

Sergey Prokofiev

VIOLIN SONATAS



MIKHAIL TSINMAN (*violin*)

NIKA LUNDSTREM (*piano*), IGOR TSINMAN (*violin*)



MIKHAIL TSINMAN, NIKAI LUNDSTREM



Соната ре мажор для скрипки соло (Op.115)

Sonata in D major for solo violin (Op.115)

1	<i>Moderato</i>	[4:54]
2	<i>Andante dolce</i>	[3:16]
3	<i>Con brio</i>	[3:56]
Mikhail Tsinman (violin)		

Соната №1 фа минор для скрипки и фортепиано (Op.80)

Sonata No.1 in F minor for violin and piano (Op.80)

4	<i>Andante assai</i>	[6:43]
5	<i>Allegro brusco</i>	[6:59]
6	<i>Andante</i>	[6:52]
7	<i>Allegro</i>	[7:15]
Mikhail Tsinman (violin) / Nika Lundstrem (piano)		

Total Time
[79:43]

Соната до мажор для двух скрипок (Op.56)

Sonata in C major for two violins (Op.56)

8	<i>Andante cantabile</i>	[2:27]
9	<i>Allegro</i>	[3:02]
10	<i>Commodo (quasi allegretto)</i>	[3:43]
11	<i>Allegro con brio</i>	[5:28]
Mikhail Tsinman (violin) / Igor Tsinman (violin)		

Соната №2 ре мажор для скрипки и фортепиано (Op.94 bis)

Sonata No.2 in D major for violin and piano (Op.94 bis)

12	<i>Moderato</i>	[8:06]
13	<i>Scherzo. Presto</i>	[5:15]
14	<i>Andante</i>	[3:31]
15	<i>Allegro con brio</i>	[7:26]
Mikhail Tsinman (violin) / Nika Lundstrem (piano)		



*Mikhail Tsinman interviewed
by Michael Serebryanyi*

You treat these four sonatas as a single cycle. What is the nature of its unity, and why did you decide against ordering them chronologically in the album?

For musical reasons. The Sonata for solo violin is an introduction, followed by the powerfully tragic Sonata in F minor; next comes an intermezzo, the Double sonata, and the brilliant finale, Sonata in D major. Thus, the cycle has a general key, D major, and the contrast between its parts is very expressive. Each of the four sonatas has something in common, in images or intonations, with Prokofiev's defining works in the genre of musical theatre. A stylistic change connected to the insight into the principal ethical task of creative work is the ballet "The Prodigal Son" and the Sonata for two violins; thinking about Russia's historic destiny is manifested in "Alexander Nevsky" and "Ivan the Terrible", in the operas "Semyon Kotko", "War and Peace" and the epic First sonata; "Cinderella" and the Second sonata evoke fairy tales, and, finally, a number of



ENGLISH



“Soviet” pieces written on commission, which may include the Sonata for solo violin.

Prokofiev only turned to the genre of violin sonata in the 1930s...

Yes, that was the time of maturity and wholeness, and the four violin sonatas form a complete world, swathed in its flowering diversity. Prokofiev once wrote in his diary: “Talent is a God’s gift; does the bearer of this gift also bear more responsibility before God?” This question contains the impulse to understand the sacrament of the gift, to find the source of primal intuition that had been developing inside him, defining the continuity of his whole artistic career. This studied attitude to the artistic gift was saving Prokofiev from egocentric delusions, because of *through me, but not mine* or, as he put it in his diary, “art is individual, but not personal”. Prokofiev’s gift is full of light and joy. Truffaldino from “The Love for Three Oranges” throws out the “Martellian verses” which were poisoning the Prince with a spirit of gloom. This is an image indicating the change of artistic eras. The poet Velemir Khlebnikov once wrote: “We’re a race of ray-men”. Prokofiev had been one since his childhood experiments. Sun is the very first symbol of his gift. He was even born in the rural Sontsovka (*solntse* is Russian for ‘sun’). The critics called him a ‘sunny composer’. “What do you think about the Sun?” – this was a question posed by Prokofiev to his friends in his album, the famous “Wooden book”. “The rich man of the sun”, “the solar-eyed Prokofiev”, used to say the poet Konstantin Balmont.



ENGLISH



Do you think Prokofiev just removed gloomy things from his world-view?

Of course not. This solarly drew him to very diverse paths. “The Love for Three Oranges” comes to mind again; the opera was either programmatic or prophetic for its author. The Prince goes around with the oranges, cuts up one, then another, until he finds what he calls ‘my love, my orange’. Thus Prokofiev follows the metamorphoses of ‘primal intuition’.

One such metamorphosis is the pagan flame. The first tempest of enthusiasm and indignation concerning Prokofiev’s music broke out after the performance of “The Scythian Suite” with its final ‘Cortège of the Sun’. The paganism of “The Scythian Suite” is somewhat stylized in the *Mir iskusstva* manner, but in the Chaldean cantata “Seven, They Are Seven” Prokofiev is probing the paganism’s inner depths. “They say that I managed to express the deepest fear in this cantata. But... there should be no fear”.

Another thread is the dark flame of a passionate soul, the razor-thin threshold beyond which lies the abyss of the chaos; this thread passes through “The Gambler” and culminates in “The Fiery Angel” (“I was just eight when he first appeared, in a ray of sun”, Renata sings). Reworking these two operas, Prokofiev wrote down: “Both ‘The Gambler’ and ‘The Angel’ belong to a period I have since left behind. I’ll dutifully brush them up, and then I’ll leave that dark world... for a light-filled symphony, and then, maybe, for even grander ideas!”

One such idea was the ballet “The Prodigal Son”, written in 1928 on commission from Diaghilev. The composer’s diary



reflected the writing of the score. “One cannot work if one does not feel pure enough”. He writes down Diaghilev’s words about the music of the ballet’s closing scene (the return of the son): “It should be simpler, kinder, more tender”. And then: “In the evening, falling asleep, I was still looking for a new theme, a pure and clear one, and thinking that the theme which illustrates a Gospel parable should come from above. At about 1 a. m. I got up and wrote down two bars. In the morning, I worked, building up from the same train of thought as the night before. The theme came out quite marvellously”.

I think here ‘the primal intuition’ found its way at last. The music of “The Prodigal Son” is the beginning of a stylistic change, whose grand results will have matured in Russia. Ever since this time, the idea of eternal blessed existence is central for Prokofiev’s art.

There is much evidence about the influence of Christian Science on Prokofiev. Could someone of such stature rely on this doctrine as the only internal support?

Yes, it’s strange that someone so alive could have embraced such an artificial American creation! Maybe it was Prokofiev’s tendency to diligently construct the relationship with the outer world and with himself – after all, this doctrine puts a premium on auto-training and self-education; also, during his émigré years, he was cut off from his roots. The Christian Science idea about the unreality of evil, of evil being an aberration of human free will, was also close to Prokofiev’s heart, and was vividly represented in his music. In spite of Christian Science recommen-



dations not to dwell on this subject at all, Prokofiev kept returning in his diary to the problem of the origin of evil, one of the most important problems for a Russian mind. The idea of the unreality of the material world, typical for Christian Science, was, it seems, quite alien to Prokofiev. In this respect, he's close to Orthodox Christianity, which he had abandoned (typically for an intellectual of his generation), but which, nevertheless, was something he felt deeply inside him, because all of Russian culture is imbued with it. The intense feeling of beauty of creation and life's genuine nature permeates all of his music, as well as the pages of his diary. "Went to the pictures to see a Russian movie. Many pleasant and dear things, especially the rolling field of rye. Should we go to Russia or not?"



You think the Sonata for two violins is somehow connected with "The Prodigal Son"...

After "The Prodigal Son" he wrote a stretch of small pieces, sonatinas, children's music (he said at the time that he had finally reached complete childishness). The laconic Double sonata fits this pattern. Its first theme comes down from the heights like some ideal principle, and, reaching the lower register ("the material"), stumbles upon a dissonance, the second G – A flat. An error! (Speaking of evil.) The sonata was written in 1932 for Paris, but its first performance was in Moscow. I think that was one of the milestones on the road from "The Prodigal Son" to Prokofiev's own return to Russia. And the Russian theme of the Sonata's finale is perceived as something idealistically native, enticing as that field of rye...



Prokofiev had finally returned in 1936. Did his attitude towards the problem of evil change after he had fully experienced its force during those horrible years?

It is strongly felt in Sonata No.1. Just like the Sonata for two violins, it opens with a descendent movement, and the violin enters intoning the same two sounds, G – A flat, but what a difference between the two! Weightless and ethereal there, while here – unthinkable, unbearable heaviness.

Prokofiev took a very long time writing it...

The dates bracketing the time of writing of the Sonata are as moving as a precise and powerful epigraph: 1938–1946. Prokofiev used to say that the rustling passages at the end of the first motion were ‘the wind above the graves’. One is reminded of Chopin’s B flat minor sonata. (The pianist Maria Yudina once said that for a 19th-century person “the wind on the cemetery” was a symbol of extreme loneliness, while for us having the graves of our near and dear is a consolation in itself.) We’ll hear this episode again in the Sonata’s finale. But it’s not the end yet. A few more bars usher in the miracle of ‘return’. Evil is temporary, and its force is illusory. But the pain and tragedy of life are real, they belong to the eternity and they lead the person towards its ultimate goal – returning to the blissful existence.

While composing the Sonata No.1, Prokofiev also wrote “Cinderella” and the Sonata in D major...

That era had produced excellent fairy tale authors who fled from the lies of the officialdom to children’s literature. But with



Prokofiev, the childhood theme has deep spiritual roots. The fairy tale is the story of a person perfecting in love. The Sonata in D major, brimming with freshness and richness of its themes, is very theatrical, almost plot-based. The central episode of the finale with its melodic revelation can be perceived as the internal conclusion of the whole story. The ‘young pioneer’ Sonata for the solo violin also has the element of fairy tale, only it’s a “fairy tale of Soviet life”.

The way I see it, the Solo sonata is a full-blown parody. Mocking through clenched teeth and through tears.

I cannot agree with it. Of course, it is somewhat ironic. (For Prokofiev, I think, the distinction between genuine and non-genuine was of paramount importance. Anything not reaching to God, perfecting in love and acquiring its face, loses its genuineness, becomes a mask. This ‘unrealness’ becomes a source of irony in all its guises, from a gentle joke to scathing sarcasm.) But it also has warmth, and Prokofiev’s cherished striving for simplicity. It’s closer to Osip Mandelstam’s poetry about childhood: *The comet hasn’t infatuated us yet...* Life goes on. Prokofiev was writing the Sonata for children, he said he could see it performed by an ensemble of violinists. This subjective genre – a solo sonata – suddenly performed by an ensemble! One can just see a line of child prodigies from Central Musical School with red scarves, and their little violins.

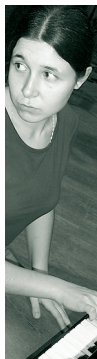
But this didn’t happen. The disaster of 1948 happened instead...



It seems some symptoms of the internal crisis could be felt even before that. In 1947, he finished Symphony No.6, with its final two questions “thrown into eternity”. The questions – about what? “What is life?” – that’s what Prokofiev had said just months before the heavy blows of the winter of 1948, from which he never recovered.

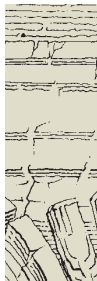
And then – sun again. The deep sunset light is covering everything that Prokofiev had created during his last years. “My soul is in pain”, he said. And this soulful pain can be heard in the *lamento* and the last struggles of the Symphony No.7; but even they are softened and warmed by this quiet shining.

Sonata for two violins (op.56) was written in France in the summer of 1932. Composing a sonata for this rather unusual duo, the author was asking himself: Is it possible to hold the audience’s attention with ten minutes of two-part music? Satisfied with the result, Prokofiev answered in the affirmative: “In spite of the apparent limitations of such a duo, one can invent so many interesting things that the audience would listen for ten or even fifteen minutes without getting bored”. The Sonata was first performed by Samuel Dushkin and Robert Soëtns on December 16, 1932, at the opening of *Le Triton*, the Parisian modern chamber music society. However, the world premiere of the piece had occurred shortly before, in Moscow: on November 27, 1932, it was performed by Dmitry Tsiganov and Vasily Shirinsky.



Sonata No.1 for violin and piano (op.80) was inception in the summer of 1938 during Prokofiev's holiday in Teberda, Caucasus, and finished in the summer of 1946 near Moscow, at the summer house in Nikolina Gora. There, at his dacha, Prokofiev played the sonata to his first listeners, David Oistrakh and Nikolai Myaskovsky. Myaskovsky was amazed: "It's a work of genius! Do you even understand what you've written?" Prokofiev dedicated the sonata to Oistrakh, who was equally moved by what he had heard. "I was never more captivated by a piece of music", the violinist later recalled. "Before its first public performance I couldn't play anything else or think of anything else". Getting ready for the premiere, Oistrakh and the pianist Lev Oborin often went to the composer's dacha to listen to his insightful suggestions. The Sonata was first performed by this brilliant duo on October 23, 1946, at the Small Hall of Moscow Conservatoire. At Prokofiev's funeral, Oistrakh played fragments of this Sonata with Samuil Feinberg.

Sonata No.2 for violin and piano (op.94 bis) is a transcription of Sonata op.94 for flute and piano. Prokofiev worked on his Flute sonata during World War II (in 1942 and 1943), while he was an evacuee in Alma-Ata and Perm. In October 1943 he returned to Moscow, and on December 7 he heard his new opus performed by Nikolai Kharkovsky and Sviatoslav Richter. Oistrakh became very interested in this Sonata and suggested that the composer write a violin version. "It was an easy task", Prokofiev wrote, "because the flute part turned out to be quite suitable for the violin technique as well. The changes were few and insignificant. The piano part was not changed at all". Thanks



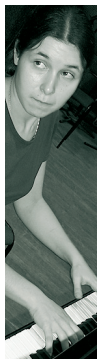
to Oistrakh, who had first played the Sonata with Oborin on June 17, 1944, it became a staple of violin repertoire and is now best known as a sonata for the violin.

Sonata for solo violin (op.115) was written in 1947, together with pieces dedicated to the 30th anniversary of the October revolution (the cantata *Flourish, Mighty Land* and the symphonic poem *Thirty Years*); the author thought that, thanks to its major key and Russian motifs, it was in tune with the spirit of the time. The composer wanted the sonata to be played by a group of students: "I clearly see it performed in unison by young violinists, perhaps students of one of our musical schools". Prokofiev was probably referring to an established practice: ensembles of several dozen young musicians often played solo pieces by Baroque masters during celebration galas at the Bolshoi theatre. Unfortunately, this plan was only implemented after Prokofiev's death: on March 10, 1960, at a concert at Moscow Conservatoire, the Sonata was played in unison by students of Mark Milman's chamber ensemble class.

Translation by Victor Sonkin



ENGLISH





Интервью с Михаилом Цинманом

Ты рассматриваешь эти четыре сонаты как единый цикл. В чем его единство и почему ты решил расположить их в альбоме не в хронологическом порядке?

По музыкальным соображениям. Соната для скрипки соло – это вступление, за которым следует мощная и трагическая Соната фа минор, затем интермеццо – Двойная соната и, наконец, блестящий финал, Соната ре мажор. Таким образом, у этого цикла есть общая тональность – ре мажор, и контраст между его частями очень выразителен. Каждая из этих четырех сонат обнаруживает образное и интонационное родство с узловыми в творчестве Прокофьева музыкально-драматическими сочинениями. Стилистический поворот, связанный с осознанием главной этической задачи творчества – балет «Блудный сын» и Соната для двух скрипок; осмысление исторических судеб России – «Александр Невский», «Иван Грозный», оперы «Семен Котко», «Война и мир» и эпическая Первая соната;



сказка – «Золушка» и Вторая соната; наконец, ряд «советских» сочинений, написанных по заказу, – к ним может быть отнесена и Соната для скрипки соло.

Прокофьев обратился к жанру скрипичной сонаты только в 30-е годы...

Да, это период зрелости и полноты, и четыре скрипичные сонаты – целый мир, единый в своем цветущем разнообразии. Прокофьев как-то записал в дневнике: «Талант есть дар Божий... И человек, несущий этот дар, несет ли он также большую ответственность перед Богом?» В этом вопросе – стремление постигнуть таинство дара, найти источник той первоначальной интуиции, которая в нем непреложно и мощно разворачивалась и определяла всю цельность его дальнейшего пути. Это особое отношение к творческому дару спасало от эгоцентризма, потому что – «через меня, но не мое» или, как в дневнике, «искусство индивидуально, но не персонально».

Дар Прокофьева светел и радостен. Труффальдино из «Трех апельсинов» выбрасывает в форточку «мартеллианские стихи», отравлявшие принца духом уныния. Это образ смены художественных эпох. У Хлебникова есть строка: «Мы – порода люд-лучей». Прокофьев был таким уже в своих детских опытах. Солнце – самый первый символ его дара. (Да и родиться ему дано было в Сонцовке!) Солнечным композитором называли его критики. «Что Вы думаете о солнце?» – на этот вопрос должны были ответить друзья Прокофьева, делая записи в его альбом, знаменитую



«Деревянную книгу». «Солнечный богач», «солнцеокий Прокофьев», – говорил Бальмонт.

Ты считаешь, что Прокофьев был человеком, который просто устранил сумрачное из картины мира?

Нет, конечно. Эта солнечность увлекала его на очень разные пути. Опять вспоминается «Любовь к трем апельсинам», вещь то ли программная, то ли пророческая для ее автора. Принц ходит с апельсинами, взрезает один, другой, пока не найдет – «моя любовь, мой апельсин!», – так Прокофьев следует за метаморфозами «первой интуиции».

Одна из них – пламя языческое. Первая буря восторгов и негодования по поводу музыки Прокофьева разразилась после исполнения «Скифской сюиты» с ее финальным «Шествием солнца».

Но если язычество «Скифской» еще имеет черты стилизации в духе «Мира искусства», то в халдейской кантате «Семеро их» Прокофьев затрагивает его глубины. «Говорят, что в этой вещи я сумел выразить величайший страх. Но... страха быть не должно».

Другая тема – темное пламя страстной души, тончайшая грань, отделяющая личность от хаоса, – проходит через «Игрока» и достигает кульминации в «Огненном ангеле» («Мне было восемь лет, когда он явился первый раз: в солнечном луче...» – поет Рената.) Работая над вторыми редакциями этих опер, Прокофьев записывает: «“Игрок” и “Ангел” принадлежат к тому моему периоду, из которого я вышел. Честно приведу в порядок обоих и затем долой из



этого черного мира... к светлой симфонии, а потом, может быть, и к более крупным замыслам!»

Таким замыслом явился балет «Блудный сын», написанный в 1928 году по заказу Дягилева. Процесс создания этой вещи отражен на страницах дневника. «Нельзя работать, когда не чувствуешь себя достаточно чистым». Записывает слова Дягилева о музыке заключительной сцены балета (возвращение сына): «Надо проще, ласковой, мягче». И затем: «Вечером, засыпая, я все искал новую тему, чистую, ясную, и думал, что для иллюстрации евангельской притчи тема должна явиться свыше. Около часа ночи встал и записал два такта... С утра... работал, сохраняя тот же образ мышления, что и вчера ночью. Тема вышла совершенно изумительная».

Здесь, мне кажется, «первая интуиция» нашла свое русло, наконец. Музыка «Блудного сына» – начало стилистического поворота, грандиозные плоды которого созреют уже в России. С этих пор образ вечного благого бытия – в центре творчества Прокофьева.

Многие пишут о влиянии на Прокофьева Christian Science. Может ли человек подобного масштаба иметь единственной опорой внутри себя это учение?

Да, странно, что такой живой человек мог увлечься столь искусственным американским созданием! Может быть, способствовало этому свойственное Прокофьеву стремление к правильному выстраиванию отношений с внешним миром и с самим собой (ведь в этом учении мно-



гое от аутотренинга, от самовоспитания), а также оторванность от собственных корней в период эмиграции. Близок Прокофьеву и постулат Christian Science о том, что зло нереально, ошибка свободной человеческой воли. (Эта идея нашла ярчайшее отражение в его музыке.) Несмотря на рекомендации Christian Science вообще не отвлекаться на эту тему, Прокофьев вновь и вновь на страницах дневника возвращается к вопросу о происхождении зла – одному из важнейших для русского сознания. А вот идея Christian Science о нереальности материального мира Прокофьеву, кажется, совершенно чужда. Здесь он ближе к православию, от которого хотя и отошел (что было обычно для интеллигента его поколения), но которое тем не менее было им глубоко впитано, ведь православием пронизана вся русская культура... Яркое ощущение красоты творчества и подлинности жизни разлито по всей его музыке, а также по страницам его дневника. «Были в кинематографе на русском фильме... Много приятного и родного, особенно волнующееся поле ржи. Ехать – не ехать в Россию?»

Ты считаешь, что Соната для двух скрипок связана как-то с «Блудным сыном»...

После «Блудного сына» у него был период небольших сочинений, сонатин, детской музыки (как раз в это время он говорил, что ему удалось наконец прийти к полной детскости). В этом ряду – лаконичная Двойная соната. Ее первая тема как некое идеальное начало нисходит с высот и, достигнув нижнего регистра («материальное»), натывается



на диссонанс, секунду соль – ля-бемоль. Ошибка! (К вопросу о зле.) Соната написана в 1932-м для Парижа, но премьеры ее состоялась в Москве. Это, мне кажется, одна из вех на пути от «Возвращения блудного сына» к возвращению самого Прокофьева в Россию. И русская тема финала сонаты воспринимается как что-то идеально-родное, влекущее, то самое «поле ржи»...

Прокофьев вернулся окончательно в 1936 году. Изменилось ли его отношение к проблеме зла после того, как он вживую испытал его силу в страшные годы?

Это очень ярко проявляется в Первой сонате. Она, как и Соната для двух скрипок, начинается нисходящим движением, и скрипка, вступая, интонирует те же два звука – соль – ля-бемоль, но какая бездна между ними! Там – невесомость, идеальность, здесь – невыносимая, неподъемная тяжесть.

Прокофьев писал ее бесконечно долго...

Две даты, охватывающие период написания Сонаты, волнуют, как точный и сильный эпиграф: 1938–1946. Прокофьев говорил, что шуршащие бласажы в конце первой части – «ветер над могилами». Напрашивается сравнение с Сонатой си-бемоль минор Шопена. (Юдина говорила, что для человека 19 века «ветер на кладбище» – символ предельного одиночества, а для нас иметь могилы близких – уже утешение.) Этот эпизод мы снова услышим в финале сонаты. Но это не конец. Еще несколько тактов – чудо «возвращения». Зло временно, и сила его иллюзорна. Но вся



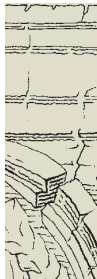
боль, трагизм жизни реальны, причастны вечности, ведут человека к тому, к чему он призван – возвращению в благое бытие.

Пока создавалась Первая соната, были написаны и «Золушка», и Соната ре мажор...

Та эпоха породила дивных сказочников, бежавших в детскую литературу от лжи официоза. Но у Прокофьева тема детства имеет глубокие мировоззренческие корни. Сказка – как история возрастания человека в любви. Соната ре мажор, кипящая свежестью и богатством тематизма, очень театральна, почти сюжетна. Центральный эпизод финала с его мелодическим откровением может восприниматься как внутренний итог всего повествования. Сказочность присутствует и в «пионерской» Сонате для скрипки соло – «сказка из советской были».

Но с моей точки зрения, Сольная соната совершенно поряди́на. Издевательство сквозь зубы и слезы.

Не могу с этим согласиться. Конечно, в ней есть ирония. (Для Прокофьева, мне кажется, очень важно различение подлинного и неподлинного. Все, что не стремится к Богу, возрастая в любви и обретая лицо, – теряет свою подлинность, становится маской. Вот эта «невсамделишность» и является источником иронии в самых разных ее проявлениях – от мягкой шутки до едкого сарказма.) Но есть в ней и тепло, и органичное для Прокофьева движение к простоте. Она ближе к мандельштамовским стихам о детях: «Еще



комета нас не очумила...». Жизнь продолжается. Прокофьев писал сонату для детей, говорил, что видит ее исполняемой ансамблем скрипачей. Такая субъективная форма – сольная соната – и вдруг ансамблем! Так и представляешь себе шеренгу вундеркиндов из ЦМШ в красных галстуках, со скрипочками.

Но это исполнение не состоялось. Наступила катастрофа 1948 года...

Кажется, какие-то симптомы внутреннего кризиса проявились и раньше. В 47-м закончена Шестая симфония с ее финальными двумя вопросами, «брошенными в вечность». Вопросы – о чем? «Что же такое жизнь?..» Так обмолвился Прокофьев всего за несколько месяцев до тяжелейших ударов, обрушившихся на него зимой 48-го, от которых он так и не смог оправиться.

И снова – солнце. Глубокий закатный свет ложится на все, созданное Прокофьевым в последние годы. «Душа болит», – говорил он. И эта боль души слышится в lamento и последних борениях Седьмой симфонии, но и они будто смягчены и утеплены этим тихим сиянием.

Беседу вел Михаил Серебряный

Соната для двух скрипок (op.56) была написана во Франции летом 1932 года. Сочиняя сонату для такого не вполне обычного состава, автор задавался вопросом: «Можно ли задержать внимание слушателей в течение 10



минут двухголосной музыкой?» Оставшись доволен проделанной работой, Прокофьев дал утвердительный ответ: «Несмотря на кажущуюся узость рамок такого дуэта, можно выдумать столько интересного, что публика сможет слушать и 10, и 15 минут без всякого утомления». В интерпретации Самуила Душкина и Роберта Сётанса соната прозвучала 16 декабря 1932 года на церемонии открытия «Тритона», парижского общества современной камерной музыки. Однако мировая премьера сочинения состоялась чуть раньше в Москве: 27 ноября 1932 года его исполнили Дмитрий Цыганов и Василий Ширинский.



Первая соната для скрипки и фортепиано (op.80) была задумана летом 1938 года во время отдыха в Теберде, а закончена летом 1946-го в Подмоскowie, в дачном доме на Николиной горе. Здесь, на даче, автор сыграл сонату ее первым слушателям – Давиду Ойстраху и Николаю Мясковскому. «Гениальная штука! – восклицал потрясенный Мясковский – ...Да понимаете ли Вы, что Вы написали?» Ойстраху, который был не менее взволнован услышанным, Прокофьев и посвятил эту сонату. «Ни над одним произведением я не работал с таким увлечением, – вспоминал скрипач. – До первого публичного исполнения сонаты ничего другого не мог играть, не мог думать ни о чем другом». Готовясь к премьере, Ойстрах и пианист Лев Оборин неоднократно ездили на дачу к композитору и внимательно прислушивались к его указаниям. Впервые соната была исполнена этим блистательным дуэтом 23 октября 1946 года в



Малом зале Московской консерватории. На похоронах Прокофьева Ойстрах играл отрывки из сонаты вместе с Самуилом Фейнбергом.

Вторая соната для скрипки и фортепиано (op.94 bis) представляет собой транскрипцию Сонаты op.94 для флейты и фортепиано. Прокофьев работал над Флейтовой сонатой во время Отечественной войны (в 1942 и 1943 годах), когда находился в эвакуации в Алма-Ате и Перми. В октябре 1943-го он вернулся в Москву и уже 7 декабря смог услышать свой новый опус в исполнении Николая Харьковского и Святослава Рихтера. Ойстрах, в свою очередь, очень заинтересовался сонатой и предложил композитору сделать ее скрипичную версию. «Это оказалось нетрудной работой, – писал Прокофьев, – так как выяснилось, что партия флейты удобно складывается для скрипичной техники. Количество изменений в партии флейты было минимальное, и они коснулись главным образом штрихов. Фортепианная партия осталась неизменной». С легкой руки Ойстраха, сыгравшего сонату вместе с Обориным 17 июня 1944 года, она прочно утвердилась в скрипичном концертном репертуаре и ныне широко известна именно как скрипичная.

Соната для скрипки соло (op.115) создавалась в 1947 году вместе с сочинениями, посвященными тридцатилетию Октябрьской революции (кантатой «Расцветай могучий край» и симфонической поэмой «30 лет»), и, как полагал



РУССКИМ



автор, благодаря мажорному ладу и русским темам переключалась с настроениями тех дней. Композитору хотелось, чтобы пьесу сыграла группа учащихся: «Я ясно представляю ее в исполнении унисона молодых скрипачей, быть может воспитанников одной из наших музыкальных школ». По-видимому, Прокофьев ориентировался на расхожую тогда практику: подобные ансамбли из 20–30 юных артистов не раз выступали на торжественных концертах в Большом театре с исполнением сольных пьес барочных мастеров. К сожалению, авторскому замыслу суждено было реализоваться только после смерти Прокофьева, когда 10 марта 1960 года на вечере в Московской консерватории сонату исполнили в унисон студенты класса камерного ансамбля Марка Мильмана.





*Michail Zinman im Interview
mit Michael Serebryanyi*

Sie betrachten die vier Sonaten als geschlossenes Ganzes. Was ist das verbindende Element, und warum haben Sie entschieden, sie in dieser Einspielung nicht chronologisch zu ordnen?

Das hatte musikalische Gründe. Die Sonate für Violine solo stellt den Auftakt dar, auf den die große, tragische f-Moll-Sonate folgt, dann als Intermezzo die Doppelsonate und schließlich als krönender Abschluss die Sonate D-Dur. Somit beginnt und endet der Zyklus in D-Dur, und der Kontrast zwischen den einzelnen Sonaten kommt stärker zum Tragen.

Jede der vier Sonaten ist sowohl thematisch, als auch und in ihrer Tonsprache einem der musikalischen Bühnenwerke Prokofjews verwandt. Die stilistische Wende nach der Erkenntnis der zentralen ethischen Verpflichtung des Œuvres verbindet das Ballett „Der verlorene Sohn“ und die Sonate für zwei Violinen, die Verarbeitung schicksalhafter Epochen der russischen



Geschichte bindet „Alexander Newski“, „Iwan der Schreckliche“, sowie die Opern „Semjon Kotko“ und „Krieg und Frieden“ an die epische Erste Sonate, das Märchen „Aschenbrödel“ korrespondiert mit der Zweiten Sonate, und die Sonate für Violine solo kann vielleicht den „sowjetischen“ Auftragswerken zugerechnet werden.

Erst in den 1930er Jahren hat sich Prokofjew dem Genre der Violinsonate zugewandt ...

Richtig, er stand damals in der Blüte seines Schaffens, die vier Violinsonaten erschaffen einen ganzen Kosmos, der von der üppig blühenden Vielfalt zusammengehalten wird. Prokofjew hat einmal in seinem Tagebuch notiert: „Talent ist eine Gottesgabe ... Trägt nun der Mensch, dem diese Gabe zuteil wurde, auch eine größere Verantwortung gegen Gott?“ Aus dieser Frage spricht das Bestreben, das Mysterium der Begabung zu erfassen, zum Quell dieser ursprünglichen Intuition vorzudringen, die so zuverlässig und stark in ihm wirkte und bestimmend für seine gesamte Karriere wurde. Das besondere Verhältnis zu seiner schöpferischen Begabung bewahrte ihn vor übersteigertem Egozentrismus, schließlich galt die Lösung „durch mich, aber nicht von mir“, oder, wie er es in seinem Tagebuch ausdrückte, „Kunst ist individuell, aber nicht persönlich.“

Prokofjews Begabung zeigte sich licht und fröhlich. Truffaldino aus den „Drei Orangen“ wirft die „martellianischen Gedichte“ aus dem Fenster, die den Geist der Trübsal über den Prinzen gebracht haben. Dieses Bild markiert eine Epochenwende in der Kunst. Der futuristische Lyriker Welimir Chlebnikow schrieb ein-



mal: „Wir sind ein Geschlecht von Strahlen-Menschen.“ Das galt schon für den ganz jungen Prokofjew. Die Sonne (russ. solnze) ist das Symbol für seine Begabung. (Und dann wurde er auch noch auf dem Gut Sonzowka geboren!) Die Kritiker hießen ihn einen Sonnenkomponisten. „Was denken Sie über die Sonne?“ Diese Frage hatten alle Freunde Prokofjews zu beantworten, wenn sie sich in sein Album, das berühmte „Hölzerne Buch“ eintrugen. Den „Sonnenreichen“, den „sonnenäugigen Prokofjew“ nannte ihn der Lyriker Konstantin Balmont.

Sehen Sie Prokofjew als einen Menschen, der das Dunkle einfach aus seinem Weltbild verbannt hat?

Sicher nicht. Sein sonniges Wesen hat ihn aber auf ganz unterschiedliche Wege geführt. Wieder muss ich an „Die Liebe zu den drei Orangen“ denken, ein programmatisches, für den Komponisten vielleicht sogar prophetisches Werk. Der Prinz zieht mit den Orangen los, öffnet die erste, die zweite und findet sie schließlich: „Oh, meine Lieb'! Orange, du!“, so folgt Prokofjew den Metamorphosen der „ersten Intuition“.

Eine dieser Metamorphosen ist die heidnische Flamme. Ein erster Sturm der Begeisterung und Entrüstung über Prokofjews Musik brach nach der Aufführung der „Skythischen Suite“ mit ihrem finalen „Sonnenaufgang“ los. Während das Heidnische in der „Skythischen“ aber noch Züge einer Stilisierung im Geiste der „Mir Iskusstwa“ aufweist, dringt Prokofjew in der chaldäischen Kantate „Es sind ihrer Sieben“ in ganz andere Tiefen vor. „Es heißt, ich hätte in diesem Stück einer unermesslichen Angst Ausdruck verliehen. Aber ... es darf keine Angst geben.“



Ein weiteres Thema – die dunkle Flamme der leidenschaftlichen Seele, der schmale Grat, der die Persönlichkeit vom Chaos scheidet – zieht sich durch „Der Spieler“ und kulminiert schließlich in „Der feurige Engel“ („Acht Jahre war ich jung, als er mir zum ersten Mal erschien: in einem Sonnenstrahl ...“, singt Renata.) Bei der Arbeit an einer späteren Redaktion dieser Opern notierte Prokofjew: „‘Der Spieler’ und der ‘Engel’ gehören einer vergangenen Phase an. Ich bringe sie nun beide brav in Ordnung, und dann hinaus aus dieser schwarzen Welt ... zu einer lichten Sinfonie und danach vielleicht zu größeren Vorhaben!“

Eines dieser Vorhaben war das Ballett „Der verlorene Sohn“, das Prokofjew 1928 im Auftrag Djaghilews schrieb. Der Entstehungsprozess lässt sich in den Tagebucheinträgen nachverfolgen. „Wenn du dich nicht ausreichend rein fühlst, ist kein Arbeiten.“ Auch die Worte Djaghilews zur Musik der Schlusszene (Heimkehr des Sohnes) sind festgehalten: „Schlichter, zärtlicher, weicher muss das sein.“ Und schließlich: „Abends, schon im Einschlafen, suchte ich beharrlich nach einem neuen, reinen und klaren Thema, und ich dachte, ein Thema zur Illustration eines biblischen Gleichnisses müsse von oben kommen. Gegen ein Uhr nachts stand ich auf und notierte zwei Takte ... Vom Morgen an ... arbeitete ich, mit derselben gedanklichen Haltung wie in der vergangenen Nacht. Das Thema wurde ganz erstaunlich.“

Hier hat, für meine Begriffe, die „erste Intuition“ sich endlich Bahn gebrochen. Die Musik von „Der verlorene Sohn“ steht am Beginn jener stilistischen Wende, die dann in Russland großar-



tige Früchte tragen sollte. Seit jener Zeit stand die Vorstellung ewigen Heils im Zentrum von Prokofjews Schaffen.

Häufig ist vom Einfluss der Christian Science auf Prokofjew zu lesen. Kann sich denn ein Mensch von seinem Format allein auf diese Lehre stützen?

Es ist tatsächlich erstaunlich, dass sich eine so vitale Persönlichkeit für ein derart künstliches amerikanisches Konstrukt begeistern konnte. Vielleicht hat Prokofjews Bedürfnis, mit sich und der Welt im Reinen zu sein, dazu beigetragen (Christian Science hat ja viel mit Selbsterziehung zu tun), vielleicht auch die Wurzellosigkeit in der Zeit der Emigration.

Nahe war Prokofjew sicher auch die Ansicht, das Böse sei irrational, ein Fehler des freien menschlichen Willens. (Dieser Gedanke kommt in seiner Musik besonders deutlich zum Ausdruck.) Obwohl Christian Science empfiehlt, sich gar nicht erst mit der Frage nach dem Ursprung des Bösen zu befassen, kehrte Prokofjew in seinen Tagebüchern wieder und wieder zu diesem Thema zurück, das ja im russischen Bewusstsein eine ganz zentrale Rolle spielt.

Die von Christian Science vertretene Vorstellung, die materielle Welt sei unreal, muss Prokofjew aber völlig fremd gewesen sein. In diesem Punkt steht er der Orthodoxie näher, von der er sich zwar (wie die meisten Vertreter der Intelligenzija in seiner Generation) abgewandt hatte, die ihn aber doch, wie auch die russische Kultur insgesamt, wesentlich beeinflusste ... Aus all seinen Werken, übrigens auch aus seinen Tagebuchaufzeichnungen, spricht ein untrügliches Gespür für die Schön-



heit der Schöpfung und die Authentizität des Lebens. „Haben im Kinematographen einen russischen Film gesehen ... Viel Schönes und Vertrautes, besonders ein wogendes Roggenfeld. Nach Russland fahren, oder doch nicht?“

Sie finden eine Verbindung zwischen der Sonate für zwei Violinen und dem „Verlorenen Sohn“ ...

Auf den „Verlorenen Sohn“ folgte eine Phase kleinerer Kompositionen, Sonatinen und Kinderstücke (zu jener Zeit sprach Prokofjew auch davon, es sei ihm endlich gelungen, wieder ganz Kind zu werden). In diesem Kontext steht auch die lakonische Doppelsonate. Das erste Thema kommt wie ein idealer Anfang aus der Höhe hinab und stößt dann im tieferen Register („das Materielle“) auf eine Dissonanz, eine Sekunde aus G und As. Der Fehler! (Zur Frage nach dem Bösen.) Die Sonate wurde 1932 für Paris geschrieben, die Uraufführung fand aber in Moskau statt. Das scheint mir einer der Marksteine auf dem Weg von der „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ zur Heimkehr Prokofjews selbst nach Russland zu sein. Das russische Thema im Finale der Sonate erscheint in so idealer Weise vertraut und anziehend, ganz wie das „Roggenfeld“ ...

Prokofjew kehrte 1936 endgültig zurück. Hat sich seine Einstellung zum Problem des Bösen gewandelt, nachdem er dessen ganze Wucht in den schrecklichen Jahren danach direkt erfahren musste?

Das wird in der Ersten Sonate ganz deutlich. Wie die Sonate für zwei Violinen beginnt sie mit einer absteigenden Linie, beim



Einsatz der Violine erklingen dieselben Töne – G und As, und doch, welch ein himmelweiter Unterschied! Dort: Schwerelosigkeit, Idealität, hier dagegen: unerdenkliche, lastende Schwere.

Prokofjew hat unendlich lang an dieser Sonate gearbeitet ...

Die Jahreszahlen zur Entstehungszeit, die der Sonate vorangestellt sind, wirken so erschütternd wie ein exaktes und starkes Motto: „1938–1946“. Prokofjew selbst erklärte, die rauschenden Passagen am Ende des ersten Satzes seien ein „über einen Kirchhof streichender Wind“. Da drängt sich der Vergleich mit Chopins b-Moll-Sonate auf. (Die Pianistin Maria Judina sagte einmal, für einen Menschen des 19. Jahrhunderts symbolisiere der Wind auf dem Kirchhof tiefste Einsamkeit, für uns dagegen sei es schon ein Trost, die Gräber unserer Lieben zu haben.) Im Finale der Sonate taucht diese Episode erneut auf. Aber sie steht nicht am Schluss. Es folgen noch einige Takte – das Wunder der „Heimkehr“. Das Böse ist zeitlich beschränkt, seine Stärke ist bloßer Schein. Doch der gesamte Schmerz und die Tragik des Lebens sind realer Bestandteil der Ewigkeit, sie führen den Menschen seiner Bestimmung zu, der Rückkehr zum Heil.

Parallel zur Ersten Sonate entstanden auch „Aschenbrödel“ und die Sonate D-Dur ...

Jene Zeit hat wunderliche Märchendichter hervorgebracht, die sich vor den offiziell propagierten Lügen in die Welt der Kinderliteratur geflüchtet haben. Bei Prokofjew ist das Kindheitsthema aber ein wesentlicher Teil der Weltsicht. Ihm



gilt das Märchen als eine Geschichte über das Wachsen des Menschen in der Liebe.

Die in ihrer Frische von vielfältigen Themen überschäumende Sonate D-Dur hat stark theatralische Züge und fast schon etwas von Programmmusik. Die zentrale Episode des Finales mit ihrer melodischen Offenbarung lässt sich als inneres Resümee der gesamten Erzählung deuten. Auch die „Pionier“-Sonate für Violine solo hat etwas Märchenhaftes, sie ist ein „Märchen aus dem wahren sowjetischen Leben“.

Ich empfinde die Solosonate als Parodie reinsten Wassers, als Hohn und Spott unter Tränen und mit zusammengebis-senen Zähnen.

Da bin ich anderer Auffassung. Natürlich gibt es hier ein iro-nisches Moment. (Für Prokofjew war, wie mir scheint, die Unterscheidung zwischen echt und unecht von besonderer Bedeutung. Alles, was nicht zu Gott strebt, in Liebe wächst und Gesicht annimmt, verliert seine Authentizität und erstarrt zur Maske. Dieses Nicht-Eigentliche ist der Urquell der Ironie in all ihren Erscheinungsformen, vom harmlosen Scherz bis zum ätzenden Sarkasmus.)

Aber die Sonate hat auch eine Wärme und die bei Prokofjew so organische Bewegung zum Einfachen. Sie steht den Ossip Mandelstams Gedichten über Kinder nahe: „Noch kein Komet, der uns verseucht und schindet ...“ Das Leben geht weiter. Prokofjew schrieb diese Sonate für Kinder, er sagte, er könne sich vorstellen, dass ein Violinenensemble sie aufführe. Eine der-art subjektive Form, eine Solosonate, und dann ein Ensemble!



Man sieht sie förmlich vor sich, die Riege der Wunderkinder aus der Zentralen Musikschule mit ihren roten Halstüchern und den kleinen Geigen.

Aber zu dieser Aufführung kam es nicht. Die Katastrophe des Jahres 1948 brach herein ...

Erste Symptome für seine innere Krise haben sich wohl schon früher angedeutet. Im Jahr 1947 schloss er seine Sechste Sinfonie mit den beiden finalen, „in die Ewigkeit geworfenen“ Fragen ab. Fragen wonach? „Was ist denn das, Leben?“ entschlüpfte es ihm nur wenige Monate vor den verheerenden Schlägen, die ihn im Winter 1948 trafen und von denen er sich nie wieder erholen sollte.

Und wieder – die Sonne. Die untergehende Sonne bescheint alle Kompositionen Prokofjews aus seinen letzten Jahren. „Meine Seele ist wund“, sagte er. Und dieser Seelenschmerz klingt aus dem Lamento und dem letzten Ringen in der Siebten Sinfonie. Doch selbst diese Werke wirken besänftigt und erwärmt vom stillen Schein der untergehenden Sonne.

Die Sonate für 2 Violinen op.56 entstand im Sommer 1932 in Frankreich. Während der Arbeit an dieser etwas ungewöhnlich besetzten Sonate fragte sich Prokofjew, „ob es nicht möglich sei, auch in dem anscheinend engen Rahmen eines solchen Duos genügend Interessantes zu erfinden, das zehn bis fünfzehn Minuten lang ohne Ermüdung anzuhören sei.“ Zufrieden mit der



abgeschlossenen Komposition, beantwortete er sich seine Frage positiv. Die Sonate erklang in der Interpretation von Samuil Duschkin und Robert Soëtsens am 16. Dezember 1932 anlässlich der feierlichen Eröffnung der Pariser Kammermusik-Vereinigung zur Aufführung neuer Musik „Le Triton“. Doch die Welturaufführung hatte schon einige Wochen zuvor in Moskau stattgefunden, sie wurde am 27. November 1932 von Dmitri Zyganow und Wassili Schirinski gegeben.

Die **Erste Sonate für Violine und Klavier op.80** konzipierte Prokofjew im Sommerurlaub des Jahres 1938 in Teberda, fertiggestellt wurde sie im Sommer 1946 in seinem Sommerhaus in Nikolina Gora unweit von Moskau. Dort spielte er sie seinen ersten Zuhörern David Oistrach und Nikolai Mjaskowski vor. „Geniales Stück!“ rief Mjaskowski daraufhin begeistert aus. „Wissen Sie überhaupt, was Sie da geschrieben haben?“ Dem nicht minder beeindruckten David Oistrach hat Prokofjew die Sonate gewidmet. „Noch nie habe ich an einem Werk derart begeistert gearbeitet“, erinnerte sich der Geiger später. „Vor dem ersten öffentlichen Auftreten damit konnte ich überhaupt nichts anderes spielen, noch auch nur an etwas anderes denken.“

Vor der Premiere besuchten Oistrach und der Pianist Lew Oborin den Komponisten mehrfach in seinem Sommerhaus, um seinen Ausführungshinweisen zu lauschen. Am 23. Oktober 1946 wurde die Sonate schließlich im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums von diesem brillanten Duo uraufgeführt. Zu Prokofjews Beerdigung spielte Oistrach Auszüge aus der Sonate an der Seite von Samuil Feinberg.



Die **Zweite Sonate für Violine und Klavier op.94a** ist eine Transkription der Flötensonate op.94. Diese hatte Prokofjew während des Zweiten Weltkrieges (in den Jahren 1942/43) in der Zeit seiner Evakuierung in Alma-Ata und Perm komponiert. Nach seiner Rückkehr nach Moskau im Oktober 1943 konnte er bereits am 7. Dezember sein neues Werk in der Interpretation durch Nikolai Charkowski und Swjatoslaw Richter erleben. Oistrach interessierte sich sehr für diese Sonate und schlug Prokofjew vor, sie auch für Violine zu bearbeiten. „Die Arbeit erwies sich als leicht“, schrieb der Komponist, „da sich herausstellte, dass der Flötenpart sich unschwer der Violintechnik anpassen lässt. Die Veränderungen am Flötenpart waren geringfügig und bezogen sich in der Hauptsache auf die Striche. Der Klavierpart blieb unverändert.“ Nach der erfolgreichen Aufführung durch Oistrach und Oborin am 17. Juni 1944 wurde die Sonate fester Bestandteil des Konzertrepertoires für Violine, sie ist heute vor allem als Violinsonate bekannt.

Die **Sonate für Violine solo op.115** entstand 1947 neben weiteren Kompositionen zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution (wie der Kantate „Blüh’ auf, gewaltig’ Land“ oder der Festdichtung für Orchester „30 Jahre“). Sie entspricht dem Autor zufolge mit ihrem Dur-Charakter und den verarbeiteten russischen Themen der Stimmung jener Tage. Prokofjew schwebte eine Interpretation durch Musikstudenten vor: „Ich denke sie mir unisono von jungen Geigern gespielt, vielleicht von Schülern einer unserer Musikschulen.“ Offenbar orientierte er sich damit an einer damals üblichen Praxis. Nachwuchsensembles



DEUTSCH



mit 20–30 jungen Musikern brachten wiederholt bei Festkonzerten im Großen Theater Solostücke von Meistern des Barock zu Gehör. Leider wurde der Wunsch des Komponisten erst nach dessen Tod berücksichtigt – am 10. März 1960 spielten Studenten der Kammermusikklassse Mark Milmans bei einer Soiree im Moskauer Konservatorium die Sonate unisono.

Übersetzt von Thomas Weiler



Mikhail Tsinman, violinist and concertmaster at the Bolshoi Theatre of Russia, member of the Moscow Rachmaninov Trio. He studied at the Gnesin Music School under Yelena Bondarenko and Oleg Krysa, graduated from the Moscow State Conservatory, where he was taught by Boris Belenky. He completed his postgraduate studies with Sergey Girshenko. Toured in Russia and abroad, working with conductors such as Alexander Lazarev, Hans Graf, Klaus Arp, Fuat Mansurov, Dmitry Liss, and others. He played with the Salzburg Mozarteum Orchestra, the Bolshoi Theatre Orchestra, the philharmonics of Yekaterinburg, Kazan, Orenburg, Saratov, Tomsk, Ulyanovsk and Ufa, the Tel Aviv Chamber Orchestra, etc. Tsinman concentrates on performing chamber repertoire. As a member of the Moscow Rachmaninov Trio he participated in many international music festivals, including Moravian Autumn (Brno, 2004) and the Europelia Arts Festival (Belgium, 2005). Recorded Nikolai Medtner's complete works for violin and piano with pianist Vladimir Yampolsky. Since 2003 he has performed as conductor. In this recording, he plays with his daughter and son.

Nika Lundstrom was born into a family of musicians in Moscow in 1982. From 1990 to 2001 she studied at the Moscow Conservatory Central Music School (with Maria Voskresenskaya, Dina Parakhina and Nina Makarova). In 2007 she graduated from Professor Irina Plotnikova's class at the Moscow Conservatory and is now continuing her studies as a postgraduate. Laureate of the Premio Pianistico Silvio Bengalli International Competition (Italy, 2006). Since 1999 Nika has



received a scholarship from the Vladimir Spivakov International Charity Foundation. She performs solo and in an ensemble with Igor and Mikhail Tsinman.

Igor Tsinman was born in 1984 in Moscow into a family of musicians. In 1999, Igor became a scholar of the Vladimir Spivakov International Charity Foundation. He graduated from the Moscow State Conservatory and completed postgraduate studies with Professor Sergey Kravchenko. He won the Classical Heritage International Competition in Moscow (2002), took the fourth place in the International Georges Enescu competition (2007). Igor gives recitals in Germany, Russia, Croatia, Romania, China, Italy, Austria and Great Britain. Since 2006, he has been a student of Professor Anne Shih's class at the Hochschule für Musik Mainz where his study has been generously supported by the Anni Eisler-Lehmann Foundation.



MIKHAIL TSINMAN, IGOR TSINMAN



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**

Recorded:

4–7.06.2010, 20.03.2011 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 0042010