem Jahr 1916, die Stücke I, IV, VIII, IX, XI, XIV, XV, XVIII und XIX aus dem Frühjahr 1917. Das Werk hat kein übergreifendes Programm, wengleich Bilder von der Vergänglichkeit der Jugend, von den unruhigen letzten Jahren der Romanow-Dynastie und von den Dämonen, die auf eine Entfesselung durch die Bolschewiki warten, darauf projiziert wurden (vgl. David Nice, *Prokofiev. From Russia to the West, 1891–1935*, New Haven 2003, S. 129 f.). Die später zum Klavierstück umgearbeitete, impressionistische Nr. VII war ursprünglich ein Werk für Harfe, geschrie-

ben für die Harfenistin Eleonora Damskaja, in die Prokofjew verliebt war. Er weist darauf hin, dass das 19. Stück, ein kurzes *Presto agitatissimo e molto accentuato*, „von den Ereignissen im Februar 1917 in Petrograd inspiriert wurde“, der ersten Phase der russischen Revolution also, die zur Abdankung des letzten russischen Zaren Nikolaus II. führte (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, RGALI ф. 1929, on. 3, ed. xp. 24).

Prokofjew spielte zwei der Stücke bei einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft am 14./27. Januar 1917 als Zugabe, einer „großen Sache“, bei der manch Neues erwartet wurde (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, S. 165; das jeweils erstgenannte Datum ist hier und im Folgenden das originale Datum gemäß dem damals in Russland gültigen julianischen Kalender; bei einer einzelnen Datumsangabe ist der gregorianische Kalender gemeint). Alexej Remisow, ein Schriftsteller der grotesken Phantastik, der hoffte, Prokofjew für ein Theaterprojekt gewinnen zu können, erinnert sich an eine Zusammenkunft in seiner St. Petersburger Wohnung am 2./15. April 1917, bei der der Komponist das ganze Werk einmal durchspielte. Neun Tage später führte Prokofjew die Stücke bei seiner Geburtstagsfeier vor einer anderen Gruppe literarischer und musikalischer Freunde auf. Einen besonders starken Eindruck hinterließ es bei dem Philologen Boris Demtschinski, der Prokofjew später bei den Arbeiten an seiner Oper *Der feurige Engel* zur Hand ging.

Am 19. Mai/1. Juni jenes Jahres hatte Prokofjew zwei der Stücke als Zugabe zu seinem Ersten Klavierkonzert im Bahnhof von Pawlowsk gespielt, der auch als Konzertsaal und Freizeitzentrum diente. Er erinnerte sich zwar an ein „irritiertes“ Publikum und einen „etwas verlegenen Applaus, der schnell abebbte“ (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, S. 199), aber ein Rezensent der Zeitung *Rech'* (Rede) lobte die impressionistischen Klänge „voller Farbtupfer“ (RGALI ф. 1929, on. 1, ed. xp. 918, item 270; Zitat im Original Russisch). Im August desselben Jahres spielte Prokofjew in Kislowodsk die Stücke Bal-

mont und dessen Frau Kira vor, die fließend Französisch sprach und die französische Übersetzung von *Mimoljotnosti* vorschlug. Zwei Monate später, am 14./27. Oktober 1917, gab Prokofjew in Kislowodsk die erste öffentliche Aufführung des vollständigen Zyklus, die ein „mehr als durchschnittlicher Erfolg“ war und die er als „Probe“ für ein Konzert in Petrograd bezeichnete. Er erinnerte sich: „Dem Publikum hat vielleicht nicht besonders gefallen, was ich gespielt habe, aber die Art und Weise, wie ich es spielte“ (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, S. 235). Gutheil in Moskau, ein Imprint von Koussevitzkys Verlag, veröffentlichte Ende 1917 die Erstausgabe des Zyklus.

All diese Ereignisse lagen in der desaströsen Folgezeit der Revolution. Im Frühjahr 1918 erhielt Prokofjew von Lenins Kulturbeauftragtem Anatoli Lunatscharski die Erlaubnis, Russland für eine Konzertreise zu verlassen. Auf seiner langen Reise nach Osten in die Vereinigten Staaten hatte er die *Visions fugitives* im Gepäck. Zunächst aber gab er am 15. und 17. April einige Abschiedskonzerte in der Tenischew-Schule, einer Privatschule, die Fürst Wjatscheslaw Tenischew im Jahr 1900 mit einer Million Rubel gegründet hatte und die über den besten Vortragssaal in St. Petersburg abseits der großen Theater verfügte. Wjatscheslaw Karatygins Rezension der *Visions fugitives* in der Zeitung *Nasch Wek* (Unsere Zeit) ist eine Abschiedsrede, voll des Lobes für den abreisenden Komponisten. Prokofjews Konzerte am 6. und 7. Juli in Tokio und am 9. Juli in Yokohama waren zwar nur spärlich besucht, wurden aber in der japanischen Presse ausführlich besprochen. Der Kritiker Motoo Ōtaguro etwa schwärmte von den *Visions fugitives*. Nach einem Auftritt in Honolulu kam Prokofjew über San Francisco nach New York; dort beschrieb die *Evening Sun* seine Tournee reißerisch als „das Allerschlimmste, was die Revolution einem Zivilisten antun kann. Zeitweilig setzten ihm auf der einen Seite die Tschechen, auf der anderen Seite die Roten zu, und vor und hinter ihm lauerten Revolutionäre. Trotzdem hat er es bis in den sicheren

Hort der 59. Straße, ins Haus des russischen Tänzers Adolf Bolm, geschafft“ (RGALI ф. 1929, оп. 1, ед. xp. 919, item 291). Am 29. Oktober 1920 führte Bolm im Brooklyn Museum eine eigene Choreografie von zwei Stücken aus den *Visions fugitives* auf. Das Werk wurde später unter anderem von Kasjan Goleiowski choreografiert.

Prokofjew behielt die *Visions fugitives* während seiner gesamten Konzerttätigkeit im Repertoire und spielte sie unter anderem auch am 8. Februar beim letzten Konzert seiner Amerikatournee von 1937 (zu diesem Zeitpunkt lebte er bereits als Sowjetbürger in Russland) in der sowjetischen Botschaft in Washington. Dort gab der sowjetische Botschafter, Alexander Trojanowski, ihm zu Ehren einen glanzvollen Empfang. Das Konzert – das außerdem auch den Andantesatz aus der Vierten Klaviersonate (1917) und einige Nummern aus *Romeo und Julia* (1935) umfasste – besuchten Kongressmitglieder, Leiter diplomatischer Vertretungen und weitere Angehörige der Lokalprominenz. Einem Bericht der *Washington Post* zufolge war der Komponist „froh, vor einem so aufgeschlossenen Publikum zu gastieren“ und spielte „mit unangestrenzter Gelassenheit und in einem klaren, brillanten Stil“ (Jessie Ash Arndt, *Soviet Envoy Entertains at Musicale in Embassy*, in: *The Washington Post*, 9. Februar 1937, S. 12).

Am 12. Februar 1935 nahm Prokofjew in Paris in einem von The Gramophone Company betriebenen Studio die Nummern III, V, VI, IX, X, XI, XVI, XVII und XVIII auf Schellackplatte auf. Er beklagte sich über den trockenen Klang der oberen Oktaven des Steinway-Flügels und war äußerst beunruhigt bei dem Gedanken, dass jeder Fehler für die Ewigkeit aufgezeichnet werden würde. Am 5. März 1935 bat er das Pariser Büro von Gramophone, seiner Frau Lina, „die Anfang April nach Moskau reisen will“, Probeexemplare der Aufnahme zu übergeben. „Wenn Sie sie früher schicken, wird sie die Botschaft der UdSSR bitten, sie per diplomatischem Kurier nach Moskau zu senden“ (Noëlle Mann, *Prokofiev's 1935 Recordings*, in: *Three Oranges* 6, November 2003). So gelang-

ten die Aufnahmen in die Sowjetunion, wo sie 1959 Melodija zum ersten Mal auf einer LP veröffentlichte.

Bereits 1934 hatte Prokofjew seinen Kollegen und Freund Nikolaj Mjaskowski mit „den geringfügigen Änderungen“ an der ursprünglichen Gutheilausgabe des Werks betraut, „die in der ausländischen Ausgabe erschienen sind. Diese Ergänzungen sind in das Ihnen zugesandte Exemplar mit roter Tinte eingetragen worden. Manches ist durchgestrichen, da ich mit grünem und schwarzem Bleistift noch einige Kleinigkeiten hinzugefügt habe. Wenn S. S. Popow [Lektor beim sowjetischen Verlag Muzgiz] am Stich beteiligt ist, wird er schon wissen, was er mit hineinnehmen muss und was weggelassen werden kann“ (S. S. Prokof'ev i N. Ja. Mjaskovskij, *Perepiska*, hrsg. von D. B. Kabalevskij, Moskau 1977, S. 419; Zitat im Original Russisch). Die sowjetischen Ausgaben von 1939 und 1952 übernehmen diese Änderungen (siehe *Bemerkungen*).

Princeton, Herbst 2023

Simon Morrison

Preface

Sergei Prokofiev (1891–1953) composed his *Visions Fugitives* in the years immediately preceding the Russian Revolution (1917–23). According to his personal manuscript catalog, the title owes something to the Russian Symbolist poet Konstantin Balmont, who fueled his interest in Slavic primitivism: legends of the peoples of the Eurasian Steppe and the Pontic Scythians. Prokofiev found the epigraph and the Russian title of the set (*Minolyotnost*) in Balmont's 1903 pantheistic collection *Budem kak solntse. Kniga simvolov* (Let us be like the sun. A book of symbols): “In every fleeting vision I see worlds / Filled with the fickle play of rainbows” (quote originally Russian).

Prokofiev sketched – or, as he preferred, “squibbed” – nos. V, VI, X, XVI, and XVII while vacationing in June 1915 in Terijoki (now Zelenogorsk). He mentally dedicated each one to a girl he liked; thus the chimes in the briefest piece, no. V *Con eleganza*, represent the marriage of Lidiya Karneyeva to a captain in the Russian navy (cf. Sergey Prokofiev, *Diaries 1915–1923. Behind the Mask*, Ithaca, 2008, pp. 49, 53). Nos. II, III, VII, XII, XIII, and XX date from 1916, and pieces I, IV, VIII, IX, XI, XIV, XV, XVIII, and XIX from the spring of 1917. The work has no overarching program, though images of the transience of youth, the turbulent final years of the Romanov dynasty, and the demons awaiting release by the Bolsheviks have been mapped onto them (cf. David Nice, *Prokofiev. From Russia to the West, 1891–1935*, New Haven, 2003, pp. 129 f.). The impressionistic no. VII began life as a work for harp, having been specifically written for the harpist Eleonora Damskaya, on whom Prokofiev had a crush, before becoming a piano piece. He notes that the nineteenth piece, a brief *Presto agitatissimo e molto accentuato*, “was inspired by the events of February 1917 in Petrograd,” the first phase in the Russian Revolution that resulted in the abdication of the last Russian tsar, Nicholas II (Russian State Archive of Literature and Art, RGALI ф. 1929, оп. 3, ед. xp. 24).

Prokofiev played two of the pieces as an encore at a concert of the Russian Musical Society on 14/27 January 1917, a “grand affair” that demanded some novelties from him (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, p. 165; here and subsequently the first date given is that of the Julian calendar, then in use in Russia. If only one date is given it refers to the Gregorian calendar). Aleksey Remizov, a writer of the grotesque fantastic who hoped to engage Prokofiev in a theatrical project, recalls a gathering at his St. Petersburg flat on 2/15 April 1917 at which he heard the composer play the entire score. At his birthday party nine days later, Prokofiev performed the work for another group of literary and

musical friends. It left the strongest impression on philologist Boris Demchinsky, who later assisted Prokofiev with his opera *The Fiery Angel*.

On 19 May/1 June of that year, Prokofiev played two of the pieces as an encore to his First Piano Concerto at Pavlovsk's railway station, which also served as a concert hall and recreation space. He recalled a "bemused" audience, and "somewhat embarrassed applause quickly [dying] away" (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, p. 199), but a reviewer for the newspaper *Rech'* (Speech) lauded his musical impressionism, "splashed all over with colour" (RGALI ф. 1929, on. 1, ед. xp. 918, item 270; quote originally Russian). That August in Kislovodsk, Prokofiev played the score to Balmont and his wife Kira, who was fluent in French and came up with the French translation of *Mimolyotnosti*. Two months later, on 14/27 October 1917, Prokofiev gave the first public performance of the complete cycle, a "more than average success," in Kislovodsk, calling it a "rehearsal" for a concert in Petrograd. He recalled that "The audience may not have particularly enjoyed what I played, but it did enjoy the way I played it" (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, p. 235). Gutheil in Moscow, an imprint of Koussevitzky's firm, published the first edition of the cycle in late 1917.

All this was happening in the catastrophic wake of the Revolution. In the spring of 1918, Prokofiev received permission from Lenin's cultural commissar Anatoly Lunacharsky to depart Russia on a concert tour. He packed *Visions Fugitives* in his trunk for the long journey east to the United States, first performing a couple of farewell concerts on 15 and 17 April at the Tennishev School, a private school established in 1900 with a million rubles from Prince Vyacheslav Tennishev that boasted the best auditorium in St. Petersburg outside the main theaters. Vyacheslav Karatygin's review of *Visions Fugitives* in the newspaper *Nash Vek* (Our Time) is valedictory, full of praise for the departing composer. Prokofiev's recitals in Tokyo on 6 and 7 July and in Yokohama on 9 July were lightly attended, yet were widely cov-

ered in the Japanese press. Critic Motoo Ōtaguro raved about the *Visions Fugitives*. Prokofiev performed in Honolulu on the way to San Francisco and thence to New York, where the *Evening Sun* sensationalised his journey as "all the worst things revolution can do to the travelling civilian. He had had at times Czechs on one side of him, Reds on another, stalking revolutionaries before and behind him; and yet he is somehow here on safe and sane 59th St., in the home of Adolf Bolm, the Russian dancer" (RGALI ф. 1929, on. 1, ед. xp. 919, item 291). On 29 October 1920, at the Brooklyn Museum, Bolm performed his own choreography of two pieces from *Visions Fugitives*. It was subsequently choreographed by Kasyan Goleyzovsky, among others.

Prokofiev kept the work in his repertoire throughout his performing career, including the last concert on his American tour of 1937 (he had by this time returned to Russia as a Soviet citizen) on 8 February at the Soviet Embassy in Washington. The Soviet ambassador, Alexander Troyanovsky, honored him with a resplendent reception. His recital – which included *Visions Fugitives*, the Andante movement from the Fourth Piano Sonata (1917), and a selection from *Romeo and Juliet* (1935) – was heard by members of Congress, heads of diplomatic missions, and other local luminaries. According to a story in *The Washington Post*, the composer was "glad to be the guest artist for so responsive an audience," and played "with effortless composure and a crisp, brilliant style" (Jessie Ash Arndt, *Soviet Envoy Entertains at Musicale in Embassy*, in: *The Washington Post*, 9 February 1937, p. 12).

In Paris on 12 February 1935 Prokofiev made a 78 rpm recording of nos. III, V, VI, IX, X, XI, XVI, XVII, and XVIII in a studio operated by The Gramophone Company. He complained about the dryness of the Steinway's upper octaves and found it difficult to maintain composure knowing that every error would be preserved forever. On 5 March 1935 he asked the Paris office of Gramophone to provide test copies of the re-

ording to his wife Lina, "who intends to leave for Moscow at the beginning of April. If you send them earlier, she will ask the USSR Embassy to have them sent to Moscow by diplomatic courier" (Noëlle Mann, *Prokofiev's 1935 Recordings*, in: *Three Oranges* 6, November 2003). Thus the 78 rpm records ended up in the Soviet Union. Melodiya released them on an LP for the first time in 1959.

Meanwhile, in 1934, Prokofiev had his colleague and friend Nikolay Myaskovsky "make those minor edits" to the original Gutheil edition of the score "that appeared in the foreign edition. These additions have been made to the copy sent to you in red ink. There are some cross-outs, since I added some more small things in green and black pencil. In general, if S. S. Popov [editor at the Soviet publisher Muzgiz] is involved in engraving it, he'll know what needs to be put in, and what can be spat out" (*S. S. Prokofiev i N. Ja. Mjaskovskij, Perepiska*, ed. by D. B. Kabalevskij, Moscow, 1977, p. 419; quote originally Russian). The Soviet editions of 1939 and 1952 reflect these changes (see the *Comments*).

Princeton, autumn 2023

Simon Morrison

Préface

Sergueï Prokofiev (1891–1953) composa ses *Visions fugitives* dans les toutes dernières années précédant la Révolution russe (1917–1923). Selon son catalogue personnel manuscrit, le titre est redevable au poète symboliste russe Constantin Balmont qui, avec les légendes des peuples de la steppe eurasiennne et des Scythes de la mer Noire, avait alimenté son intérêt pour le primitivisme slave: L'épigraphe et le titre russe de l'ensemble (*Mimolyotnosti*) sont

issus du recueil panthéiste publié par Balmont en 1903, *Budem kak solntse. Kniga simvolov* (Soyons comme le soleil. Un livre de symboles): «Dans chaque vision fugitive, je vois des mondes / Remplis du jeu changeant des arcs-en-ciel» (citation originale en russe).

Prokofiev esquisse – ou, selon le terme qu'il privilégiait, «griffonna» – les numéros V, VI, X, XVI et XVII en juin 1915, pendant ses vacances à Terijoki (aujourd'hui Zelenogorsk). Il dédia mentalement chacun d'entre eux à une jeune fille qu'il appréciait; par exemple, les carillons de la pièce la plus brève, n° V *Con eleganza*, représentent le mariage de Lidia Karneïeva avec un capitaine de la marine russe (cf. Sergey Prokofiev, *Diaries 1915–1923. Behind the Mask*, Ithaca, 2008, pp. 49, 53; toutes les citations sont en anglais dans l'original, sauf indication contraire). Les numéros II, III, VII, XII, XIII et XX datent de 1916 et les numéros I, IV, VIII, IX, XI, XIV, XV, XVIII et XIX du printemps 1917. L'œuvre ne répond pas à programme général, bien que des images du caractère éphémère de la jeunesse, des dernières années agitées de la dynastie des Romanov et des démons bientôt libérés par les bolchéviques lui aient été attribuées (cf. David Nice, *Prokofiev. From Russia to the West, 1891–1935*, New Haven, 2003, pp. 129 s.). Avant de devenir une pièce pour piano, le n° VII, avec son caractère impressionniste, avait commencé par exister sous la forme d'une pièce pour harpe écrite à l'intention de la harpiste Eleonora Damskaïa, dont le compositeur était tombé amoureux. Prokofiev note que la dix-neuvième pièce, un bref *Presto agitatissimo e molto accentuato*, «a été inspirée par les événements de février 1917 à Pétrograd», première phase de la Révolution russe qui aboutit à l'abdication du dernier tsar, Nicolas II (Archives d'État russes de la littérature et de l'art, RGALI ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 24).

Prokofiev joua deux des pièces en bis au cours d'un concert de la Société de musique russe le 14/27 janvier 1927, une «grande affaire» qui avait nécessité qu'il compose de nouvelles œuvres (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, p. 165; ici et dans ce qui suit, la première date cor-

respond au calendrier julien alors en usage en Russie. S'il n'est donné qu'une seule date, il s'agit de celle du calendrier grégorien). Alexei Remizov, un écrivain du grotesque fantastique entretenant l'espoir d'engager Prokofiev dans un projet théâtral, se souvient d'une réunion dans son appartement de Saint-Petersbourg les 2/15 avril 1917, au cours de laquelle il entendit le compositeur jouer l'intégralité de la partition. Neuf jours plus tard, lors de sa fête d'anniversaire, Prokofiev interpréta l'œuvre devant un autre groupe d'amis du monde littéraire et musical. L'œuvre fit d'ailleurs très forte impression sur le philologue Boris Demtchinski, qui assista Prokofiev par la suite pour son opéra *L'Ange de feu*.

Le 19 mai/1 juin de cette année-là, Prokofiev joua deux des pièces en bis après son premier Concerto pour piano donné à la gare ferroviaire de Pavlovsk, qui servait également de salle de concert et d'espace de spectacles. Par la suite, il évoqua un public «décontenancé» et «des applaudissements quelque peu embarrassés s'éteignant rapidement» (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, p. 199), mais un critique du journal *Rech'* (Discours) loua son impressionnisme musical «tout éclaboussé de couleurs» (RGALI ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 918, item 270; citation originale en russe). En août de la même année, à Kislovodsk, Prokofiev joua la partition à Balmont et à sa femme Kira, qui parlait couramment le français et proposa la traduction française de *Mimoliotnosti*. Deux mois plus tard, les 14/27 octobre 1917, Prokofiev donna à Kislovodsk la première représentation publique du cycle complet, qui obtint «un succès plus que moyen», et qu'il qualifia de «répétition» en vue d'un concert à Pétrograd. Selon lui, «le public n'a peut-être pas particulièrement apprécié ce que j'ai joué, mais il a apprécié la façon dont je l'ai joué» (Prokofiev, *Diaries 1915–1923*, p. 235). Gutheil, branche des éditions Koussevitzky, publia la première édition du cycle à Moscou à la fin de l'année 1917.

Tout cela se déroulait dans le contexte catastrophique de la Révolution. À l'été 1918, Prokofiev reçut d'Anatoli Lounatcharski, commissaire culturel de Lé-

nine, la permission de quitter la Russie pour une tournée de concerts. Il empaqueta les *Visions fugitives* dans sa malle pour un long voyage vers l'est à destination des États-Unis. Ce voyage fut précédé d'un double concert d'adieux les 15 et 17 avril à l'Institut Tenichev, une institution privée fondée en 1900 grâce à la somme d'un million de roubles offerte par le Prince Viatcheslav Tenichev qui avait permis d'y construire la meilleure salle de concert en dehors des principaux théâtres de Saint-Petersbourg. La critique des *Visions fugitives* signée Viatcheslav Karatygin dans le journal *Nash Vek* (Notre Temps) est un véritable discours d'adieu rempli de louanges pour le compositeur en partance. Les récitals de Prokofiev à Tokyo les 6 et 7 juillet ainsi qu'à Yokohama le 9 juillet ne firent pas salle pleine, mais furent largement couverts par la presse japonaise. Le critique Motoo Ôtaguro fut enthousiasmé par les *Visions fugitives*. Prokofiev joua également à Honolulu, escale sur la route de San Francisco puis New York, où l'*Evening Sun* présenta son voyage sous le jour sensationnaliste de «ce qui peut arriver de pire à un citoyen en voyage à cause d'une révolution. Avec parfois les Tchèques d'un côté et les Rouges de l'autre, des révolutionnaires à l'affût devant et derrière lui; mais le voilà maintenant à l'abri ici, dans la 59^e rue, installé dans la maison du danseur russe Adolf Bolm» (RGALI ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 919, item 291). Le 29 octobre 1920, Bolm présenta sa chorégraphie de deux pièces des *Visions fugitives* au Brooklyn Museum. D'autres chorégraphies furent également réalisées par la suite, notamment par Kasian Goleizovski.

Prokofiev conserva la pièce à son répertoire tout au long de sa carrière de pianiste, y compris lors de sa tournée américaine de 1937 (il était alors rentré en Russie en tant que citoyen soviétique), le 8 février à l'ambassade soviétique de Washington. L'ambassadeur soviétique Alexandre Troïanovsky lui fit l'honneur d'une splendide réception. Son récital – qui comprenait les *Visions fugitives*, l'Andante de la Quatrième Sonate pour piano (1917) ainsi que des morceaux choisis de *Roméo et Juliette* (1935) –

avait pour auditeurs des membres du Congrès, des chefs de missions diplomatiques ainsi que d'autres personnalités locales. Selon un article du *Washington Post*, le compositeur était «heureux d'être l'invité d'un public aussi réceptif», et joua «avec une maîtrise infaillible, avec vivacité et brio» (Jessie Ash Arndt, *Soviet Envoy Entertains at Musicale in Embassy*, in: *The Washington Post*, 9 février 1937, p. 12).

Le 12 février 1935, Prokofiev réalisa à Paris un enregistrement 78 tours des n^{os} III, V, VI, IX, X, XI, XVI, XVII et XVIII dans un studio de la Gramophone Company. Se plaignant de la sécheresse du Steinway dans les octaves supérieures, il affirma également qu'il était difficile de garder son sang-froid, sachant que toute

erreur resterait gravée pour l'éternité. Le 5 mars 1935, il demanda au bureau parisien de Gramophone de transmettre des épreuves des enregistrements à son épouse Lina, «qui prévoit de revenir à Moscou au début du mois d'avril. Si vous les envoyez plus tôt, elle demandera à l'ambassade d'URSS de les envoyer à Moscou par courrier diplomatique» (Noëlle Mann, *Prokofiev's 1935 Recordings*, in: *Three Oranges* 6, novembre 2003). C'est ainsi que ces disques 78 tours parvinrent enfin en Union soviétique. Melodiya en réalisa la première édition en microsillon en 1959.

Entre-temps, en 1934, Prokofiev avait demandé à son collègue et ami Nikolai Miaskovski d'apporter à l'édition originale Gutheil de la partition «les modifi-

cations mineures figurant dans l'édition étrangère. Ces éléments ont été ajoutés à l'encre rouge sur la copie qui vous a été envoyée. Il y a quelques ratures, car j'ai ajouté d'autres petites choses au crayon vert et noir. En général, si S. S. Popov [éditeur de la maison d'édition soviétique Muzgiz] participe à la gravure, il saura ce qui doit être ajouté et ce qui peut être supprimé» (*S. S. Prokofiev i N. Ja. Miaskovskij, Perepiska*, éd. par D. B. Kabalevskij, Moscou, 1977, p. 419; citation en russe dans l'original). Les éditions soviétiques de 1939 et 1952 reflètent ces changements (voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Princeton, automne 2023
Simon Morrison



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /

This edition is also available in the Henle Library app:

www.henle-library.com