

Vorwort

Sergej Prokofjew (1891–1953) wurde im Sommer 1941 aus Moskau evakuiert, kurz nachdem Adolf Hitler den verheerenden, aus drei Richtungen erfolgenden Angriff auf die Sowjetunion („Unternehmen Barbarossa“) begonnen hatte. Der Komponist lebte danach in Behelfsunterkünften im Kaukasus und in Kasachstan; dort verfasste er hauptsächlich Kompositionen über patriotische Themen, unter anderem die Musik zu *Tonja*, einem Film über eine heldenhafte sowjetische Telefonistin, die Oper *Krieg und Frieden* nach dem gleichnamigen Roman von Tolstoi, eine üppig instrumentierte *Ode zum Kriegsende* und die Kantate *Die Ballade vom unbekanntem Knaben*.

Gleichzeitig arbeitete er an seiner Sechsten, Siebten und Achten Klaviersonate, die häufig als „Kriegssonaten“ bezeichnet werden, auch wenn der unterstellte Bezug zum Krieg, zur Blockade Leningrads und zur Schlacht von Stalingrad eher eine fantasievolle Auslegung darstellt. Der Krieg war allerdings Voraussetzung für den Erfolg dieser Werke; ohne ihn wären sie möglicherweise als abstrakt und formalistisch verboten worden. Die komplizierten, dissonanten und bildhaften Stücke sind eine moderne Auslegung von Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. Sie sind weder durch Volksmusik inspiriert noch folgen sie den dialektischen Grundsätzen, die es erlaubt hätten, sie als Beispiele des „sozialistischen Realismus“ zu interpretieren – also der damals geltenden offiziellen Stildoktrin, die mittels klarer diatonischer Linien und schöner Melodien auf Massenwirkung setzte. Die „Kriegssonaten“ von Prokofjew enthalten nichts von alledem.

Die sowjetischen Musikkritiker interpretierten die Siebte Sonate als Schilderung des Überlebens im Belagerungszustand. So erklärte Prokofjews erster Biograph den Lesern in den USA: „Jene hatten recht, die in den stürmischen, hastigen Rhythmen des ersten Satzes, in seiner bedrohlichen ‚perkussiven‘ Har-

monik, in der zyklischen Kraft des Finales – dessen gigantische, ungeheuerliche Spannung alles auf ihrem Weg zu vernichten scheint – eine Reflexion der erschütternden Ereignisse sahen, die die Sowjetunion in diesen Jahren erduldet. Die Sonate ist kein Programmstück, doch ihre emotionale Tonsprache ist zweifellos ein Ausdruck jener stürmischen Kriegsjahre. Zu Beginn des zweiten Satzes weicht die unruhige Dynamik kurzzeitig dem Charme eines liebevoll-lyrischen Menuett-Themas. Doch schon bald wird diese Oase reiner Lyrik vom unbeugsamen Druck des Finales in B-dur verschlungen, das die russische Monumentalität Borodins auf gewagte Weise mit schneidenden, modernen ‚Maschinen‘-Rhythmen verbindet“ (Israel V. Nestyev, *Sergei Prokofiev. His Musical Life*, New York 1946, S. 165 f.; Zitat im Original Englisch). Anzumerken ist, dass Prokofjew über die vom sowjetischen Kulturaustauschbüro VOKS unterstützte Buchpublikation informiert war und ihr vage seine Zustimmung gab. Die Musikwissenschaftlerin Marina Frolova-Walker beschrieb das Stück jüngst hingegen ganz anders, insbesondere den zweiten Satz (*Andante caloroso*), der sich ihrer Meinung nach „so entspannt wie Musik in einer Cocktailbar anfühlt, wobei die Chromatik und parallele Stimmführung fast an eine Hawaiigitarre erinnert“ (*Monsieur Prokofieff. Prokofiev in the French Context*, in: *Rethinking Prokofiev*, hrsg. von Rita McAllister und Christina Guillaumier, Oxford 2020, S. 83; Zitat im Original Englisch).

Am 22. März 1943 erfuhr Prokofjew, dass seine Siebte Sonate den angesehenen und mit 50.000 Rubeln dotierten Stalinpreis (Zweiter Klasse) erhalten hatte, was in seiner Familie mit einem „großen Fest“ gefeiert wurde (M. A. Mendel'son-Prokof'eva, *O Sergee Sergeeviče Prokof'eva. Vospominanija. Dnevniki. 1938–1967*, Moskau 2012, S. 163; Zitat im Original Russisch). Prokofjew gab sich überrascht: „Weshalb sollte ein so verwickeltes Stück [den Preis] erhalten, während einfachere und klarere Stücke ihn nicht bekommen?“ (*S. S. Prokof'ev i N. Ja. Mjasikovskij, Perepiska*, hrsg. von D. B. Ka-

balevskij, Moskau 1977, S. 466; Zitat im Original Russisch). Bereits zuvor hatte er jedoch deutliche Anzeichen für die bevorstehende Anerkennung gespürt, da ihn mehrere Pianisten noch während seiner Evakuierungszeit um Erlaubnis gebeten hatten, die Sonate in ihr Repertoire aufnehmen zu dürfen. Am 3. Januar 1943 spielte er das Stück dem Komitee für Kunstangelegenheiten vor, dessen Zeitung anschließend dessen „Lyrik“ und seine „epischen Ausmaße“ rühmte (G. Kovrov, *Novye proizvedenija sovetskich kompozitorov*, in: *Literatura i iskusstvo*, 16. Januar 1943, S. 1; Zitat im Original Russisch). Im Komitee für die Verleihung des Stalinpreises wurde derweil diskutiert, ob Prokofjew zu diesem Zeitpunkt für sein Lebenswerk gewürdigt werden sollte. Diese Auszeichnung wurde ihm zwar nicht zuteil, aber der Komponist, Arrangeur und Herausgeber Lewon T. Atowmjan, der mit den Komitee-Mitgliedern bekannt war, sagte voraus, dass die Verdienste Prokofjews bald Annerkennung finden würden: „wie man so schön sagt, ‚das Eis beginnt zu brechen‘“. Damit wollte er sagen, die „Größe“ von Prokofjews Werk und dessen „Bedeutung für die Musik“ würden gewürdigt werden, sobald die Verweigerer im Komitee endlich aufwachten (Nelly Kravetz, *Prokofiev and Atowmjan. Correspondence, 1933–1952*, in: *Sergey Prokofiev and His World*, hrsg. von Simon Morrison, Princeton 2008, S. 243; Zitat im Original Englisch).

Die Uraufführung der Siebten Sonate erfolgte am 18. Januar 1943 im Oktober-saal des Moskauer Hauses der Gewerkschaften durch Swjatoslaw Richter. Dieser erinnerte sich später, dass er das Manuskript „erst kurz vor der Premiere erhalten hatte“; „ich hatte nur vier Tage Zeit, es auswendig zu lernen. Fast hätte ich den Tod von Sylvia Fjodorowna, der zweiten Frau von [Pianist Heinrich] Neuhaus, zu verantworten gehabt. Sie war krank, hatte 40 Grad Fieber und ihre Wohnung war der einzige Ort, den ich zum Üben gefunden hatte. Das Klavier stand in ihrem Schlafzimmer. Die arme Frau musste vier Tage lang jeweils drei oder mehr Stunden die Anstürme des letzten Satzes ertragen“ (Sviatoslav

Richter, *Notebooks and Conversations*, hrsg. von Bruno Monsaingeon, Princeton 2001, S. 55 f.; Zitat im Original Englisch).

Mit dem Finale in B-dur, einer *Precipitato*-Toccata im $\frac{7}{8}$ -Takt, wollte Prokofjew Richters Technik testen, und der Pianist bestand offenbar die Prüfung. Die Uraufführung wurde dann ein doppelter Erfolg. So erinnerte sich Prokofjews zweite Ehefrau Mira Mendelson: „Als wir im Künstlerraum [nach der Premiere] gerade unsere Mäntel anziehen wollten, kam plötzlich die Veranstalterin des Konzerts vorbei und fragte auf Bitten des Publikums, ob es möglich wäre, die Sonate zu wiederholen. Richter stimmte zu und setzte sich wieder an den Flügel und spielte für alle, die noch nicht fortgegangen waren oder denen die Rückkehr in den Raum gelang. Der zweite Satz der Sonate berührt mich am meisten. Mir scheint, dass jeder beim Anhören an seine Geheimnisse denkt.“ An diese rätselhafte Bemerkung schloss sie folgende Erinnerung an: „Serjoscha [Verkleinerungsform von Sergej] sagte mir, dass ihm unter den drei von ihm ersonnenen Sonaten (6., 7., 8.) die Siebte am meisten Sorgen bereitete“ (*O Sergej Sergeeviče Prokof'ev*, S. 158; Zitat im Original Russisch).

Skizzen zu dem Stück verfasste Prokofjew bereits 1939, als er in einem Sanatorium in Kislowodsk Romain Rollands 1903 erschienene Biographie *Vie de Beethoven* las und erwog, eine Trias von Klaviersonaten zu komponieren. Eine im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI; ф. 1929 оп. 1 ед. xp. 219) verwahrte autographe Abschrift des fertiggestellten Manuskripts ist mit der Angabe „2. Mai 1942 in Tiflis“ versehen. Am Blattrand notierte Prokofjew, dass diese Abschrift, die er in seinem Privatarchiv verwahrte und die erst gegen Ende seines Lebens an das RGALI übersandt wurde, nicht die finale Fassung sei, die er 1943 für den Stich bereitgestellt hatte. „In der Manuskript-Vorlage, von der gestochen wurde, habe ich ein paar Nuancen verbessert, die hier fehlen. Diesen Nuancen ist zu glauben.“ Dabei bezog er sich explizit auf fehlende Angaben auf Seite 2

und Seite 5, jeweils fünf Takte vor dem Andantino-Abschnitt im $\frac{9}{8}$ -Takt im ersten Satz sowie an derselben Stelle in der Reprise (siehe *Bemerkungen, Zur Edition* am Ende der vorliegenden Edition). Der letzte Satz, die „Toccata“, enthält keine Streichungen oder Hinzufügungen.

Auch wenn die Stichvorlage für die Erstausgabe verschollen ist, ist der Notentext der Siebten Sonate gut dokumentiert und gesichert. Neben dem oben erwähnten Autograph stellt die autorisierte, sehr sorgfältig hergestellte Erstausgabe eine besonders bedeutsame Quelle dar. Der staatliche Musikverlag Muzgiz veröffentlichte die Erstausgabe 1943 in Moskau und Leningrad; außerhalb der Sowjetunion erschien die Sonate 1946 bei Anglo-Soviet Music Press in London. Atowmjan betreute ihre Edition in der 1955–67 bei Muzgiz veröffentlichten Gesamtausgabe Prokofjews; bei Sikorski in Hamburg erschien sie 1958. Zur Bewertung der genannten Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.

New York, Herbst 2023
Simon Morrison

Preface

Sergei Prokofiev (1891–1953) was evacuated from Moscow in the summer of 1941, just after Adolf Hitler launched Operation Barbarossa, a devastating attack on the Soviet Union from three directions. The composer lived in makeshift accommodations in the Caucasus and Kazakhstan while chiefly devoting himself to compositions on patriotic themes. These included the score for *Tonya*, a film about a heroic Soviet telephone operator; the opera *War and Peace*, after Tolstoy's novel; a thickly orchestrated *Ode to the End of the War*; and a cantata called *The Ballad of the Unknown Boy*.

He also worked on three piano sonatas: his Sixth, Seventh, and Eighth. These are often called his “war sonatas”, although their relationship to the war, the siege of Leningrad, and the battle of Stalingrad is a matter of fanciful interpretation. Yet had it not been for the war these three sonatas would not have been successes; instead they might have been banned as abstract exercises in formalism. The music is difficult, dissonant, and graphic, a modernist updating of Ludwig van Beethoven's piano sonatas. They neither borrow from folklore nor articulate the dialectical principles that might have allowed them to be interpreted as examples of Socialist Realism, the official artistic doctrine that stressed popular appeal as achieved through clear diatonic lines and beautiful melodies. Prokofiev's “war sonatas” have none of that.

Soviet critics interpreted the Seventh Sonata as a narrative of siege and survival. As Prokofiev's first biographer explained to readers in the United States, “They were correct who sensed in the tempestuous, precipitate rhythms of the first movement, in its menacing ‘percussive’ harmonies, in the Cyclopean might of its finale – music of gigantic, thundering tension, as if overturning everything in its path – a reflection of the shattering events endured by the Soviet Union in these years. The sonata has no program, but the storms of the war years are surely reflected in its emotional tonality. For a brief moment at the beginning of the second movement the nervous dynamics give way to the charm of a love-lyrical minuet theme. But soon this oasis of pure lyricism is engulfed by the steely pressure of the B-flat major finale, courageously uniting in itself the Russian monumentalism of Borodin with sharp modern ‘machine’ rhythms” (Israel V. Nestyev, *Sergei Prokofiev. His Musical Life*, New York, 1946, pp. 165 f.). Prokofiev, it bears noting, knew about this publication, which was aided by the Soviet cultural exchange bureau VOKS, and he vaguely endorsed it. A current commentator, Marina Frolova-Walker, hears the piece altogether differently, especially the second movement (*Andante caloroso*), which, she imagines, “has

the relaxed feel of cocktail-bar music, its chromaticism and parallel voicing almost suggesting a Hawaiian guitar” (*Monsieur Prokofieff*. *Prokofiev in the French Context*, in: *Rethinking Prokofiev*, ed. by Rita McAllister and Christina Guillaumier, Oxford, 2020, p. 83).

On 22 March 1943 Prokofiev learned that the Seventh Sonata had received the prestigious Stalin Prize (Second Class) and an award of 50,000 rubles – cause for “great celebration” in his household (M. A. Mendel’son-Prokof’eva, *O Sergee Sergeeviče Prokof’ev. Vospominanija. Dnevnik. 1938–1967*, Moscow, 2012, p. 163; quote originally in Russian). Prokofiev feigned surprise: “Why would [the prize] be given to such a convoluted piece, when simpler and more transparent pieces were denied it?” (*S. S. Prokof’ev i N. Ja. Mjaskovskij, Perepiska*, ed. by D. B. Kabalevskij, Moscow, 1977, p. 466; quote originally in Russian). Nevertheless, he sensed that recognition was coming, given that several pianists had asked him for permission to include the Sonata in their repertoires while he was still evacuated. On 3 January 1943 he played the score to the Committee on Arts Affairs, and the Committee’s newspaper subsequently praised its “lyricism” and “epic scale” (G. Kovrov, *Novye proizvedenija sovetkich kompozitorov*, in: *Literatura i iskusstvo*, 16 January 1943, p. 1; quote originally in Russian). The debate among members of the Stalin Prize Committee was whether to give Prokofiev a lifetime achievement award at this point. The award was not granted and the Soviet composer, arranger and editor Levon T. Atovmyan, who knew the committee members, claimed that the composer’s achievement would eventually be celebrated: “as they say, ‘the ice has begun to crack’,” meaning that the “scale” of Prokofiev’s work and his “significance for music” would be recognized once the hold outs on the committee came to their senses (Nelly Kravetz, *Prokofiev and Atovmyan. Correspondence, 1933–1952* in: *Sergey Prokofiev and His World*, ed. by Simon Morrison, Princeton, 2008, p. 243).

Sviatoslav Richter premiered the Seventh Sonata in the October Hall of

the House of the Unions in Moscow on 18 January 1943. Richter recalled receiving the manuscript “only shortly before the premiere and had only four days in which to memorize it. I was almost responsible for the death of [pianist Heinrich] Neuhaus’s second wife, Sylvia Fyodorovna, who was ill with a temperature of 40 degrees and whose apartment was the only place I could find to rehearse. The piano was in her bedroom. The poor woman had to submit to the onslaughts of the final movement for three or more hours at an end, over a period of four whole days” (Sviatoslav Richter, *Notebooks and Conversations*, ed. by Bruno Monsaingeon, Princeton, 2001, pp. 55 f.).

Prokofiev intended the B \flat -major finale, a *precipitato* toccata in $\frac{3}{8}$, to test Richter’s technique, and by all accounts the pianist passed. The premiere was a two-fold triumph. Prokofiev’s second wife Mira Mendelson remembered “putting on our coats in the green room [after the premiere], when suddenly the host of the program came in and asked, on behalf of the insistent public, if the Sonata could be played again. The host was answered in the affirmative. Richter returned to the piano bench and performed it for those who still hadn’t left or made it back in. The second movement moves me the most. Anyone who hears it, I imagine, starts thinking about their secrets.” She followed up this enigmatic comment with the recollection that “Seryozha [diminutive form of Sergei] told me that of the three sonatas (6, 7, 8) he came up with he worried the most about the 7th” (*O Sergee Sergeeviče Prokof’ev*, p. 158; quote originally in Russian).

Sketches date from 1939, the year that Prokofiev read Romain Rolland’s 1903 biography *Vie de Beethoven* at a sanatorium in Kislovodsk and imagined composing a trio of piano sonatas; a copy of the completed manuscript, preserved in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI; ф. 1929 оп. 1 ед. xp. 219), is dated “2 May 1942, in Tbilisi”. In the margins, Prokofiev remarks that this copy, kept in his personal archive before it was sent to

RGALI at the end of his life, was slightly inferior to the version he sent to the engraver in 1943. “In the copy from which the engraving was made, I have improved a few nuances that are missing here. These nuances are to be respected.” He refers specifically to missing indications on page 2 and page 5, five measures before the Andantino section in $\frac{3}{8}$ metre within the first movement and at the same place in the recapitulation (see the *Comments, About this edition* at the end of the present edition). The last movement “toccata” has no erasures or additions.

Although the engraver’s model for the first edition is lost, the musical text of the Seventh Sonata is well documented and secure. In addition to the above-mentioned autograph, the authorised and very carefully produced first edition is a particularly important source. The state music publisher Muzgiz published the first edition in Moscow and Leningrad in 1943, followed outside the Soviet Union by the Anglo-Soviet Music Press, London, in 1946. Atovmyan edited it for publication by Muzgiz in the Prokofiev Complete Edition of 1955–67; and Sikorski, Hamburg, published it in 1958. Concerning the evaluation of all these sources see the *Comments*.

New York, autumn 2023

Simon Morrison

Préface

Sergueï Prokofiev (1891–1953) fut évacué de Moscou au cours de l’été 1941, juste après le lancement par Adolf Hitler de l’opération Barbarossa, attaque dévastatrice contre l’Union soviétique menée sur trois axes différents. Le compositeur vécut ensuite dans des logements de fortune dans le Caucase et au Kazakhstan, se consacrant essentiellement à des compositions sur des thèmes

patriotiques. Ces dernières incluent la musique de *Tonya*, un film sur une téléphoniste soviétique héroïque, l'opéra *Guerre et Paix*, composé d'après le roman de Tolstoï, l'*Ode à la fin de la guerre*, à l'orchestration très dense, ainsi qu'une cantate intitulée *La ballade de l'enfant inconnu*.

Il travailla aussi à trois sonates pour piano: ses Sixième, Septième et Huitième. Celles-ci sont souvent qualifiées de «sonates de guerre», bien que leur relation à la guerre, au siège de Leningrad ainsi qu'à la bataille de Stalingrad relève d'une interprétation fantaisiste. Cependant, sans la guerre, ces trois sonates n'auraient pas connu un tel succès; elles auraient même pu être délaissées du fait de leur abstraction formelle. Il s'agit d'une musique difficile, dissonante et graphique, comme pourrait l'être une actualisation moderniste des sonates pour piano de Ludwig van Beethoven. Ces pièces n'empruntent en rien au folklore ni ne s'articulent selon des principes dialectiques qui auraient pu leur permettre d'être interprétées comme des exemples de réalisme socialiste, doctrine artistique officielle mettant l'accent sur l'attrait populaire obtenu grâce à la clarté de lignes diatoniques et à la beauté de mélodies. Les «sonates de guerre» de Prokofiev n'ont rien de tout cela.

Les critiques soviétiques interprétèrent la Septième sonate comme la narration du siège et de la survie. Comme l'expliquait à ses lecteurs aux États-Unis le premier biographe de Prokofiev, «il était juste de ressentir, dans les tempétueuses précipitations rythmiques du premier mouvement, dans ses menaçantes “percussions” harmoniques, dans la puissance cyclopéenne du dernier mouvement – une musique d'une tension gigantesque et tonitruante bouleversant tout sur son passage –, le reflet des événements cataclysmiques endurés par l'Union soviétique au cours de ces années. Cette sonate n'a pas de programme, mais les dévastations des années de guerre figurent sans doute possible dans sa tonalité émotionnelle. Pour un bref moment, au début du deuxième mouvement, la dynamique nerveuse fait place au charme d'un thème lyrique et lan-

goureux du menuet. Mais cette oasis de pur lyrisme est aussitôt engloutie par la pression d'acier du Finale en Sib majeur, unissant courageusement dans sa thématique elle-même le monumentalisme de Borodine aux éclats acérés de rythmes “mécaniques” modernes» (Israel V. Nes-tyev, *Sergei Prokofiev. His Musical Life*, New York, 1946, pp. 165 s.; citation originale en anglais). Prokofiev – il convient de le noter – connaissait cette publication, soutenue par le Bureau soviétique pour les échanges culturels (VOKS), et l'avait vaguement approuvée. Une commentatrice de l'époque, Marina Frolova-Walker, entend la pièce d'une manière complètement différente, tout particulièrement le deuxième mouvement (Andante caloroso), lequel, s'imagine-t-elle, «possède le pouvoir relaxant caractéristique de la musique de bar, son chromatisme et les mouvements parallèles des voix évoquant presque une guitare hawaïenne» (*Monsieur Prokofieff*. *Prokofiev in the French Context*, dans: *Rethinking Prokofiev*, éd. par Rita McAllister et Christina Guillaumier, Oxford, 2020, p. 83; citation originale en anglais).

Le 22 mars 1943, Prokofiev apprenait que la Septième sonate avait reçu le prestigieux prix Staline (de seconde classe) accompagné d'une récompense de 50.000 roubles, ce qui donna lieu à une «grande célébration» dans son foyer (M. A. Mendel'son-Prokof'eva, *O Sergee Sergeeviče Prokof'ev. Vospominanija. Dnevnik. 1938–1967*, Moscou, 2012, p. 163; citation originale en russe). Prokofiev feignit la surprise: «Pourquoi décerner [un prix] à une pièce aussi compliquée, quand des pièces plus simples et plus transparentes se voient écartées?» (*S. S. Prokof'ev i N. Ja. Mjaskovskij, Perekpiska*, éd. par D. B. Kabalevskij, Moscou, 1977, p. 466; citation originale en russe). Néanmoins, il sentit poindre une certaine reconnaissance, puisque plusieurs pianistes lui demandèrent l'autorisation d'inclure la Sonate à leur répertoire alors qu'il était encore évacué. Le 3 janvier 1943, il interpréta la pièce devant le Comité des affaires artistiques, lequel ne manqua pas, dans l'article de son journal consacré à la pièce, d'en louer le «lyrisme» et la «dimension

épique» (G. Kovrov, *Novye proizvedenija sovetskich kompozitorov*, dans: *Literatura i iskusstvo*, 16 janvier 1943, p. 1; citation originale en russe). Au sein de la commission, le débat porta sur la pertinence de gratifier Prokofiev d'une récompense pour toute sa carrière à ce moment-là. La récompense ne fut pas accordée et le compositeur, arrangeur et éditeur soviétique Levon T. Atovmian, qui connaissait les membres du comité, affirma que la réalisation du compositeur serait finalement célébrée, «comme on dit, “la glace a commencé à craquer”», ce qui signifie que «l'ampleur» de l'œuvre de Prokofiev et son «importance pour la musique» seraient reconnues une fois où les récalcitrants du comité auraient repris conscience (Nelly Kravetz, *Prokofiev and Atovmian. Correspondence, 1933–1952* dans: *Sergey Prokofiev and His World*, éd. par Simon Morrison, Princeton, 2008, p. 243; citation originale en anglais).

Sviatoslav Richter interpréta la Septième sonate lors de sa création le 18 janvier 1943, dans le cadre du Salon d'octobre de la Maison des syndicats de Moscou. Il se souvint avoir reçu le manuscrit «seulement peu de temps avant la première» et «n'avoir eu que quatre jours pour le mémoriser. J'ai presque causé la mort de la seconde épouse du [pianiste Heinrich] Neuhaus, Sylvia Fiodorovna, qui était souffrante, avec une fièvre s'élevant à 40 degrés, et dont l'appartement était le seul endroit que j'avais pu trouver pour répéter. Le piano se trouvait dans sa chambre. La pauvre femme dut subir les assauts du mouvement final pendant trois heures ou plus en tout, et sur une période de quatre jours entiers» (Sviatoslav Richter, *Notebooks and Conversations*, éd. par Bruno Monsaingeon, Princeton, 2001, pp. 55 s.; citation originale en anglais).

Prokofiev avait pensé le finale en Sib majeur, une toccata *precipitato* en $\frac{7}{8}$, pour mettre à l'épreuve la technique de Richter, épreuve que le pianiste, de l'avis général, passa avec succès. La création fut un double triomphe. Mira Mendelson, la seconde épouse de Prokofiev, se souvient qu'à son issue, ils avaient déjà «enfilé [nos] manteaux dans le foyer des artistes, quand soudain

l'organisateur du programme est entré et a demandé si, en raison de l'insistance du public, la Sonate pouvait être rejouée. L'organisateur ayant reçu une réponse affirmative, Richter retourna au piano et la joua pour ceux qui n'étaient pas encore partis ou qui avaient pu revenir. C'est le deuxième mouvement qui me touche le plus. J'imagine que chacun des auditeurs se met ici à penser à ses secrets.» Elle fait suivre ce commentaire énigmatique du souvenir selon lequel «Serioja [diminutif de Sergueï] m'a dit que des trois sonates (6, 7, 8) qu'il a créées, c'est la 7^e qui l'inquiétait le plus» (*O Sergee Sergeevič Prokof'ev*, p. 158; citation originale en russe).

Les esquisses datent de 1939, année où Prokofiev lut la *Vie de Beethoven* de Romain Rolland pendant son séjour dans un sanatorium à Kislovodsk, et envisagea de composer un trio de sonates

pour piano. Conservée aux Archives d'État russes de la littérature et de l'art (RGALI; ф. 1929 оп. 1 ед. xp. 219), une copie du manuscrit achevé est datée du «2 mai 1942, à Tbilissi». Dans les marges, Prokofiev note que cette copie, conservée dans ses archives personnelles avant d'être envoyée à RGALI à la fin de sa vie, est légèrement inférieure à la version envoyée au graveur en 1943. «J'ai apporté [à cette version] plusieurs petites modifications qui ne sont pas enregistrées ici. Ces changements doivent être respectés.» Il se réfère en particulier à des indications manquantes aux pages 2 et 5, cinq mesures avant la section *Andantino* en $\frac{3}{8}$ dans le premier mouvement et au même endroit dans la réexposition; voir les *Comments, About this edition* à la fin de la présente édition. La «toccata» du dernier mouvement ne comporte ni rature ni ajout.

Bien que le modèle à graver de la première édition ait été perdu, le texte musical de la Septième sonate est bien documenté et assuré. Outre le manuscrit autographe mentionné ci-dessus, la première édition autorisée, très soignée, constitue une source particulièrement importante. L'éditeur de musique d'état Muzgiz publia la première édition à Moscou et Leningrad en 1943, suivie en dehors de l'Union soviétique par celle de la maison d'édition Anglo-Soviet Music Press, à Londres, en 1946. Atovmian l'édita pour publication dans l'Édition Complète de Prokofiev 1955–1967 de Muzgiz; et Sikorski, à Hambourg, la publia en 1958. Concernant l'évaluation de toutes ces sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*.

New York, 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