

Sergey Prokofiev / Paul Hindemith

BALLET MUSIC

SERGEY KOUDRIAKOV (piano)

Soloists of the Bolshoi Theatre Orchestra (conductor – MIKHAIL TSINMAN)



Сергей Прокофьев (1891–1953)

Десять пьес для фортепиано из балета «Ромео и Джульетта», соч.75

Sergey Prokofiev (1891–1953)

Ten Pieces for Piano from *Romeo and Juliet*, op.75

Народный танец

1 Folk Dance [4:24]

Улица просыпается (сцена)

2 The Street Awakens (Scene)..... [1:30]

Прибытие гостей (менуэт)

3 Arrival of the Guests (Minuet) [2:58]

Джульетта-девочка

4 The Young Juliet [3:44]

Маски

5 Masks [2:28]

Монтекки и Капулетти

6 The Montagues and the Capulets..... [3:38]

Патер Лоренцо

7 Friar Laurence [2:43]

Меркуцио

8 Mercutio [2:14]

Танец девушек с лилиями

9 Dance of the Girls with Lilies [2:31]

Ромео и Джульетта перед разлукой

10 Romeo and Juliet before Parting..... [7:59]

Paul Hindemith (1895–1963)

Theme and Four Variations: *The Four Temperaments*,
Ballet for Piano and String Orchestra

Пауль Хиндемит (1895–1963)

Тема и вариации «Четыре темперамента»,
балет для фортепиано и струнного оркестра

Theme

[11] Тема [5:26]

Melancholy

[12] Меланхолик [6:42]

Sanguine

[13] Сангвиник [5:44]

Phlegmatic

[14] Флегматик [4:29]

Choleric

[15] Холерик [6:12]

Soloists:

Alexander Kalashkov – violin (tracks 12, 14)

Vladimir Kozhemyako – violin (track 14)

Pavel Fedoseyev – viola (track 14)

Igor Sitnikov – cello (track 14)

Kirill Nosenko – double bass (track 14)

Total Time
[62:53]

Piano tuning – Konstantin Feklistov



This disk brings together two compositions closely linked to 20th-century ballet music. They are also close from a chronological point of view: Sergey Prokofiev's *Ten Pieces for Piano from the Ballet 'Romeo and Juliet'* appeared in 1937, Paul Hindemith's *The Four Temperaments* for piano and strings in 1940.

Among composers of the last century Prokofiev in particular was devoted to the programmatic suite genre, which allowed him to breathe new life into the musical material of his own, mainly scenic, works. The composer regarded such genre changes as an opportune and natural way to expand not only the range of performers, but also his auditorium. Often Prokofiev worked simultaneously on a scenic work and suites derived from its musical content. Especially fruitful in this respect were three ballets composed in his homeland during his mature creative period – *Romeo and Juliet*, *Cinderella* and *The Tale of the Stone Flower*. Music from each of these was embodied



in four suites – the maximum number for Prokofiev's genre transformations.

Three orchestral suites and one for piano were written using material from *Romeo and Juliet*. The piano arrangement of the first version of the ballet was finished in September 1935, and immediately the composer set to work on the suites. Even the distressing events that followed could not stop him: the audition of his music for *Romeo and Juliet* at the Bolshoi Theatre, rejection of the ballet by the conductor and troupe, and the refusal to stage it at the two principal Russian theatres – the Bolshoi and Kirov. Thereafter this brilliant composition was ignored for almost three years.

Nonetheless, the appearance of the suites meant that the composer's ballet music assumed a life of its own, independent of the scenic realities. The first three suites extracted from *Romeo and Juliet* – two for orchestra and one for piano – were performed in a twelve-month period between November 1936 and November 1937. Prokofiev called the piano suite **Ten Pieces from the Ballet 'Romeo and Juliet'**. The first scenic version of the ballet was created using the orchestral suites, and the world premiere took place in Brno in December 1938. By the time the Russian premiere was held at the Kirov Theatre (in January 1940) the ballet music had gained worldwide recognition.

The process that produced the 1st and 2nd orchestral suites is related in some detail in Prokofiev's notebooks, which contain jottings about the instrumentation of various numbers and sections. However, there is no mention in any source of how work proceeded on the *Ten Piano Pieces*.



ENGLISH



The most likely reason is that no particular creative or compositional efforts were required to complete them. Prokofiev selected and wrote the score for the suite in 1935; the order of the pieces was decided by the end of March 1937, following a meeting with editors from the State Music Publishers (GMI). The composition was given a separate number as opus 75, unlike both the orchestral suites, whose numbers were taken from the ballet's opus number (op.64-bis and op.64-ter). The *Ten Pieces* were first performed in Moscow by their author no later than autumn 1937, and published by GMI in the summer of 1938.

The narrative line of the *Ten Pieces* is considerably shorter than in the ballet variant. In fact the concept of a piano composition arose when the first version of *Romeo and Juliet* was confined to a happy ending, when Juliet awakens before her beloved kills himself in the crypt scene. This interpretation at odds with the plot of the original provoked many critical responses, and the composer himself was inclined to agree. The three suites were written before Prokofiev had decided whether to opt for a happy or tragic finale to the ballet, and each marked a stage in his overall progress towards resolving the action. The 1st orchestral suite ends with Tybalt's funeral, the piano suite with the lovers' scene before parting, while the 2nd orchestral suite ends with Romeo's appearance at Juliet's tomb. In 1937 the music halts a few steps away from the fatal conclusion, as if waiting for the author's final decision and anticipating the tragic mood of the last orchestral suite, the 3rd, created after the ballet had been premiered in Leningrad.



In *Ten Pieces* there is a distinct sense of narrative balance between the 'theatre of representation' and the 'theatre of experiencing'. Despite the psychological complexity, dancelike and quasi-dancelike numbers or episodes are predominant. The tarantella of the *Folk Dance* (No.1) is set off by the minuet accompanying the festive *Arrival of the Guests at the Capulets' house* (No.3). The aggressive and ponderous footfall of the *Dance of the Knights* (No.6) is succeeded by the unhurried succession of voluminous 'organ' chords from the betrothal scene (No.7) and the headlong vortex of Mercutio's theme (No.8). As in No.2 (*The Street Awakens*) and No.5 (*Masks*), the last of these numbers (*Mercutio*) presents scherzo themes of various kinds – precipitate and measured, with greater or lesser brilliance, with a small or large choreographic 'step', both in duple and triple time. Shakespearean humour – diverse, sharp and at times crude or verging on the grotesque – emphasises the defenceless quality of the lyrical assertions that characterise Juliet (no numbers in the suite contain music that exclusively 'belongs' to Romeo).

Another scherzo theme sounds at Juliet's first appearance (No.4), but in this rondo it is replaced at times by a fanciful and ethereal waltz, at times by a rising, rhythmically capricious eddy or delicate adagio woven from soft, high-pitched and bright harmonies. Also stylistically close to Juliet's tender themes is the *Dance of the Girls with Lilies* – slow, as if swaying from side to side and skilfully playing with shadows of timbres and registers. In the ballet this marks the final point before the tragic culmination; a minute later Juliet's bed curtains draw back and she is revealed to her family, fast asleep after swallowing the sleeping



draught. They presume she is dead. From this moment in the ballet all events are headed towards the fateful denouement, while the finale of the piano suite is ambiguous. The concluding piece – the scene of the lovers' tryst before parting – ends with the unhurried advance of the potion theme, embellished by the accompaniment's figurations, halting like drops on glass. The heroine falls asleep, leaving the audience faced forever with the choice: will she live or die?

It was a long time before Hindemith's ensemble for piano and strings entitled **The Four Temperaments** finally reached the stage. In 1939 George Balanchine, a skilled piano player, asked the composer to write a piece for piano and string quintet that he could perform with friends at domestic musical evenings. Hindemith declined the commission since he was overwhelmed with work. Driven from Germany by the Nazi regime, in February 1940 the composer moved to the USA and resumed his negotiations with Balanchine. Through his agent Hindemith announced his willingness to write 'an untitled suite suitable for dance'. It was first performed, as intended, at a concert in Balanchine's home, and in 1941 the choreographer began planning a ballet production to the music.

Probably the idea of demonstrating the four human characters in dance form was influenced by the ballet *The Four Temperaments* staged in Copenhagen in 1939 by Børge Ralov (he created choreography for Nielsen's 2nd Symphony, also entitled *The Four Temperaments*). Meanwhile, during the inevitable wait for the ballet premiere, Hindemith's opus, like Prokofiev's ballet, was adapted for concert performance and



took on a life of its own, independent of the ballet images. The piece was first presented to the wider public in Boston on 3 September 1944: the piano part was performed by Lukas Foss, with the Boston Symphony Orchestra conducted by violinist Richard Burgin – concertmaster of this ensemble and assistant to Serge Koussevitzky.

In 1940 the future of Balanchine's American Ballet was already in doubt. A few years later the company disbanded and he was obliged to seek work elsewhere. With the aid of art connoisseur, patron and impresario Lincoln Kirstein Balanchine organised the Ballet Society in 1946, in New York. The company later evolved into the renowned New York City Ballet. At the Ballet Society opening ceremony on 20 November 1946 the ballet *Four Temperaments* was first performed onstage, as the choreographer's first production for the new troupe. This was one of Balanchine's most striking creations on the path from classical dance to plotless ballet. The choreographer's famous credo 'Just make steps!' (i.e. without showing emotion) did not prevent him from giving his own interpretation of the various humours, and therefore of the various ways in which emotion is expressed. Until 1951 the ballet was performed with décor by Surrealist artist Kurt Seligmann; subsequently the stage sets were removed and this enabled choreographer and soloists to make full use of the play of light, movement and, of course, the music.

Hindemith designated the structure of *The Four Temperaments* as Theme and Four Variations: *Melancholy*, *Sanguine*, *Phlegmatic* and *Choleric* (the first two pieces were originally entitled *Melancholic* and *Sanguinic*). The Theme has three sec-



tions: Moderato, Allegro assai, Moderato; in the Variations it always retains its original form altering quite freely in terms of rhythm, texture and genre. Especially noteworthy are the whimsical and unanticipated metamorphoses of the last section of the Theme, the siciliana in E flat minor. In the *Melancholy*, which Balanchine denotes as gloomy and pensive, it becomes a funereal march. *The Sanguine* ends with a decisive and bellicose apotheosis. In the *Phlegmatic* it is turned into a dance tune. Finally, in the *Choleric* rendition the siciliana's motifs find a new confidence and amplitude and all the parts are gradually drawn into an unwavering forward movement.

The Four Temperaments combines the principles of composition characteristic for both a chamber and 'large-scale' (symphony or concert) opus. Sometimes this work is called a concerto for piano and chamber orchestra, recognising the concerto style, the breadth of tone and voluminous form. However, it was written with the composer's customary attention to minute nuances, articulations, acoustic and rhythmic changes, a capricious melodic design and harmonic shifts – in the required technique for realising the imagery and aesthetics of a miniature. Balanchine brilliantly interpreted this score. In general the ballet's action is conveyed by the soloists; it is only in the finale that 20 dancers appear onstage, and this is not a 'crowd scene' where all appear at once, but a gradual conquest and structuralisation of scenic space. The subtle connection between original gestures and poses, the configuration of movements, black-and-white leotards and bright light, the natural shift of colouring in transition to the next section of musical form – once witnessed,



all this remains fresh in the memory for a long time. We are reminded of Balanchine's unpredictable fantasy world every time this music originally commissioned for domestic musical soirées is performed in a concert hall.

Svetlana Petukhova, translation by Patricia Donegan

Sergey Koudriakov on this project

My aim was to make a recording of music connected with ballet, both classical and modern dance, and to select works for various types of performance – for piano solo, and for piano with ensemble or orchestra. I played *The Four Temperaments* at the Konzerthaus in Vienna, and wanted to record these variations. Combining Hindemith with 19th-century composers would, in my opinion, be less successful and entail greater risk, so I decided on Prokofiev. Their piano styles are completely different, but I think the juxtaposition turned out well.

Prokofiev's music is accessible even to the unprepared listener, even children – it is familiar, played everywhere. Since the music of Hindemith may at first prove incomprehensible to those unaccustomed to the composer's particularities, I would like to say a few words about my interpretation of *The Four Temperaments*. Specifically, I agree that the pieces entitled *Sanguine* and *Choleric* correspond to these humours, but certain episodes of *Melancholy* and *Phlegmatic* set me thinking.

Melancholy begins with a duet between the piano and muted violin, and the violin's responses can be termed melancholic by



their very nature. But the march at the end of this piece does not fully correspond to my perception of this humour. I perceive it as mournful and solemn rather than melancholic. It rises to a climax, bright as a flash of light, with the fortissimo culminating in A flat major harmony, before everything is extinguished, terminated.

The Phlegmatic piece is without orchestra, played by a string quartet joined in the last section by the double bass. Probably this introduction of the strings corresponds to the phlegmatic mood, sounding very peaceful but apparently with no concern for their surroundings. Yet further on something very different begins. Here I tried to represent indifference, but not passive indifference: something happens and I see it happening, but pay no attention. Finally the dialogue between quartet and piano leads to a very confusing episode: within it I can hear Jewish motifs. Preserving a sense of apathy is most difficult at this point, and I simply trusted my intuition and auditory instinct.

On the whole I believe the piano is very subversive in the work. It often counterbalances what occurs in the string orchestra. This is already established in the Theme: initially the orchestra plays a lengthy melody, then the piano makes a sudden entrance, in a completely different mode and Allegro tempo. The same thing continues with the siciliana in E flat minor: the orchestra launches into dance music, but what about the piano? Here there are fitful, highly-strung trills. But as soon as the piano part ends, everything calms down. There is no way I can accept this Theme as subordinate, as a pretext for the music that follows – it is undoubtedly a complete and self-sufficient piece.





Оба сочинения, предлагаемые слушателям этого диска, тесно связаны с балетной музыкой XX века. Близки они также и хронологически: «Десять фортепианных пьес из балета “Ромео и Джульетта”» Сергея Прокофьева появились в 1937 году, «Четыре темперамента» для рояля и струнных Пауля Хиндемита – в 1940-м.

Среди композиторов прошедшего столетия Прокофьев как никто другой был привержен жанру программной сюиты, который позволял дать новую жизнь музыкальному материалу его же собственных, преимущественно сценических произведений. Композитор ценил подобную смену жанра как удобный и естественный способ расширения не только круга исполнителей, но и аудитории своих сочинений. Нередко Прокофьев одновременно работал над театральным опусом и над сюитами на его музыкальном материале. Особенно благодатными в этом отношении стали три балета, созданные на родине в зрелый период творче-



ства, – «Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Сказ о каменном цветке». Музыка каждого из них воплотилась в четыре сюитных опуса – максимальное число для прокофьевских жанровых переосмыслений.

На материале «Ромео» написаны три оркестровые сюиты и одна фортепианная. Клавир первой редакции балета был окончен в сентябре 1935 года, и сразу после его завершения композитор приступил к работе над сюитами. Его не остановили последовавшие затем печальные события: прослушивание музыки «Ромео и Джульетты» в Большом театре, неприятие балета дирижером и труппой, отказ от постановки двух крупнейших отечественных театров – Большого и Кировского, невостребованность гениального сочинения на протяжении почти трех лет.

Благодаря появлению сюит музыка балета обрела самостоятельную жизнь, независимую от театральных реалий. Три первые сюиты по «Ромео» – две симфонические и фортепианная, получившая авторское название **«Десять пьес из балета “Ромео и Джульетта”»**, – были впервые исполнены в течение года, с ноября 1936-го по ноябрь 1937-го. Именно на материале оркестровых сюит и была создана первая сценическая версия балета, мировая премьера которой состоялась в городе Брно в декабре 1938 г. За время, прошедшее до российской премьеры спектакля в Кировском театре (январь 1940-го), музыка этого сочинения уже приобрела всемирное признание.

Процесс возникновения 1-й и 2-й оркестровых сюит достаточно подробно отражен в прокофьевских записных



книжках, где имеются пометки об инструментовке отдельных номеров и разделов. Однако ни в каких источниках нет упоминаний о том, как протекала работа над «Десятью фортепианными пьесами».

Скорее всего, причина здесь в том, что для их появления не требовалось активной творческой, композиторской деятельности. Нотный текст сюиты был отобран и записан Прокофьевым в 1935-м; до конца марта 1937 года в результате совещания с редакторами Государственного музыкального издательства (ГМИ) последовательность пьес сюиты сложилась окончательно. Произведение получило отдельный номер – опус 75 – в отличие от обеих симфонических сюит, номера которых являются производными от опуса балета (ор.64-bis и ор.64-ter). «Десять пьес» впервые были исполнены в Москве автором не позднее осени 1937-го и опубликованы ГМИ летом 1938-го.

Сюжетная линия «Десяти пьес» существенно короче, чем в балетной версии. Ведь замысел фортепианного сочинения возник еще тогда, когда первая редакция «Ромео» имела лишь вариант счастливого финала, где в сцене на могиле Джульетты героиня успевает очнуться до того, как ее возлюбленный себя убивает. Такое решение, не соответствовавшее фабуле первоисточника, вызвало множество критических замечаний, с которыми был склонен согласиться и сам композитор. Три сюиты написаны в период раздумий Прокофьева над выбором счастливого или трагического завершения для спектакля, и каждая из них является этапом общего последовательного движения к развязке дей-



ствия. 1-я симфоническая сюита заканчивается похоронами Тибальда, фортепианная – сценой влюбленных перед разлукой, 2-я симфоническая – появлением Ромео у могилы Джульетты. В 1937-м музыка еще останавливается в нескольких шагах от смертельной черты, словно ожидая окончательного авторского решения и предвосхищая трагизм последней, 3-й оркестровой сюиты, созданной уже после премьеры балета в Ленинграде.

В «Десяти пьесах» явственно ощущается сюжетное балансирование между полюсами «театра представления» и «театра переживания». Несмотря на психологическую сложность, здесь преобладают танцевальные и квазитанцевальные номера и эпизоды. Тарантелла народного гулянья (№1) оттеняется менуэтом, сопровождающим торжественный съезд гостей на праздник в доме Капулетти (№3). Агрессивная и тяжеловесная поступь «Танца рыцарей» (№6) сменяется неторопливым шествием объемных «органных» аккордов из сцены венчания (№7) и стремительным вихрем темы Меркуцио (№8). В последнем из этих номеров («Меркуцио»), как и в №2 («Улица просыпается»), и в №5 («Маски»), представлены разные типы скерцозных тем – быстрых и умеренных, более и менее виртуозных, с мелким и крупным хореографическим «шагом», двух- и трехдольных. Шекспировская шутка – разноликая, острая, временами грубоватая или доходящая до гротеска – подчеркивает незащищенность лирических высказываний, характеризующих Джульетту (в сюите нет номеров, музыка которых целиком «принадлежит» Ромео).



Скерцозная тема звучит и при первом появлении Джульетты (№4), но уже в этом рондо ее сменяют то мечтательный, воздушный вальс, то устремленное ввысь, ритмически прихотливое кружение, то хрупкое адажио, сотканное из тихих, высоких и светлых созвучий. Нежным темам Джульетты стилистически близок и «Танец девушек с лилиями» – медленный, словно раскачивающийся на месте, искусно играющий призрачными тенями тембров и регистров. В балете это последняя завеса, отделяющая от трагической кульминации; через минуту полог ложа Джульетты будет отдернут, и она предстанет перед родными, крепко заснувшая под действием сонного напитка. Они же сочтут ее умершей. Именно с этого момента все события в балете направлены к роковой развязке, но финал фортепианной сюиты неоднозначен. Заключительная пьеса-картина – любовное свидание героев перед разлукой – оканчивается неторопливым приближением темы напитка, окрашенной застывающими, как капли на стекле, фигурациями аккомпанемента. Героиня засыпает, навсегда оставляя слушателя перед выбором: для смерти или для жизни.

«**Четыре темперамента**» Хиндемита – ансамбль для рояля и струнных, который был написан для хореографа Джорджа Баланчина, но далеко не сразу нашел свое воплощение на сцене. В 1939 г. Баланчин, профессионально владевший фортепиано, обратился к композитору с просьбой написать пьесу для рояля и струнного квинтета, которую он мог бы исполнять с друзьями на домашних вечерах. Хиндемит отклонил это предложение, поскольку был силь-



SERGEY KOUDRIAKOV
MIKHAIL TSINMAN





но занят. В феврале 1940-го композитор, изгнанный из Германии нацистским режимом, переехал в США, и переговоры с Баланчиным возобновились; через своего агента он дал знать, что готов написать «сюиту без названия, пригодную для танца». Впервые ее исполнили, как и было задумано, на домашнем концерте у Баланчина. А в 1941 г. хореограф стал планировать постановку балета на музыку этого произведения, но образы были найдены не сразу. Можно предположить, что идея показать в танце четыре типа человеческих характеров появилась не без влияния балета «Четыре темперамента», который в 1939 г. поставил в Копенгагене Берге Ралов (он создал хореографию ко Второй симфонии Нильсена, также имеющей название «Четыре темперамента»). Между тем за время вынужденного ожидания театральной премьеры опус Хиндемита, как и балет Прокофьева, приспособился к концертному исполнению и обрел самостоятельную жизнь, непосредственно не связанную с образами танца. Пьеса впервые была представлена широкой публике 3 сентября 1944 года в Бостоне: фортепианную партию исполнил Лукас Фосс, Бостонским оркестром дирижировал скрипач Ричард Бургин – концертмейстер этого коллектива и ассистент Сергея Кусевицкого.

В 1940 году положение труппы Баланчина «Американский балет» уже не было однозначно перспективным. Несколько лет спустя коллектив распался, вынудив своего руководителя искать новые формы деятельности. В 1946 году Баланчин при поддержке знатока искусств, мецената



и импресарио Линкольна Кирстайна организовал Балетное общество в Нью-Йорке, затем превратившееся в знаменитую труппу New York City Ballet. На церемонии открытия общества 20 ноября 1946 года и увидел свет рампы балет «Четыре темперамента»: это была первая постановка хореографа для нового коллектива.

Она стала одной из самых ярких у Баланчина на пути от классического танца к бессюжетному балету. Знаменитое кредо хореографа – Just make steps! («Просто делай шаги!», никаких эмоций) нисколько не помешало ему дать свою трактовку разных темпераментов, а значит, и разных типов проявления эмоций. До 1951 года балет шел в декорациях художника-сюрреалиста Курта Зелигмана; затем декорации были убраны, так что в распоряжении хореографа и солистов остались только игра света, цвета, движений – и, разумеется, музыка.

Структурные разделы «Четырех темпераментов» Хиндемит обозначил как Тему и четыре вариации: «Меланхолик», «Сангвиник», «Флегматик», «Холерик». В Теме три раздела: Moderato, Allegro assai, Moderato; в вариациях она сохраняет форму, но и ритм, и фактура, и жанр свободно меняются. Например, весьма прихотливы и неожиданны метаморфозы ее последнего раздела – ми-бемоль-минорной сицилианы. У Меланхолика, который, по Баланчину, мрачно-задумчив, она становится траурным маршем. Сангвиник завершает выступление решительным и воинственным апофеозом. Флегматик превращает ее в плясовую. А в трактовке Холерика мотивы сицилианы приобретают уверенность и раз-



мах, причем все голоса постепенно вовлекаются в неуклонное поступательное движение.

В «Четырех темпераментах» сочетаются принципы письма, характерные как для камерного, так и для «большого» (симфонического или концертного) опуса. Иногда, подчеркивая концертность стиля, широту дыхания и объемность формы, это сочинение называют концертом для рояля и камерного оркестра. Вместе с тем оно написано с обычным для композитора вниманием к мелким нюансам, штрихам, акустическим и ритмическим изменениям, прихотливой графике мелодии, гармоническим сопоставлениям – так, как принято воплощать образный строй и эстетику миниатюр.

Баланчин виртуозно интерпретировал эту партитуру. Действие балета принципиально отдано солистам; лишь в финале на сцене находятся 20 человек, но это не единовременно появившаяся «массовка», а постепенное завоевание и структурирование сценического пространства. Тонкая вязь оригинальных жестов и поз, рисунок движений, черно-белые трико и яркий свет, закономерно меняющий окраску при переходе к очередному разделу музыкальной формы, – все это, однажды увидев, потом долго невозможно забыть. Непредсказуемый мир фантазий Баланчина напоминает о себе всякий раз, как эта музыка, заказанная первоначально для домашних вечеров, звучит в концертной аудитории.

Светлана Петухова

Редакторы – Елена Саввина, Анна Андрушкевич



Сергей Кудряков о проекте

Мне хотелось записать диск, на котором была бы музыка, связанная именно с балетом, причем как с классическим танцем, так и с современным, а, кроме того, чтобы произведения были для разных составов – фортепиано соло и фортепиано с ансамблем или оркестром. Я играл «Четыре темперамента» в венском Концертхаусе, и мне захотелось записать эти вариации. Сочетать Хиндемита с авторами XIX века было бы, на мой взгляд, рискованно, и я остановился на Прокофьеве. При этом музыка Прокофьева доступна даже неподготовленному слушателю, а Хиндемит может быть не сразу понятен человеку, который незнаком с особенностями его письма, поэтому мне бы хотелось сказать несколько слов о своей интерпретации «Четырех темпераментов». В частности, я согласен с тем, что пьесы «Сангвиник» и «Холерик» соответствуют этим темпераментам, но в некоторых эпизодах «Меланхолика» и «Флегматика» у меня возникают вопросы.

«Меланхолик» начинается дуэтом фортепиано и засурдиненной скрипки, и реплики скрипки действительно можно соотносить с характером меланхолика. Однако марш, которым заканчивается эта пьеса, для меня совсем не меланхоличный, а скорбно-торжественный. В нем есть кульминация, яркая, как вспышка света, после которой все угасает, уходит в никуда. «Флегматик» – это часть без оркестра, здесь играет струнный квартет, а в последнем разделе к нему присоединяется контрабас. Я, пожалуй, соглашусь с тем, что темперамент флегматика согласуется со вступле-



нием струнных, которое звучит очень миролюбиво, но, я бы сказал, без заботы об окружающем. Однако дальше начинается происходить нечто совсем другое. Я попытался здесь представить безразличие, но не пассивное: что-то происходит, и я все вижу, но как будто не обращаю внимания. В конце концов диалог квартета и фортепиано приводит к эпизоду, который совсем сбивает с толку: я слышу в нем мотивы еврейской пляски. Здесь труднее всего почувствовать себя флегмой, так что я просто доверился интуиции и слуху.

В целом мне кажется, что в этом произведении фортепиано многое разрушает. Оно часто идет в противовес тому, что происходит в струнном оркестре. Это заложено еще в Теме: в начале звучит протяжная мелодия у оркестра, и вдруг – вступает фортепиано в совершенно другом характере и в темпе аллегро. То же продолжается и в сицилиане: у оркестра – танцевальная музыка, но что происходит у рояля? У него судорожные, взвинченные трели. А после того как рояль умолкает, все успокаивается. Я совершенно не воспринимаю эту Тему как нечто подчиненное, как повод для дальнейшей музыки, – это, безусловно, цельная и самодостаточная пьеса.





Die beiden in dieser Einspielung dargebotenen Werke sind auf engste mit der Ballettmusik des 20. Jahrhunderts verbunden. Darüber hinaus stehen sie sich zeitlich nahe: Sergej Prokofjews „Zehn Stücke für Klavier aus dem Ballett ‘Romeo und Julia’“ erschienen im Jahr 1937, Paul Hindemiths „Die vier Temperamente“ für Klavier und Orchester im Jahr 1940.

Kaum ein Komponist des vergangenen Jahrhunderts war der programmatischen Suite so zugetan wie Prokofjew, der mit Vorliebe dem musikalischen Material zumeist seiner Bühnenerwerke auf diesem Weg neues Leben einzuhauchen vermochte. Der Komponist schätzte den Genrewechsel als praktischen und naheliegenden Schritt, seine Musik weiteren Interpreten und einem neuen Publikum zu erschließen. Häufig arbeitete Prokofjew parallel an einem Bühnenwerk und den Suiten über dessen musikalisches Material. Als besonders fruchtbar erwiesen sich diesbezüglich die drei Ballette „Romeo und Julia“, „Aschenbrödel“ und „Die Sage von der steinernen Blume“, die



er bereits als gestandener Künstler in der Sowjetunion schrieb. Jedes dieser Ballette brachte vier Suiten hervor, mehr Neuinterpretationen desselben Stoffs finden sich selbst bei Prokofjew nicht.

Auf der Grundlage des „Romeo“ sind drei Orchestersuiten und eine Klaviersuite entstanden. Die erste Fassung des Klavierauszugs lag im September 1935 vor, unmittelbar danach machte sich der Komponist an die Suiten. Auch von den zahlreichen Rückschlägen wie der Ablehnung des Balletts durch Dirigent und Tänzer nach dem ersten Durchlauf im Bolschoi-Theater, der Absage der beiden landesweit größten Bühnen und der drei Jahre währenden Nichtbeachtung der genialen Komposition ließ er sich nicht abschrecken.

Mithilfe der Suiten konnte die Musik ein Eigenleben jenseits der Theaterwelt führen. Die drei ersten „Romeo“-Suiten, zwei sinfonische und eine Klaviersuite mit dem Titel **„Zehn Stücke für Klavier aus dem Ballett ‘Romeo und Julia’“**, wurden zwischen November 1936 und November 1937 uraufgeführt. Auf die Orchestersuiten stützte sich dann auch die erste szenische Aufführung des Balletts, dessen Weltpremiere im Dezember 1938 in Brünn stattfand. Als im Januar 1940 endlich die Russlandpremiere am Kirow-Theater über die Bühne ging, war die Musik bereits international erfolgreich.

Die Entstehungsgeschichte der Ersten und Zweiten Orchestersuite lässt sich anhand der Notizbücher Prokofjews, die Angaben zur Instrumentierung einzelner Stücke und Sätze enthalten, recht detailliert nachverfolgen. Über den Verlauf der Arbeit an den „Zehn Stücken für Klavier“ liegen dagegen keinerlei Quellen vor.



Der Hauptgrund dafür dürfte sein, dass Prokofjew hier keine aktive schöpferische Kompositionsarbeit mehr abverlangt wurde. Den Notentext hatte er bereits 1935 ausgewählt und notiert, bis Ende März 1937 wurde in Absprache mit den Lektoren des Staatsverlags für Musik (GMI) die Abfolge der Stücke endgültig festgelegt. Im Unterschied zu den beiden sinfonischen Suiten, deren Opuszahlen lediglich von der des Balletts abgeleitet sind (op.64a und op.64b), wurde die Klaviersonate als eigenständiges Opus mit der Ordnungsnummer 75 versehen. Spätestens im Herbst 1937 brachte der Komponist seine „Zehn Stücke“ zur Uraufführung, im Sommer 1938 folgte dann die Veröffentlichung bei GMI.

Die Handlung der „Zehn Stücke“ endet deutlich früher als in der Ballett-Ausführung. Schließlich plante Prokofjew das Klavierwerk bereits in einer frühen Phase, als die erste „Romeo“-Fassung noch ein glückliches Ende vorsah und Julia in der Gruft-Szene erwacht, bevor ihr Geliebter sich das Leben nimmt. Diese Abweichung von der Vorlage löste einen Sturm der Kritik aus, dem sich schließlich auch der Komponist beugte. Drei der Suiten entstanden zu einer Zeit, da Prokofjew noch nicht entschieden hatte, ob das Stück tragisch oder glücklich enden sollte. Sie alle können als Wegmarken für den kontinuierlich verlaufenden Prozess der Entscheidungsfindung betrachtet werden. Die Erste sinfonische Suite endet mit der Beerdigung Tybalts, die Klaviersonate mit einer Szene der Verliebten vor ihrer Trennung und die Zweite sinfonische Suite mit dem Erscheinen Romeos an Julias Grab. Im Jahr 1937 macht die Musik noch wenige Schritte vor der Grenzlinie des Todes Halt, sie wartet



geradezu auf die endgültige Entscheidung und nimmt die Tragik der abschließenden Dritten Orchestersuite vorweg, die erst nach der Premiere des Balletts in Leningrad entstand.

In den „Zehn Stücken“ vermittelt sich der Balanceakt zwischen den Polen des Darstellungs- und des Einfühlungstheaters. Bei aller psychologischen Komplexität dominieren hier Tänze und quasi-tänzerische Stücke und Episoden. Die Tarantella „Tanz des Volkes“ (Nr.1) hebt sich effektiv von dem Menuett ab, das die festliche Ankunft der Gäste zum Ball im Hause Capulet begleitet (Nr.3). Auf den aggressiven, schwergewichtigen Schritt im „Tanz der Ritter“ (Nr.6) folgen der gemessene Zug ausladender „Orgel“-Akkorde in der Hochzeitsszene (Nr.7) und der zielstrebige Wirbel des Mercutio-Themas (Nr.8). Im letzten dieser Stücke („Mercutio“) treten wie schon in Nr.2 („Die Straße erwacht“) und Nr.5 („Maskenspiel“) zahlreiche Scherzo-Themen auf, die sich in Tempo, Virtuosität, choreografischem Potential und Komplexität unterscheiden. Das vielschichtige, krasse, bisweilen auch grobe oder groteske Shakespeare-Stück betont die Schutzlosigkeit der lyrischen Äußerungen, mit denen Julia charakterisiert wird (in keinem Teil der Suite „gehört“ die Musik ganz Romeo).

Ein Scherzo-Thema klingt auch beim ersten Auftritt Julius an (Nr.4), doch wird es bereits im Rondo bald von einem traumartigen Walzer, bald von einer rhythmisch eigenwilligen Aufwärtsspirale oder einem aus leisen, lichten Harmonien gewirkten Adagio abgelöst. Die sanften Julia-Themen sind stilistisch dem „Lilientanz der Mädchen“ verwandt, der langsam und wie auf der Stelle schwingend kunstvoll mit trügerischen Timbre- und Registerschatten spielt. Im Ballett folgt nun der letzte Akt



mit dem tragischen Höhepunkt; im nächsten Augenblick wird der Bettvorhang gelüftet und die Familie erblickt Julia nach dem Trunk in tiefen Schlaf versunken. Sie halten sie jedoch für tot. Von hier aus strebt die gesamte Ballett-Handlung dem verhängnisvollen Finale zu, der Schluss der Klaviersuite bleibt jedoch offen. Das letzte Bild, die Zusammenkunft der Liebenden vor der Trennung, endet mit dem langsam aufziehenden Trunk-Thema und Figurationen in der Begleitung. Die Protagonistin schläft ein und überlässt dem Zuhörer endgültig die Wahl – Tod oder Leben.

Hindemiths „**Die vier Temperamente**“ für Klavier und Streichorchester fanden erst mit erheblicher Verzögerung den Weg auf die Bühne. Im Jahr 1939 bat George Balanchine, selbst professioneller Pianist, den Komponisten um ein Stück für Klavier und Streichquintett, das er mit Freunden bei abendlichen Hausmusiken aufführen wollte. Hindemith sagte aus Zeitgründen ab. Im Februar 1940 emigrierte Hindemith, vertrieben von den Nationalsozialisten, in die USA, wo es zu erneuten Gesprächen mit Balanchine kam. Über seinen Agenten ließ er ausrichten, er sei bereit, eine „tanzbare, namenlose Suite“ zu schreiben. Die Uraufführung fand wie geplant als Hausmusik bei Balanchine statt, 1941 fasste der Choreograf dann den Plan, die Musik als Ballett zu inszenieren. Möglicherweise war Balanchines Idee, die vier Wesensarten des Menschen tänzerisch zu interpretieren, von der Kopenhagener Ballettinszenierung „Die vier Temperamente“ von Børge Ralov aus dem Jahr 1939 inspiriert (er choreografierte die gleichnamige Zweite Sinfonie von Carl Nielsen). Wie schon das Prokofjew-Ballett entwickelte auch die Hindemith-Komposition ein Eigenleben als Konzert-



stück ohne direkten Bezug zum Tanz. Die öffentliche Uraufführung fand am 3. September 1944 in Boston statt, den Klavierpart spielte Lukas Foss, das Boston Symphony Orchestra leitete der Geiger Richard Burgin, selbst Konzertmeister des Klangkörpers und Assistent Sergej Kussewizkis.

Im Jahr 1940 gab es für Balanchines „American Ballet“ keine rechte Perspektive mehr. Wenige Jahre darauf löste sich das Ensemble auf und zwang so seinen künstlerischen Leiter, sich nach neuen Betätigungsfeldern umzusehen. Mit Unterstützung des kunstsinnigen Mäzens und Impresarios Lincoln Kirstein organisierte Balanchine 1946 die „Ballet Society“ in New York, aus der später das berühmte „New York City Ballet“ wurde. Zur feierlichen Eröffnung der Gesellschaft am 20. November 1946 erlebte auch das Ballett „Die vier Temperamente“ seine Bühnenpremiere – die erste Inszenierung des Choreografen für sein neues Ensemble. Sie zählt zu den besonders markanten Choreografien Balanchines auf dem Weg vom klassischen Tanz zum abstrakten Ballett. Sein populäres Credo „Just make steps!“ hinderte ihn nicht daran, die verschiedenen Temperamente und die unterschiedlichen Wege der emotionalen Äußerung auf seine Weise zu interpretieren. Bis 1951 wurde das Ballett mit einem Bühnenbild des Surrealisten Kurt Seligmann gezeigt, anschließend wurde auf Requisiten ganz verzichtet, so dass Choreograf und Solisten nur noch das Spiel mit Licht, Farbe und Bewegung zur Verfügung stand und natürlich die Musik.

Die äußere Form der „Vier Temperamente“ bezeichnete Hindemith als Thema mit vier Variationen: „Melancholiker“, „Sanguiniker“, „Phlegmatiker“, „Choleriker“. Das Thema ist



gegliedert in Moderato, Allegro assai und Moderato. In den Variationen wird es recht frei abgewandelt, die Form bleibt aber stets gewahrt. Am einprägsamsten ist wohl das Tonmaterial aus dem letzten Themenabschnitt, ein melancholisches Siciliano in es-Moll. Die Metamorphosen, die dieses Siciliano durchläuft, sind eigenwillig und oft überraschend. Bei Balanchines düster gedankenschwerem Melancholiker wird es zu einem Trauermarsch. Während der Sanguiniker seinen Auftritt mit einer resoluten, militärischen Apotheose beendet, bringt der Phlegmatiker das Siciliano zum Tanzen. Der Choleriker schließlich verleiht den Motiven Kraft und Gewissheit, nach und nach werden dabei alle Stimmen von einer stetig fortschreitenden Bewegung erfasst.

„Die vier Temperamente“ vereinigen in sich charakteristische Kompositionsprinzipien sowohl der Kammermusik, als auch der „großen“ sinfonischen oder konzertanten Form. Bisweilen wird das Stück auch als Konzert für Soloklavier und Kammerorchester bezeichnet, um den konzertanten Stil, den großen Atem und die üppige Form zu betonen. Gleichzeitig weist die Komposition die für Hindemith typische Detailversessenheit auf, das besondere Augenmerk auf kleine Striche, akustische und rhythmische Verschiebungen, auf ungewohnte Melodieführung und harmonische Kontraste – so werden üblicherweise Miniaturen realisiert. Balanchine hat diese Partitur meisterhaft interpretiert. Die Balletthandlung ist ganz den Solisten überlassen, erst im Finale stehen zwanzig Tänzer auf der Bühne. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine schlichte Massenszene, vielmehr wird der Bühnenraum schrittweise erobert und strukturiert. Die Engführung origineller Gesten und Posen, die bewegten Bilder, die



schwarz-weißen Kostüme und das grelle Licht, das bei jedem Übergang zum jeweils nächsten Satz den Ton ändert, sind zweifellos ein eindruckliches Erlebnis. Sobald diese „Hausmusik“ im Konzertsaal erklingt, stehen einem unwillkürlich die unberechenbaren fantastischen Welten Balanchines vor Augen.

Swetlana Petuchowa, übersetzt von Thomas Weiler

Sergej Kudrjakow über die Einspielung

Ich wollte eine CD mit Ballettmusik einspielen, die sowohl mit klassischem, als auch mit modernem Tanz in Verbindung steht und außerdem unterschiedliche Besetzungen berücksichtigt – Klavier solo und Klavier mit Orchester. Nachdem ich die „Vier Temperamente“ im Wiener Konzerthaus gespielt hatte, entschied ich mich für diese Variationen. Hindemith mit Komponisten des 19. Jahrhunderts zu kombinieren, erschien mir aber sehr gewagt, so verfiel ich auf Prokofjew. Auch für einen Hörer ohne Vorkenntnisse ist dessen Musik zugänglich. Hindemith mag dagegen beim ersten Hören Verständnisschwierigkeiten mit sich bringen, daher möchte ich mich kurz zu meiner Interpretation der „Vier Temperamente“ äußern. So bin ich der Auffassung, dass die Sätze „Sanguiniker“ und „Choleriker“ den jeweiligen Temperamenten durchaus entsprechen, während einige Episoden in „Melancholiker“ und „Phlegmatiker“ mir fragwürdig erscheinen.

„Melancholiker“ beginnt mit einem Duett von Klavier und Geige con sordino, in dem die Geigenpartie tatsächlich melancholische Züge aufweist. Der feierliche Trauermarsch, mit dem dieser Satz endet, hat für mich aber gar nichts Melancholisches



mehr. Er kulminiert in einer Art grellem Lichtblitz, um sich anschließend im Nirgendwo zu verlieren. „Phlegmatiker“ ist ein Satz ohne Orchester, hier spielt ein Streichquartett, das schließlich noch um einen Kontrabass erweitert wird. Der friedfertige, aber auch etwas sorglose Einsatz der Streicher entspricht vielleicht noch dem phlegmatischen Temperament. Doch dann beginnt etwas gänzlich anderes. Ich habe versucht, hier eine Gleichmut walten lassen, die nicht passiv ist: Etwas geschieht, ich sehe alles, bleibe davon aber scheinbar unberührt. Zu guter Letzt mündet der Dialog zwischen Klavier und Streichquartett in eine Episode, die einen endgültig aus dem Konzept bringt – für mich klingen da Motive eines jüdischen Tanzes an. In dieser Passage ist das Phlegma besonders schwer zu erspüren, ich habe mich daher ganz auf Intuition und Gehör verlassen.

Insgesamt scheint mir das Klavier in diesem Werk eine Art Störfaktor zu sein. Es fungiert häufig als Gegengewicht zum Streichorchester. Bereits im Thema ist diese Tendenz angelegt: In die getragene Eröffnungsmelodie des Orchesters bricht plötzlich das Klavier mit einem ganz eigenen Charakter ein, noch dazu im Allegro. Ähnliches ist im Siciliano zu beobachten, wo die tänzerische Musik des Orchesters von krampfartig erregten Trillern konterkariert wird. Wenn das Klavier verstummt, beruhigt sich die Lage wieder. Ich sehe dieses Thema durchaus nicht als etwas Nachgeordnetes an, es liefert nicht bloß den Anlass für die nachfolgenden Variationen, sondern kann mit Fug und Recht als abgeschlossenes Ganzes gelten, das sich selbst genügt.



Sergey Koudriakov, pianist and teacher at the Moscow Conservatoire. Has given concerts worldwide, performing in Europe, the USA, Brazil and Japan as well as former countries of the USSR. Awarded first prize at the Concours de Genève (2002), the Gaetano Zinetti Competition (Italy, 2004, in an ensemble with Ilya Hoffman) and the Concours Géza Anda (2006). A welcome guest at many festivals, he has participated in the Festival de Radio France at Montpellier, festivals in Montreux and Lucerne, the Ruhr Piano Festival and Moscow Easter Festival. Koudriakov has worked with conductors Vladimir Fedoseyev, Eliahu Inbal, Theodor Guschlbauer, Philippe Entremont, Howard Griffiths and many others. His repertoire includes more than 30 solo programmes and some 40 piano concertos.



Mikhail Tsinman, violinist and concertmaster at the Bolshoi Theatre of Russia, member of the Moscow Rachmaninov Trio. On tour in Russia and abroad he has worked with conductors such as Alexander Lazarev, Hans Graf and Klaus Arp; played with the Salzburg Mozarteum Orchestra, the Tel Aviv Chamber Orchestra and many philharmonics from various Russian cities. Laureate of the Premio Rodolfo Lipizer Competition (Italy, 1990) and winner of the Mozart Competition (Austria, 1991). As a member of the Moscow Rachmaninov Trio he participated in many international festivals, including Moravian Autumn (Brno, 2004) and the Europalia Arts Festival (Belgium, 2005). Since 2003 he has performed as conductor.



Soloists of the Bolshoi Theatre Orchestra

Alexander Kalashkov (1st violin)
Dagmara Kalashkova (1st violin)
Larisa Kolokolchikova (1st violin)
Igor Tsinman (1st violin)
Vladimir Kozhemyako (2nd violin)
Igor Svicharenko (2nd violin)
Maxim Muchkin (2nd violin)

Pavel Fedoseyev (viola)
Yevgeny Bezinsky (viola)
Dmitry Bezinsky (viola)
Igor Sitnikov (cello)
Vyacheslav Chukhnov (cello)
Anna Skrivanek (cello)
Kirill Nosenko (double bass)

Conductor – Mikbail Tsinman

ACKNOWLEDGEMENTS

The Hindemith Institute in Frankfurt,
its director Dr. Susanne Schaal-Gotthardt
and musicological staff member Dr. Heinz-Jürgen Winkler
for providing valuable information on Hindemith's ballets

RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ;
DPA (B & K) 4011 SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41
All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers
are Polyhymnia International B.V. custom built.
DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging
Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Piano tuning – Konstantin Feklistov

12–15.03.2011 5th Studio of The Russian Television and Radio Broadcasting
Company (RTR), Moscow, Russia

© & ™ 2012 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & ™ 2012 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0012011