

Vorwort

Die Geschichte der *Fünf Melodien* beginnt 1920 in New York City, zwei Jahre, nachdem Sergej Prokofjew (1891–1953) von Russland in die Vereinigten Staaten übersiedelt war. Im Mittelpunkt steht seine Freundschaft mit der ukrainischen Sopranistin Nina Koshetz (1891–1965), deren leidenschaftlicher Gesang ihn lange fasziniert hatte (vor allem ihre üppige, warme tiefe Tonlage). Prokofjew und Koshetz hatten sich in Sankt Petersburg kennengelernt, und obwohl der Komponist sich anfangs von ihrem extravaganten Auftreten abgeschreckt fühlte, erkannte er, dass sie eine ernsthafte Künstlerin war, die zu internationalem Ruhm bestimmt war, wenn sie sich professionell verhielt. Koshetz sah sich ihrerseits als Prokofjews Muse, wenn nicht gar als Partnerin. Als sie von der Affäre des Komponisten mit der Sängerin Lina Codina, seiner späteren ersten Ehefrau, erfuhr, bestärkte sie das nur in ihrer Überzeugung, dass ihre Liebe zu ihm „bis ins Grab!!!!!!“ dauern würde (Brief vom 27. April 1921; Moskau, Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst [RGALI], Signatur ф. 1929, оп. 4, ед. xp. 284, л. 10; Zitat im Original Russisch).

Prokofjew bewunderte Koshetz' Interpretation seiner *Fünf Gedichte nach Anna Achmatowa* op. 27 und versprach, eine Sammlung von Konzertstücken speziell für die Sängerin zu komponieren. Das Ergebnis waren seine wenig bekannten „Lieder ohne Worte“ op. 35: fünf Vokalisieren für Singstimme und Klavier, auf deren Vollendung Koshetz „wie eine Geliebte auf ein Rendezvous“ wartete (Brief vom 4. Dezember 1920; RGALI, Signatur ф. 1929, оп. 4, ед. xp. 284, л. 1; Zitat im Original Russisch). Er beendete das Werk am 28. Dezember 1920 während einer Tournee in Los Angeles. Noch im selben Monat orchestrierte er laut einer Manuskriptliste im Archiv von Boosey & Hawkes das zweite Lied unter dem Titel *Berceuse Hébraïque*. Prokofjew hoffte, dass die „Lieder

ohne Worte“ durch Koshetz' Stimme das amerikanische Publikum ansprechen würden, indem sie die helle, lyrische Seite seiner Persönlichkeit als Komponist präsentieren würde. Offenbar entsprachen die Lieder jedoch nicht ganz den Erwartungen der Sängerin. „Eines davon (das längste [Nr. 3]) hat eine ansprechende, bemerkenswerte Melodie, aber ehrlich gesagt erschrecken mich die Harmonien“, beklagte sie sich über den Entwurf. „Drei andere sind bezaubernd, aber [...] besser für St. Petersburg geeignet. Ich glaube, ich kann nur zwei davon in meinem Konzert singen, das in a-moll [Nr. 2, *Lento, ma non troppo*, orchestriert als *Berceuse Hébraïque*] und das im 12/8-Takt [Nr. 1, *Andante*]. Das Lied in A-dur [Nr. 4, *Andantino, un poco scherzando*] übersteigt leider meine technischen Fähigkeiten. Es ist mir immer noch nicht gelungen, es mit voller Stimme zu singen.“ Aus Angst, der Komponist könnte über ihre Antwort verärgert sein, fügte sie eilig hinzu: „Beiß mir um Gottes Willen nicht den Kopf ab, aber das Lied in A-dur ist an manchen Stellen schrecklich“ (Brief vom 15. Dezember 1920; RGALI, Signatur ф. 1929, оп. 4, ед. xp. 284, л. 4; Zitate im Original Russisch). Koshetz sank daraufhin sofort in Prokofjews Achtung. Als er die Lieder schrieb, hatte er die sinnliche Ausdrucksfähigkeit der Sängerin im Sinn (und deren Wirkung auf seine Kritiker), aber sie reagierte kühl und nahm die Lieder nicht als eine zusammenhängende Reihe wahr: Eine Barcarolle führt zu einem Wiegenlied, gefolgt von einer geheimnisvollen Grübelei, einem Scherzando (einer Seguidilla, die an *Carmen* erinnert) und schließlich einem Nocturne, das wiederum auf das erste Lied verweist. Der Musikwissenschaftlerin Jelena Nikolajewa zufolge könnte der Zyklus eine Hommage an beliebte Opernheldinnen darstellen, deren „Silhouetten“ durch den Notentext zu schimmern scheinen (vgl. *Liričeskie strofy Sergeja Prokof'eva: Pjat' pesen bez slov* op. 35, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 9, Nr. 4 [2018], S. 101). Bei einem Konzert in der New Yorker Town Hall am 27. März 1921

sang Koshetz nur das Wiegenlied und bestritt den Rest ihres Programms mit einfacheren Stücken von Mussorgski und Rimski-Korsakow sowie einem selten aufgeführten Lied von Skrjabin.

1922 veröffentlichte der Verlag A. Gutheil die „Lieder ohne Worte“ unter dem Titel *Fünf Melodien für Singstimme und Klavier* op. 35. Am 16. Mai 1924 wurde das Werk in Leningrad in der Staatlichen Akademischen Kapelle, der ältesten Musikinstitution Russlands, mit Ksenja Dorljak als Solistin uraufgeführt. Inzwischen hatte Koshetz die Lieder schätzen gelernt und führte fortan den kompletten Zyklus auf. Prokofjews Interesse an dem Werk war jedoch ebenso erlahmt wie seine Gefühle für Koshetz.

Die Idee, Opus 35 als Instrumentalwerk zu bearbeiten, stammte von einer Reihe exilierter Geiger in Paris, wohin Prokofjew 1923 übergesiedelt war. Der erste von ihnen war der ungarische Virtuose Joseph Szigeti (1892–1973), den der Komponist am 19. Februar 1925 in einem Konzert gehört hatte. Es folgte eine Begegnung mit dem in Odessa geborenen Virtuosen Paweł (Paul) Kochański (1887–1934), den Prokofjew aus seiner Zeit am Sankt Petersburger Konservatorium kannte und mit dem er in den 1920er-Jahren mehrfach zusammengetroffen war. In seinem Tagebuch berichtet Prokofjew, dass er den dritten Anstoß von der russischen Geigerin Cecilia Hansen (1897–1989) erhalten habe, einer ehemaligen Kommilitonin, die „das zweite ‚Lied ohne Worte‘ in die Hände bekommen hatte und meinte, es passe wunderbar zur Geige“. Prokofjew widmete ihr schließlich die zweite seiner *Fünf Melodien für Violine und Klavier* op. 35a, obwohl er ihr Geigenspiel für „naiv“ hielt (Sergej Prokofiev, *Diaries 1924–1933: Prodigal Son*, London 2012, S. 191). Die fünfte Melodie widmete er Szigeti, die anderen drei Kochański.

Am 1. Juli 1925 nahm er „wesentliche Änderungen im Mittelteil“ der fünften Melodie vor und bat Kochański, die ganze Reihe mit Doppelgriffen, Flageolets und Pizzicati in seiner „wunderbar talentierten und einfallsreichen“ Art zu versehen (*Diaries 1924–1933*, S. 192).

So wurde aus Prokofjews möglicher Hommage an Opernheldinnen eine Partitur, die Kočański Technik und den satten, dunklen Klang seiner Stradivari in den Mittelpunkt stellte. Vier Tage später hatte der Geiger die Bearbeitung des Werks fertiggestellt. Aus Dankbarkeit schlug Prokofjew vor, die *Fünf Melodien* nur unter Kočański Namen zu veröffentlichen, was dieser aber bescheiden ablehnte. Die Erstausgabe erschien im Herbst 1925 im Verlag Édition russe de Musique in Berlin. Als Herausgeber der Partitur wird dort (vermutlich aus urheberrechtlichen Gründen) der Verlagsmitarbeiter Albert Spalding genannt, obwohl Kočański die gesamte Arbeit geleistet hatte.

1931 beschäftigte sich Prokofjew erneut mit dem vierten Stück der Reihe und transkribierte es für sich selbst als Teil seiner *Sechs Klavierstücke* op. 52. Inzwischen war Opus 35a zu einem festen Bestandteil des Violinrepertoires geworden, wobei Prokofjew die Interpretation von David Oistrach als maßgeblich ansah.

Für detaillierte Angaben zu den Quellen, ihren Lesarten und den Herausgeber-Entscheidungen sei auf die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition verwiesen.

Princeton, Frühjahr 2024
Simon Morrison

Preface

The story of *Five Melodies* begins in New York City in 1920, two years after Sergei Prokofiev (1891–1953) had relocated from Russia to the United States, and centers on his friendship with Ukrainian soprano Nina Koshetz (1891–1965), whose impassioned singing (especially in her rich, warm lower range) had long captivated him. Prokof-

iev and Koshetz knew each other from St. Petersburg, and although the composer was initially put off by her flamboyance he saw that she was a serious artist destined, if she handled herself correctly, for international fame. Koshetz imagined herself as Prokofiev's muse, if not his partner. Reports of Prokofiev's romance with another singer, his eventual first wife Lina Codina, merely supported Koshetz's ardent belief that her love for Prokofiev would last "to the grave!!!!!!!" (Letter dated 27 April 1921; Moscow, Russian State Archive of Literature and Art [RGALI], shelfmark ϕ . 1929, on. 4, ed. xp. 284, l. 10; quote originally in Russian).

Prokofiev greatly admired Koshetz's interpretation of his *Five Poems of Anna Akhmatova*, op. 27, and promised to compose a collection of recital pieces specially for her. The result was his little-known "Songs without Words", op. 35, five *vocalises* for voice and piano that Koshetz waited for him to complete "like a lover for a rendezvous" (Letter dated 4 December 1920; RGALI, shelfmark ϕ . 1929, on. 4, ed. xp. 284, l. 1; quote originally in Russian). He finished the songs on 28 December 1920 while on tour in Los Angeles. That same month, according to a listing of manuscripts held in the Boosey & Hawkes archive, he orchestrated the second of the songs under the title *Berceuse Hébraïque*. Prokofiev hoped the "Songs without Words" would appeal to American audiences by showing them, through Koshetz's voice, the limpid, lyrical side of his musical persona. Apparently, however, the songs were not quite what Koshetz had expected. "One of them (the longest [No. 3]) has an appealing, remarkable melody, but frankly the harmonies frighten me," she complained about the draft score. "Three others are enchanting but [...] better for St. Petersburg. I think I can only sing two of them in my recital, the one in a minor [No. 2, *Lento, ma non troppo*, orchestrated as the *Berceuse Hébraïque*] and the one in 12/8 [No. 1, *Andante*]. I'm afraid that the song in A major [No. 4, *Andantino, un poco scherzando*] is beyond me technically. I still haven't man-

aged to sing it with full voice." She feared that the composer would be irritated by her response, and hastened to add: "For goodness' sake don't bite my head off, but the song in A major is frightful in places" (Letter dated 15 December 1920; RGALI, shelfmark ϕ . 1929, on. 4, ed. xp. 284, l. 4; quotes originally in Russian). Prokofiev's respect for Koshetz immediately diminished. He had written the songs with her amorous eloquence (and its appeal to his critics) in mind, but she was cool towards them and didn't hear them as an integrated set. A barcarolle leads to the berceuse; a mysterious rumination is then followed by a scherzando (a *Carmen*-esque seguidilla) and finally a nocturne. The last song relates to the first, and according to musicologist Yelena Nikolayeva the cycle might be an homage to beloved opera heroines, whose "silhouettes" seem to pass through the score (cf. *Liričeskie strofy Sergeja Prokofjeva: Pjat' pesen bez slov* op. 35, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 9, no. 4 [2018], p. 101). Koshetz sang only the berceuse at a recital in New York's Town Hall on 27 March 1921, filling the rest of her program with simpler pieces by Mussorgsky and Rimsky-Korsakov, along with a rarity by Scriabin.

In 1922, the A. Gutheil publishing house issued the "Songs without Words" as *Five Melodies for voice and piano*, op. 35. On 16 May 1924 the set was premiered in Leningrad at the State Academic Capella, the oldest musical institution in Russia, with Kseniya Dorliak as soloist. By this time Koshetz had come to love the songs, and went on to perform the entire set. Prokofiev's own interest in them, however, had faded, as had his feelings for Koshetz.

The inspiration to turn opus 35 into an instrumental composition came from a group of expatriate violinists in Paris, where Prokofiev had moved in 1923. The first of these was the Hungarian virtuoso Joseph Szigeti (1892–1973), whom Prokofiev heard in concert on 19 February 1925. There followed a meeting with the Odessa-born virtuoso Paweł (Paul) Kočański (1887–1934). Prokofiev knew Kočański from the

St. Petersburg Conservatory, and they crossed paths several times in the 1920s. In his diary, Prokofiev reports that a third violinist, the Russian Cecilia Hansen (1897–1989), had “gotten hold of the second of the ‘Songs Without Words’ and she found that it went beautifully for violin.” He and Hansen had been students together, and she would be the eventual dedicatee of the second of the *Five Melodies for violin and piano*, op. 35a even though Prokofiev considered her playing “naïve” (Sergey Prokofiev, *Diaries 1924–1933: Prodigal Son*, London, 2012, p. 191). He dedicated the fifth of the melodies to Szigeti, and the other three to Kočański.

On 1 July 1925 the composer made “substantial modifications to the middle section” of the fifth melody, and asked Kočański to add double-stops, harmonics, and pizzicatos to the entire set in his “marvelously gifted and imaginative” manner (*Diaries 1924–1933*, p. 192). Thus Prokofiev’s putative homage to operatic heroines became a score for and about Kočański’s technique and the lush, dark sound he drew from his Stradivarius. Four days later Kočański finalized the arrangement, and Prokofiev suggested, in gratitude, that the *Five Melodies* be published under Kočański’s name alone. Kočański modestly declined. Édition russe de Musique in Berlin published the first edition in fall 1925. One of that firm’s employees, Albert Spalding, is credited with editing the score (presumably for copyright protection reasons) even though Kočański did all of the work.

In 1931 Prokofiev returned to the fourth piece in the set, transcribing it for himself as part of his *Six Pieces for Piano*, op. 52. By this time opus 35a had entered the violin repertoire, with Prokofiev considering David Oistrakh’s interpretation as definitive.

For detailed information on the sources, their variants and editorial decisions, see the *Comments* at the end of the present edition.

Princeton, spring 2024
Simon Morrison

Préface

L’histoire des *Cinq Mélodies* commence à New York City en 1920, deux ans après que Sergueï Prokofiev (1891–1953) eut quitté la Russie pour s’installer aux États-Unis. Elle est liée à son amitié avec la soprano ukrainienne Nina Koshetz (1891–1965), dont le chant passionné (en particulier dans son registre inférieur, riche et chaud) le captiva longtemps. Prokofiev et Koshetz s’étaient connus à Saint-Pétersbourg et, bien que d’abord rebuté par le caractère flamboyant de la chanteuse, le compositeur vit en elle une artiste sérieuse, destinée, si elle se comportait correctement, à une renommée internationale. De son côté, Koshetz s’imaginait en muse de Prokofiev, voire comme sa compagne. Les rumeurs de liaison entre Prokofiev et une autre chanteuse, Lina Codina, qui devint sa première épouse, ne faisaient que renforcer son ardente conviction que son amour pour lui durerait «jusqu’à la tombe!!!!!!» (lettre datée du 27 avril 1921; Moscou, Archives nationales russes d’art et de littérature [RGALI], cote ϕ . 1929, op. 4, éd. xp. 284, l. 10; citation originale en russe).

Très admiratif de l’interprétation de ses *Cinq Poèmes d’après Anna Akhmatova* op. 27 livrée par Koshetz, Prokofiev promit d’écrire pour elle un recueil de pièces de récital. Ainsi virent le jour les «Mélodies sans paroles» op. 35, cinq vocalises pour voix et piano assez méconnues, dont la soprano attendait l’achèvement comme on attend «un amant pour un rendez-vous» (lettre du 4 décembre 1920; RGALI, cote ϕ . 1929, op. 4, éd. xp. 284, l. 1; citation originale en russe). Prokofiev y mit la dernière main le 28 décembre 1920 à Los Angeles, au cours d’une tournée. Selon un registre recensant les manuscrits conservés dans les archives de Boosey & Hawkes, il orchestra la deuxième de ces mélodies le même mois, sous le titre de *Berceuse Hébraïque*. Avec ces «Mélodies sans paroles», Prokofiev espérait séduire le public américain en lui mon-

trant, à travers la voix de son interprète, la face limpide et lyrique de sa personnalité musicale. Mais ces mélodies ne correspondaient apparemment pas tout à fait aux attentes de Koshetz. «L’une d’elles (la plus longue [n° 3]) possède une mélodie attrayante et remarquable, mais franchement, les harmonies me font peur», se plaignit-elle de l’ébauche. «Trois autres sont charmantes, mais [...] mieux pour Saint-Pétersbourg. Je pense ne pouvoir en chanter que deux dans mon récital, celle en la mineur [n° 2, *Lento, ma non troppo*, orchestrée sous le titre de *Berceuse Hébraïque*] et celle en 12/8 [n° 1, *Andante*]. Je crains que celle en La majeur [n° 4, *Andantino, un poco scherzando*] ne me dépasse techniquement. Je n’ai pas encore réussi à la chanter en voix pleine». Craignant que sa réponse n’irrite le compositeur, elle s’empressa d’ajouter: «Pour l’amour du ciel, ne m’arrachez pas la tête, mais la mélodie en La majeur est effrayante par endroits» (lettre datée 15 décembre 1920; RGALI, cote ϕ . 1929, op. 4, éd. xp. 284, l. 4; citations originales en russe). Le respect de Prokofiev envers Koshetz en pâtit immédiatement. Il avait écrit les mélodies en pensant à son éloquence amoureuse (et à l’attrait qu’elle exercerait sur ceux qui le critiquaient), mais elle les regardait froidement sans les considérer comme un tout cohérent. Une barcarolle mène à la berceuse; puis une mystérieuse et profonde réflexion est suivie d’un scherzando (une séguedille dans l’esprit de celle de *Carmen*), et enfin d’un nocturne, lui-même relié à la première mélodie. Selon la musicologue Ielena Nikolaïeva, le cycle pourrait être compris un hommage aux grandes héroïnes d’opéra, dont les «silhouettes» semblent traverser la partition (cf. *Liričeskie strofy Sergeja Prokofeva: Pjat’ pesen bez slov* op. 35, dans: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 9, n° 4 [2018], p. 101). Pour finir, Koshetz chanta uniquement la berceuse lors d’un récital au Town Hall de New York le 27 mars 1921, complétant le programme de pièces plus simples de Moussorgski et Rimski-Korsakov, ainsi que d’une rareté de Scriabine.

En 1922, la maison d'édition A. Gutheil publia les «Mélodies sans paroles» sous le titre de *Cinq mélodies pour voix et piano* op. 35. L'ensemble fut créé le 16 mai 1924 à la Chapelle académique d'État de Leningrad, la plus ancienne institution musicale de Russie, avec Ksenia Dorliak en soliste. À ce moment-là, Koshetz en était venue à aimer les mélodies et à les interpréter dans leur intégralité. Mais l'intérêt que leur portait Prokofiev s'était estompé, tout comme ses sentiments pour Koshetz.

L'idée de transformer l'opus 35 en œuvre instrumentale lui fut suggérée par plusieurs violonistes expatriés à Paris, où Prokofiev s'était installé en 1923. Le premier d'entre eux était le virtuose hongrois Joseph Szigeti (1892–1973), qu'il avait entendu en concert le 19 février 1925. S'ensuivit une rencontre avec Paweł (Paul) Kochański (1887–1934), virtuose originaire d'Odessa que le compositeur avait connu au Conservatoire de Saint-Petersbourg et qu'il croisa à plusieurs reprises dans les années 1920. Dans son journal, Prokofiev rapporte qu'une troisième violoniste, la Russe Cecilia Hansen (1897–1989), s'était

«procuré la deuxième “Mélodie sans paroles” et avait trouvé qu'elle allait merveilleusement bien au violon». Prokofiev et Hansen avaient fait leurs études ensemble et, bien qu'il considérât son jeu comme «naïf» (Sergey Prokofiev, *Diaries 1924–1933: Prodigal Son*, Londres, 2012, p. 191), elle allait devenir la dédicataire de la deuxième des *Cinq mélodies pour violon et piano* op. 35bis tandis que la cinquième fut dédiée à Szigeti et les trois autres à Kochański.

Le 1^{er} juillet 1925, le compositeur apporta des «modifications substantielles à la partie centrale» de la cinquième mélodie et demanda à Kochański d'ajouter des doubles cordes, harmoniques et pizzicatos à sa manière «merveilleusement habile et imaginative» à toutes les mélodies (*Diaries 1924–1933*, p. 192). Ainsi, l'hommage supposé de Prokofiev aux héroïnes d'opéra devint-il une partition entièrement dédiée à la technique de Kochański et aux sonorités riches et sombres qu'il tirait de son Stradivarius. Quatre jours plus tard, le violoniste mettait la dernière main à l'arrangement et Prokofiev suggéra, pour le re-

mercier, que les *Cinq Mélodies* soient publiées uniquement sous le nom de Kochański. Ce dernier refusa modestement. La maison de l'Édition russe de Musique en publia la première édition à l'automne 1925 à Berlin. L'un des employés de cette société, Albert Spalding, est crédité comme éditeur de la partition (probablement pour des raisons de protection des droits d'auteur), bien que l'ensemble du travail soit l'œuvre de Kochański.

En 1931, Prokofiev effectua une transcription du quatrième morceau de la série à son propre bénéfice, pour l'intégrer à ses *Six pièces pour piano* op. 52. À cette époque, l'opus 35bis faisait déjà partie intégrante du répertoire violonistique et Prokofiev considérait l'interprétation de David Oïstrakh comme définitive.

Les sources, leurs variantes et les choix éditoriaux sont détaillés dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition.

Princeton, printemps 2024
Simon Morrison