



# PROKOFIEV

## THE SYMPHONIES

**SCYTHIAN SUITE**

and the suites from

**ROMÉO & JULIET · LIEUTENANT KIJÉ  
THE LOVE FOR THREE ORANGES**

---

**BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA**  
**1891** **ANDREW LITTON**

**1953**

**PROKOFIEV, Sergei** (1891–1953)

**The Seven Symphonies**

**Scythian Suite**

**Lieutenant Kijé Suite**

**The Love for Three Oranges Suite**

**Romeo and Juliet Suites 1–3**

**Bergen Philharmonic Orchestra**

**Andrew Litton** *conductor*

*Music publishers:*

*Boosey & Hawkes (Symphonies Nos 1–4, Scythian Suite, Lieutenant Kijé, The Love for Three Oranges)*

*Sikorski (Symphonies Nos 5–7, Romeo and Juliet)*

**Total playing time: 6h 28m 57s**

Disc 1 [86'33]

**Symphony No. 1 in D major, Op. 25 (1916–17)** 13'58

'Classical'

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i>                       | 4'16 |
| 2 | II. <i>Larghetto</i>                    | 3'55 |
| 3 | III. Gavotte. <i>Non troppo allegro</i> | 1'35 |
| 4 | IV. Finale. <i>Molto vivace</i>         | 4'07 |

**Symphony No. 2 in D minor, Op. 40 (1924–25)** 36'14

- |    |                                  |       |
|----|----------------------------------|-------|
| 5  | I. <i>Allegro ben articolato</i> | 11'59 |
|    | II. Theme and Variations         | 24'05 |
| 6  | Theme                            | 1'49  |
| 7  | Variation 1                      | 2'09  |
| 8  | Variation 2                      | 2'50  |
| 9  | Variation 3                      | 2'11  |
| 10 | Variation 4                      | 5'25  |
| 11 | Variation 5                      | 2'48  |
| 12 | Variation 6 and Theme            | 6'52  |

**Symphony No. 3 in C minor, Op. 44 (1928)** 35'19

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 13 | I. <i>Moderato</i>                         | 13'45 |
| 14 | II. <i>Andante</i>                         | 6'59  |
| 15 | III. <i>Allegro agitato</i>                | 8'12  |
| 16 | IV. <i>Andante mosso – Allegro agitato</i> | 6'04  |

## Disc 2 [81'58]

### Symphony No. 4 in C major, Op. 112 (revised version, 1947) 38'49

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Andante – Allegro eroico – Allegretto</i> | 13'23 |
| 2 | II. <i>Andante tranquillo</i>                   | 9'55  |
| 3 | III. <i>Moderato, quasi allegretto</i>          | 5'39  |
| 4 | IV. <i>Allegro risoluto</i>                     | 9'37  |

### Symphony No. 7 in C sharp minor, Op. 131 (1951–52) 32'57

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Moderato</i>   | 10'08 |
| 6 | II. <i>Allegretto</i>  | 8'01  |
| 7 | III. <i>Andante espressivo</i>   | 5'44  |
| 8 | IV. <i>Vivace</i>  | 8'46  |
| 9 | <b>IV. Vivace</b> from Symphony No. 7 in C sharp minor, Op. 131<br>with alternative ending | 9'04  |

Disc 3 [67'00]

**Symphony No. 5 in B flat major, Op. 100 (1944)**

45'21

- |   |                            |       |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Andante</i>          | 14'15 |
| 2 | II. <i>Allegro marcato</i> | 8'29  |
| 3 | III. <i>Adagio</i>         | 12'39 |
| 4 | IV. <i>Allegro giocoso</i> | 9'37  |

**Scythian Suite (Ala and Lolli), Op. 20 (1915–16)**

20'49

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 5 | I. The Adoration of Veles and Ala                            | 5'59 |
| 6 | II. The Enemy God and the Dance of the Spirits of Darkness   | 3'17 |
| 7 | III. Night   | 5'55 |
| 8 | IV. The Glorious Departure of Lolli and the Sun's Procession | 5'22 |

## Disc 4 [79'10]

### **Symphony No. 6 in E flat minor, Op. 111 (1945–47)** 42'18

- |   |                            |       |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 14'19 |
| 2 | II. <i>Largo</i>           | 15'52 |
| 3 | III. <i>Vivace</i>         | 11'55 |

### **Lieutenant Kijé, Symphonic Suite, Op. 60 (1933)** 19'40

- |   |                       |      |
|---|-----------------------|------|
| 4 | I. Birth of Kijé      | 4'18 |
| 5 | II. Romance           | 4'05 |
| 6 | III. Kijé's Wedding   | 2'44 |
| 7 | IV. Troika            | 2'49 |
| 8 | V. The Burial of Kijé | 5'34 |

**Andrei Bondarenko** *baritone* [5, 7]

### **The Love for Three Oranges, Symphonic Suite, Op. 33b (1921)** 16'03

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 9  | I. The Clowns   | 2'57 |
| 10 | II. The Magician Celio and Fata Morgana Play Cards (Infernal Scene) | 3'39 |
| 11 | III. March  | 1'47 |
| 12 | IV. Scherzo   | 1'27 |
| 13 | V. The Prince and Princess  | 3'54 |
| 14 | VI. Flight  | 2'10 |

## Disc 5 [74'16]

### Romeo and Juliet

Suite No. 1, Op. 64bis (1936); Suite No. 2, Op. 64ter (1936)

Suite No. 3, Op. 101 (1946) *performed in the order the music appears in the ballet score*

1	Romeo at the Fountain (Suite III: 1)	1'44
2	The Street Awakens (I: 2)	1'34
3	Morning Dance (III: 2)	2'21
4	Juliet as a Young Girl (II: 2)	3'43
5	The Nurse (III: 4)	2'09
6	Montagues and Capulets (II: 1)	5'26
7	Juliet (III: 3)	4'11
8	Madrigal (I: 3)	3'33
9	Minuet (The Arrival of the Guests) (I: 4)	3'01
10	Masks (I: 5)	2'08
11	Romeo and Juliet (Balcony Scene) (I: 6)	7'29
12	Folk Dance (I: 1)	4'34
13	Dance (II: 4)	1'57
14	Friar Laurence (II: 3)	2'24
15	Death of Tybalt (I: 7)	4'44
16	Dawn: Romeo and Juliet Part (II: 5)	7'11
17	Aubade (Morning Serenade) (III: 5)	2'38
18	Dance of the Girls with Lilies (II: 6)	2'07
19	Romeo at Juliet's Tomb (II: 7)	5'41
20	The Death of Juliet (III: 6)	3'39

## Disc 1

Prokofiev was so prolific and versatile that audiences never quite knew what to expect from him. And although he in his turn was always eager for public success, many of his most important works ran into difficulties due to his own miscalculation, bad timing or simple bad luck. At other times, though, he got things just right, and that is the case with his **'Classical' Symphony**, a real classic since its first performance in 1918 and one of the few genuinely funny and witty pieces in the twentieth-century orchestral repertory.

Prokofiev's teacher of conducting at the St Petersburg Conservatory, Nikolai Tcherepnin, was unusual for that time in fostering a love and understanding of Haydn in his pupils. One of the happiest results of this enthusiasm was the 'Classical' Symphony, composed in 1916–17, conducted by Prokofiev himself just before he left Russia for an extended period abroad, first in the USA and Germany, then in France. 'The Symphony went marvellously and was a huge success', he noted. What a breath of fresh air it must have seemed after the hothouse atmosphere of the preceding item on the programme (which Prokofiev didn't conduct), Scriabin's Third Symphony, *The Divine Poem*.

It wasn't really the first symphony Prokofiev had composed. There was a very early piece in 1902 and a student work from 1908 as well as the light-hearted Sinfonietta from 1909, revised twenty years later as his Op. 48; but calling this new work both 'Classical' and 'No. 1' was a neat way of avoiding the weighty expectations of an official First Symphony. 'It seemed to me that if Haydn had lived into this era he would have kept his own style while absorbing things from what was new in music. That's the kind of symphony I wanted to write, a symphony in the Classical style' wrote Prokofiev, no doubt enjoying the confusion of those respectable musicians who regarded him as little more than a musical savage.

It's compact, transparent, witty, and in its own way as subversive as some of the



more demanding music he'd been composing. There's no outright pastiche, since not a bar could ever be seriously mistaken for anything by Haydn or Mozart. Prokofiev's own character is ever-present in the sudden alternation of opposites, with disconcerting side-slips of rhythm and harmony. The entire work is far shorter than any mature symphony by Haydn or Mozart, and this concision only adds to its charm: nothing is overstated or drawn out, but every idea makes its immediate effect quickly and gratefully. The finale (a second thought, since he rewrote what he had first composed) owes much of its brightness to the complete absence of the minor mode. 'The only thing I was concerned with was that its gaiety might border on the indecently irresponsible'.

At around the same time as this cheerful but ultimately escapist piece of fun, Prokofiev completed his opera *The Gambler*, wrote the First Violin Concerto and the extraordinary short cantata *They are Seven*, which ranks with such works as Stravinsky's *Rite of Spring* and Prokofiev's own *Scythian Suite* as an expression of violent modernism. It was this side of his character that he carried over into his opera *The Fiery Angel* and **Second Symphony**.

Prokofiev settled in Paris in 1923, and his first works to be heard there were the First Violin Concerto, Second Piano Concerto and *They are Seven*: all very fine pieces, but because of the Russian revolution and his subsequent wanderings, not his most recent. It was the conductor Serge Koussevitzky who then commissioned a symphony from him, something that both hoped would be as up-to-date as possible, building on the shock value of *They are Seven* and perhaps featuring the mechanistic brutality that had so impressed both composer and conductor in Arthur Honegger's recent *Pacific 231*. Writing to advise his more conservatively-inclined friend Nikolai Myaskovsky in Moscow, Prokofiev was certainly thinking of his own new symphony when he urged him: 'concentrate on making new methods, and a new technique, new orchestration; rack your brains in this direction, sharpen

your inventiveness, no matter what it takes, strive for a good, fresh sound; renounce the St Petersburg and Moscow schools as you would a morose devil – and you will immediately feel not only the earth beneath your feet but even wings on your back and mainly – a goal straight ahead’.

The Second Symphony’s first audience in 1925 was more bewildered than enthusiastic, and it is one of the few works the composer himself came to have doubts about, wondering whether in this symphony ‘made out of iron and steel’ he’d overdone the rough counterpoint and density of texture, particularly in the first movement. Some contemporary views suggest that this wasn’t the sort of modernism expected by those avant-garde circles who looked to the ascetic Neo-classical Stravinsky as their arbiter of taste. The symphony was played in Russia in 1928 and 1934, but later performances there would have been out of the question under the official Soviet dogma of ‘Socialist Realism’ – essentially, uplifting music with a happy ending and tunes that even Stalin could whistle. Surprisingly though, just a few weeks before his death in 1953 Prokofiev optimistically made a list of future projects which includes the tantalising entry ‘Op. 136, Second Symphony, new version in three movements’. It’s hard to think what he could possibly have had in mind.

Leaving aside its historical reception, this symphony must strike anyone now with its blazing energy and boundless invention. The first movement certainly challenges the listener with what might at first seem a wild torrent of sound, but repeated hearings allow one to separate out the various ideas and appreciate how each one takes its place in a lucid, dramatic sonata structure. As for the ideas themselves, they are often identifiable less by melodic shape than by orchestral textures: above all, leaping figures in the strings, slithering brass calls and menacing chorales in the highest or lowest registers.

The symphony’s clear relation to a classical model, Beethoven’s last piano sonata, Op. 111, was not part of the composer’s original plan. He’d envisaged a

shorter variation movement followed by a third movement, and only in the course of composing the variations decided that a two-movement structure would be more effective, with the sixth variation accomplishing the purpose of a general recapitulation and finale. The theme provides the symphony's centre of repose, a vocally-phrased melody given first to the oboe, then to strings and bassoons in octaves. In the course of the movement, with its wide contrasts of tempo, mood and texture, it's not always immediately clear just what is being varied: the relationship of variations to the original theme is often far from obvious, and the return of the theme in its original form at the very end lacks any real sense of reassurance, just as the final chord offers only a distorted, uneasy ghost of the tonic D minor.

The **Third Symphony**, first heard in Paris under Pierre Monteux in 1929, also has its full measure of density and violence but more clarity of texture and structure. This no doubt accounts for its better reception and more frequent performance. A large amount of its substance derives from one of Prokofiev's most intense stage works, the opera *The Fiery Angel* that occupied him for around eight years and was ultimately to cause him nothing but disappointment. *The Fiery Angel* is a tale of occult forces, religious hysteria and demonic possession. The setting is sixteenth-century Germany, though its source is Valery Bryusov's 1908 *roman à clef* describing a real-life love triangle in pre-war St Petersburg literary circles. Again and again projected performances of the opera failed to materialise. In June 1928 an abbreviated version of Act Two was played in concert under Koussevitzky (as well as being a staunch supporter of the composer in Paris and later in Boston, Koussevitzky was the opera's publisher and so had a vested interest in its eventual production); and following this concert Prokofiev decided to compile an orchestral suite of extracts from the opera.

He found instead that 'the material unexpectedly packed itself up into a four-movement symphony'. Put like that it sounds so easy, a quick cut-and-paste job.

In fact the Third Symphony is among the most carefully crafted of Prokofiev's works from this period. It is fascinating to see how he reworked his music into new shapes but it is not at all necessary, perhaps even unhelpful, to relate too closely the stage drama of the opera to the orchestral drama of the symphony. This can stand extremely well on its own terms, without needing any further context.

Prokofiev seems to have concentrated on two important areas: first a high degree of thematic unity with intriguing cross-references and variations, and secondly a sense of forward movement. In a long-established Russian tradition, the opera is made up of discrete scenes and tableaux, an accumulation of events rather than an organic progress. Prokofiev described it as 'a steady dramatic *crescendo*', and much the same is true of the symphony. What also links opera and symphony is an overwhelming sense of anxiety and tension that hardly ever relaxes.

The overall shape of the Third Symphony follows a conventional pattern, and the expected reference points within movements are easily identified. But since there is no unvaried repetition of material, each return of an idea provides a further turn of the screw and influences what follows. Even the serene beginning of the second movement (in the opera it reflects the calm atmosphere of a convent before it is shattered by malign forces) is both overshadowed by the first movement's cavernous ending, and then subverted and compromised by chromatic windings. Prokofiev's mastery of orchestral writing is an essential feature throughout, nowhere more evident than in the extraordinary thirteen-part string passages in the third movement. The finale piles on the excitement and tension until the symphony hurtles towards final catastrophe.

## Disc 2

It's common enough for composers to have second thoughts and want to make changes to their works, often many years after they were composed or first performed. One striking example is Schumann, whose D minor Symphony was rewritten ten years after its original composition and turned into a far denser, more integrated structure; another is Anton Bruckner, whose nervous compulsion to revise his symphonies still causes terrible confusion about their different versions. But a unique case is provided by Prokofiev's **Fourth Symphony**, which exists in two such different versions that the composer considered them quite separate works and gave each its own opus number.

Composed in 1929–30, the first version of Prokofiev's Fourth Symphony – given the opus number 47 – was one of the rich crop of works commissioned by Serge Koussevitzky for the 50th anniversary of the Boston Symphony Orchestra (others included Stravinsky's *Symphony of Psalms*, Roussel's Third Symphony and works by Copland, Hindemith, Honegger and Respighi). Just as he had drawn on music from his opera *The Fiery Angel* for his Third Symphony, Prokofiev took a great deal of material from his recent ballet *The Prodigal Son* for the Fourth, using both music actually heard in the ballet and other music sketched for it but eventually discarded. To Prokofiev's disappointment, the symphony's reception was less than enthusiastic not only at its Boston and European premières but also at the two performances given before Soviet audiences in the later 1930s following his final return to Russia after seventeen years of exile in the USA and Western Europe.

In 1947, while he was completing the orchestration of his Sixth Symphony, Prokofiev decided that the Fourth contained far too much good material for it to be left unheard. What he then produced was not so much a revision as a complete reworking of the original material. The differences between the 1930 and 1947 versions are too many to detail, but the main point is that the 1947 version, given the

opus number 112, is a much bigger and more ambitious score. Although it preserves much of the *Prodigal Son* material, it is generally less dance-like. There are many additions, transitions are extended and more organic, and the development of ideas is more intense and dramatic. The new orchestration included important parts for piano and harp, and the duration was increased by around fifteen minutes. The 1930 version wasn't rejected or invalidated, though: the two versions of the symphony, Op. 47 and Op. 112, stand as two distinct works, each with its own special character.

Prokofiev was well aware that Op. 112 was going to be judged by a different sort of audience. Purely musical considerations aside, he was no doubt keen to draw a veil over the various associations of Op. 47. Its source material of a ballet with a biblical subject, Paris and Diaghilev, Koussevitzky and the USA – these were all anathema to the Soviet authorities. So Op. 112 was designed as a real Soviet symphony, a work composed in the wake of the Fifth and Sixth Symphonies and incorporating the experience of those powerful and intense works.

The striding theme which Prokofiev composed to open Op. 112 gives an immediate sense of space and weight, and its reappearances later in the movement and at the end of the finale serve to give a unity to some of the very disparate elements that make up this symphony. Given its unusual double composition, and also perhaps because of its reuse of material conceived for a ballet, it's fair to say that Op. 112 doesn't have the singleness of aim and unerring sense of direction that mark other major works of Prokofiev. On the other hand it's full of striking ideas and rich invention, and the twists and turns of its symphonic progress are both surprising and ultimately satisfying.

Prokofiev never had the chance to hear the new version of the symphony. The Sixth received highly successful performances in Leningrad and Moscow at the end of 1947, but then in 1948 came the infamous congress which was intended to bring Soviet composers into line with Stalin's views on art, purging music of

‘formalistic perversions... alien to the Soviet People’. Humiliating and frightening though this experience was for him, Prokofiev escaped relatively lightly. His poor health excused him from attendance at the worst of the sessions; his international reputation and the popularity of much of his music counted for a great deal against criticism of specific recent works. But he became an object of suspicion, and performances of his music became sadly infrequent. The new Fourth Symphony was first heard in a BBC radio broadcast conducted by Sir Adrian Boult in 1950 and only received its first concert performance in 1957, with Gennady Rozhdestvensky conducting the USSR State Symphony Orchestra in Moscow.

The **Seventh Symphony**, composed between December 1951 and July 1952, was Prokofiev’s last major work, and there is some uncertainty about his exact intentions in composing it. He announced that he had aimed at simplicity and was writing ‘a symphony for children’. This, like all public statements from that grim period, has to be treated with some suspicion. At the end of 1951, there was a private run-through of the symphony at the Composer’s Union and afterwards a group of leading composers visited Prokofiev (who was confined to bed) to reassure him that it had been a great success. ‘But isn’t the music too simple?’ Prokofiev asked repeatedly. What was he worried about?

The symphony’s first public performance in Moscow on 11th October 1952 was well received. Prokofiev had aimed, *Pravda* helpfully explained, ‘to create in music a picture of bright youth in answer to the call of the Party to composers to create beautiful, delicate music able to satisfy the aesthetic demands of the artistic tastes of the Soviet people’. The Seventh deliberately avoids the scale and sense of conflict of the Fifth and Sixth Symphonies. There is little experimental in its form or musical language, and the level of dissonance is low: in other words, there is nothing that the authorities could possibly have condemned as ‘formalism’. So is this a symphony for children, or for commissars? Or both?

Whatever the ingredients are for successful children's music (simplicity, spontaneity, concision, perhaps, but never condescension), Prokofiev certainly had them in abundance. But if this is what he really intended in this symphony, there are puzzling contradictions. A comparison might be drawn with Carl Nielsen's Sixth Symphony. A quarter of a century earlier, at much the same age as Prokofiev, the Danish composer, also in failing health, announced that his next symphony would be 'completely idyllic', and set out to compose a 'Sinfonia semplice'. Its first few bars, announced by four notes on the glockenspiel, are indeed idyllic, but the music soon wanders into strange and uncomfortable territory. And twenty years after Prokofiev's Seventh, Shostakovich opened his even more enigmatic Fifteenth Symphony with almost exactly the same gesture: two strokes on the glockenspiel, that instrument most evocative of childhood innocence.

The sound of the glockenspiel plays an important part in Prokofiev's Seventh Symphony, not right at the beginning, but colouring the slow closing theme of the first movement's exposition. This theme returns, expectedly, as a coda at the end of the movement, and then quite unexpectedly at the end of the finale. This gesture leaves the music hanging in the air, in the tonic key but emotionally unresolved, with a sustained brass chord and the chiming of piano, xylophone and glockenspiel. After the first performance the conductor Samuil Samosud pointed out, quite rightly, that this plaintive ending lacked the necessary Soviet optimism and suggested something more upbeat. Prokofiev, nervous about the music's reception and also, as he told the young Mstislav Rostropovich, hoping that the symphony would earn him a First Class Stalin Prize (he certainly needed the money), then added a twenty-two-bar alternative. 'But Slava', he added, 'you will live much longer than me, and you must take care that this new ending never exists after me'. Both versions of the ending are included on this disc so that listeners can judge the very different effect each makes.



The positive strength of the symphony lies throughout in its melodic invention, always the vital ingredient for Prokofiev. The fine two-part writing at the opening shows Prokofiev's melody at its best; and so does the expansive second subject, a big, bright F major tune which returns to crown the finale.

The second movement is a symphonic waltz, a style that Prokofiev excelled in, particularly in achieving rhythmic variety within the basic 3/4 waltz pattern. This movement bears comparison with the extended waltzes in the ballets *Romeo and Juliet* and *Cinderella* and the opera *War and Peace*. It starts with deceptive nonchalance, but accumulates in its course a series of increasingly vigorous episodes and ends quite frantically. Placed between two very fast movements, the *Andante espressivo* is the emotional centre of the symphony. It is not a long movement, and despite the rich harmony and flowering accompaniment figures, the melodic lines have something constricted and anxious about them, as though Prokofiev were suppressing their tendency to reach full lyrical growth.

The finale picks up some of the scherzo-like elements of the second movement, sometimes insolently so. It eventually reaches an apotheosis with the grand return of the first movement's second subject on full orchestra, then – in Prokofiev's original version – comes the strange, wistful coda: hardly children's music, but perhaps rather the sick composer's memories of lost childhood.

### Disc 3

With his **Fifth Symphony**, Sergei Prokofiev achieved something that he had long been aiming for: a big work of wide appeal that at the same time fulfilled the most demanding expectations of form and structure. Until its appearance in 1945, Prokofiev was known above all for his music for the stage and for his own instrument, the piano. No one would have thought of him primarily as a symphonist, least of all the composer himself. The ideas that came to him in such profusion were always

given effective dramatic shape, but the first four symphonies, despite their very different merits, all sidestep the formal engagement that earns the title 'symphonic' from serious-minded commentators.

Prokofiev's fluency and versatility during his European years were enviable, but an increasing sense of rootlessness, of being out of touch with his audiences, was no doubt the main reason behind his decision to return permanently to Russia in the 1930s. His political naivety (or self-centred opportunism, to be less indulgent) led him into serious trouble, but he was never the type of alienated artist at odds with society, and he adopted the role of 'Soviet Composer' with enthusiasm. The change which began to come over his music was certainly prompted to some extent by the demands which the Soviet state made on its artists, but at the same time it also reflects Prokofiev's reconnection with his roots.

The Nazi invasion of Russia in 1941 brought with it almost a sense of relief after the nightmarish atmosphere of the late 1930s, with their furtive and arbitrary denunciations, arrests and deportations. Artists could now feel a sense of direction and a genuine social commitment. By the summer of 1944, when Prokofiev composed the Fifth Symphony, victory over the retreating Germans was only a few months away, bringing the hope that post-war Soviet society would enjoy more freedom. Understandably enough, much of the Symphony's character was determined by these circumstances of its composition. It would be a patriotic work, big, heroic and ultimately optimistic. It would be a symphony of mass appeal, and if it could rival or even surpass the impact of Shostakovich's 'Leningrad' Symphony, so much the better. The dangers in such an approach are obvious. Numerous Soviet symphonies of the period are rightly forgotten just because they succumb to them by following the line of least resistance: heroism degenerates into bombast, optimism into facile rhetoric, and mass-appeal is achieved by noisy banality. Prokofiev not only faced these dangers head-on, he adapted himself to the requirements of

Soviet reality in a work that is powerful, original and sincere.

Prokofiev himself conducted the symphony's first performance in Moscow on 13th January 1945. As he raised his baton there was a thunder of artillery fire: news had just come that the Red Army had crossed the river Vistula into German-held territory. Prokofiev stood motionless until the firing ceased, and then the symphony began. Sviatoslav Richter was in the audience, and later remembered: 'There was something very significant, very symbolic in this. A sort of common borderline had come for everybody'.

The first movement has a moderately slow tempo, allowing the ideas to unfold in a spacious, unhurried manner. Prokofiev is no longer rebelling against the late-romantic symphonic tradition, and here assumes something of the epic quality sought for by the nineteenth-century Russian nationalist composers. The orchestration, as one would expect from him, is always clear and incisive; but a particular sense of depth is here given to the music by the frequent use of octave- or two-octave doublings. The movement opens directly with its first subject played by flute and bassoon in octaves, and the second subject, in a higher register, is given to flute and oboe, also an octave apart (this type of scoring will also be a prominent feature of the slow movement). Another notable feature of the scoring is the frequent use of the lower instruments, especially the contrabassoon and tuba. Despite the weightiness of the music, the percussion is used sparingly until it comes imposingly to the fore in the very loud coda.

The fast second movement is not actually entitled 'Scherzo', but shows many features of Prokofiev's more familiar scherzo-like style. The music is driven forward by ostinato motor-rhythms and is full of quirky twists in the melody and odd harmonic side-slips. The balletic gestures here actually derive from music composed for dancing: some of this material had been sketched a decade earlier and intended for the original ending of *Romeo and Juliet*. For all its apparent directness

of expression, this movement displays a certain ambiguity. Underlying the high spirits there is frequently a feeling of menace, a sense of something sinister lurking just in the background.

The last two movements strike a fine balance with the first two. Contrary to his usual practice of beginning at the beginning and composing his way through to the end of a piece, Prokofiev worked on all four movements of the symphony at the same time. Whereas the lyrical impulse of the first movement had been tempered by an epic sternness, the *Adagio* is all melody. The initial idea comes from music he composed for *The Queen of Spades*, one of many unrealised projects for the 1937 centenary of Pushkin's death. The flexible time signature (3/4–9/8), the sumptuous orchestration and the rich variety of accompaniment figures enhance a long-drawn melodic line that rises to moments of a yearning passion that might almost invite comparison with the music of Prokofiev's exiled fellow-countryman Rachmaninov (though neither composer would have relished the comparison).

After an introduction recalling the symphony's opening, the main body of the finale begins with a perky clarinet tune over a quaver ostinato, a procedure that inevitably recalls the character and even the instrumentation of the second movement. This is not, however, a regressive move. The finale gradually gathers weight and momentum in its course, and eventually spills over into a powerful coda which manages to convey the expected optimism while still incorporating the more serious issues the symphony has raised.

Prokofiev wrote of the symphony in the following terms: 'I thought of it as a work glorifying the human spirit. I wanted to sing of mankind free and happy; his strength, his generosity and the purity of his soul. I cannot say that I chose this theme: it was innate in me and had to be expressed.' The words have an unfortunate flavour of Soviet orthodoxy, of expressing the party line, but the music of the Fifth Symphony does in fact live up to these ideals. Its immediate success in Russia was

soon followed by performances abroad, and its place in the twentieth-century symphonic repertory has never been challenged.

The *Scythian Suite* came about as a result of Prokofiev's first encounter with Diaghilev. This occurred in London in the summer of 1914, when the ambitious young composer was fishing for a Ballets russes commission. He was rather taken aback when Diaghilev at first suggested a choreographic version of his Second Piano Concerto, but an invitation to write an original full-length ballet soon followed, and on his return to St Petersburg Prokofiev enlisted the help of the minor symbolist poet Sergei Gorodetsky. Together they concocted a scenario around a sort of home-made mythology foisted on the Scythians, ancient inhabitants of Southern Russia, about whose real beliefs and customs neither Prokofiev nor Gorodetsky (nor anyone else, come to that) knew very much.

The ballet, entitled *Ala and Lolli*, was in five scenes. Ala, daughter of the Sun God Veles, is abducted by the dark god Chuzhbog and held captive in his nocturnal kingdom. She is sheltered there by the daughters of the moon, whose rays protect her from the wicked forces. Lolli, a mortal hero, sets out to rescue Ala. He is on the point of succumbing to the realm of darkness when the sun rises and its light destroys the power of Chuzhbog.

When he had completed the piano score, Prokofiev travelled to Rome early in 1915 to play it to Diaghilev. It wasn't at all what the great impresario wanted. Prokofiev was sent away to try again, and in place of *Ala and Lolli* composed the witty and grotesque ballet *The Buffoon*.

He was never prepared to waste good music, however, and out of the complete *Ala and Lolli* he extracted the four-movement *Scythian Suite* for concert performance. He conducted the première at the Mariinsky Theatre on 16th January 1916 to a satisfyingly rowdy reception, cheerfully maintaining during rehearsals that 'the price of rotten eggs and apples has gone up'.

In pre-revolutionary Russia ‘Scythian’ had become a byword for primitive savagery, and Prokofiev’s score, with its wild dissonance and delight in sheer noise, amply fulfilled the expectations of his title. The only moment of repose in the score is the delicate section describing night and the daughters of the moon. The grinding ostinato rhythms of the other movements may have been intended to evoke the mythical Scythians, but now seem more prophetic of the ruthless violence that would soon engulf Russia.

#### **Disc 4**

When Prokofiev returned to Russia in the mid-1930s after seventeen years in the West he ran into any number of artistic, political and personal difficulties. But for a brief period between the end of the war and the notorious denunciations of 1948, he really did seem to have achieved his ambition of being accepted, along with the younger Shostakovich, as the Soviet Union’s leading composer. At the very end of 1944 Emil Gilels gave the first performance of the Eighth Piano Sonata and on the same day there was the first screening of the first part of Eisenstein’s *Ivan the Terrible*, with Prokofiev’s music. Big, heroic and optimistic, it was a great success and seemed to express the spirit of the times, as the war was drawing to a victorious close and many people looked forward to a period of greater freedom. In June 1945 there was an almost complete concert performance of his earliest version of *War and Peace*. Within the next two years, his opera *Betrothal in a Monastery* was finally staged, *Cinderella* was seen at both the Bolshoi in Moscow and the Kirov in Leningrad and there was a new production of *Romeo and Juliet*. His fifty-fifth birthday in April 1946 was widely celebrated, and he won several prestigious awards.

This artistic success, though, came at the same time as the collapse of his health. A few days after introducing the Fifth Symphony an attack of dizziness resulted in a serious fall and concussion from which he never completely recovered. The last

eight years of his life were those of an invalid, and he suffered almost constant headaches. The doctors could only suggest rest: he was to avoid all excitement, there was to be no reading, chess, alcohol or cigarettes and above all no composition: an impossible order, since he protested that he couldn't help composing in his head.

This is the background to the composition of the **Sixth Symphony**, a work to which Prokofiev devoted enormous care and thought. The first ideas for it date from the period when the issue of the war was still uncertain, and precede those for the Fifth. A large part of it was composed at various times in 1945, and after concentrated work during the winter of 1946–47 a draft score was at last ready in late February. He spent the summer orchestrating it and the first performance was given in Leningrad on 11th October 1947, conducted by Evgeny Mravinsky, to huge applause. Tickets for the Moscow performance in late December were sold out as soon as it was scheduled. It was Prokofiev's last real uncomplicated success before the 1948 Party resolution that virtually banned all his most interesting music. The Sixth Symphony, singled out for being 'abnormal', 'repellent' and 'pathological' was not performed again in Russia for many years, and its progress in the West was (and perhaps still is) slower and nothing like as easy as that of the less problematic Fifth.

There's a half-light, an atmosphere of uncertainty that hangs over the whole symphony, and from the beginning this seems to have given rise to a lack of general agreement both about its effect and about its meaning. One comes across words like 'intangible', 'slippery' and 'ambiguous'. These are perfectly valid descriptions if they're taken as approval and acknowledgement of the symphony's complexity; for the Sixth is, by any standards, among Prokofiev's deepest, most personal and most intricately composed works. On the surface, there are many features that correspond to the ideals of 'Socialist realism', but the overall impression is very far from that of a good Soviet symphony. To begin with there's the unusual key of

E flat minor, often thought of as dark and anxious. Prokofiev himself made worthy public statements about the symphony, and contemporary critics reacted with phrases like ‘imbued with the creative spirit of Soviet humanism’; but these are the commonplaces of Russian cultural politics, and needn’t be taken at face value. More to the point is Prokofiev’s statement: ‘Now we are rejoicing in our great victory, but each of us has wounds that cannot be healed. One has lost those dear to him, another has lost his health.’ Mravinsky’s comments when he visited the composer in March 1947 to hear him play through the still unorchestrated work on the piano are emotionally neutral, but give an idea of its scope: he immediately sensed its ‘grand sweep’, the sound spanning ‘one horizon to the other’.

On the whole, abstract formal thinking played little part in Prokofiev’s style. As far as he was concerned, musical architecture served simply as the best means of giving a dramatically effective context for the ideas that came to him in such profusion. Unusually for Prokofiev, though, the thematic material of the Sixth Symphony is less important in the whole scheme than the way in which it is developed. Melody is still all-important, though, reminding one of Boris Pasternak’s remark to the composer’s son Oleg that he greatly admired ‘the thin and simple line, as in the drawing of Picasso or Matisse, by which Prokofiev conveyed musical form’.

The first movement of the Sixth is one of the longest sonata-form movements that Prokofiev composed. The descending figure spat out by the brass at the opening (and never heard again) was compared by a Soviet reviewer to ‘the turning of a key in a rusty lock’. The door opens onto a wide but sparse landscape with a sinuous, wandering theme that changes shape and character and gathers meaning in its progress. A chant-like theme on oboes and bassoons comes where we would expect a sonata-form second subject, but the contrast here is one of texture rather than mood. With all its variety of melody and tempo, the movement leaves an impression of something hesitant, shadowy, perhaps fatalistic. There is a constant sense of



something large and ominous, but never clearly stated, in the background.

The second movement is framed at beginning and end by heavily scored, piled-up dissonance, and even some of Prokofiev's warmest lyrical writing does little to dispel the prevailing mood of uncertainty and anxiety, which is only thrown into relief by a still point about halfway through with a gentle cantilena played by the four horns.

At first, the finale seems to offer release from this mood, with strings playing a scurrying, bouncy theme in Prokofiev's most extrovert vein. It is punctuated by dotted rhythmic figures in the lower instruments. These seem innocent enough, for it is not immediately apparent that they are actually derived from similar but far less innocuous interjections in both first and second movements. In the course of the movement there are ingenious developments and combinations of themes, and all seems set for a bright, optimistic conclusion. Nothing of the sort occurs. There is a forlorn reappearance of the oboe and bassoon theme from the first movement marked *sognando* (dreamily); as it fades away the orchestra swells into a terrible scream of rage and despair. The dotted rhythms in the bass gather force, and it is as though all the dark and sinister elements in the symphony are concentrated into its final bars.

For a man who delighted in novelty and new inventions, it was inevitable that sooner or later Prokofiev would write music for films. His first opportunity came relatively late, in 1932, when he was invited to compose a score for *Lieutenant Kijé*, one of the earliest Soviet sound films. Directed by Alexander Faintsimmer, it was released in 1934. Prokofiev found the story irresistible: set at the end of the eighteenth century during the reign of the insanely militaristic Tsar Paul I, it is a very Russian tale of a clerical error which leads the Tsar to take an interest in a completely non-existent officer. Lieutenant Kijé is born, married, exiled to Siberia, pardoned, promoted and dies without ever having existed. Prokofiev's sound-track

sparkles in his most uncomplicated, lighthearted manner. As in the operas and ballets, the secret lies in his gift for creating vivid musical images that can sum up a scene, mood or character in a few bold strokes. The two songs from the film that form the second and fourth movements of the concert suite are commonly heard in an alternative scoring for tenor saxophone, but are heard in this recording in their original vocal form.

*The Love for Three Oranges*, composed during Prokofiev's first year of exile from Russia and first performed in Chicago in 1921, is a product of pre-revolutionary Russian modernism, when the brighter young artists couldn't cope any more with the misty symbolism or earnest realism that had dominated the theatre for so long. Seriousness went out of the window and playtime was meant to be both subversive and fun. Inspired by the theatrical innovations of the avant-garde director Meyerhold, *Oranges* aimed to be the 'opera of the future', turning familiar conventions upside-down. Spectacle and movement are as important a part of the show as words and music. The six movements of the orchestral suite drawn from the opera are miniatures summing up its different aspects. It opens with music from the Prologue, where assorted groups of Eccentrics, Tragicals, Comicals, Lyricals and Empty-heads demand the sort of play they want to see. What follows is what they get: an entertainment mixing farce, burlesque and satire with magic spells, transformations and a tender fairy-tale in the course of which, insisted Prokofiev, the audience 'would have no time to think or get bored'.

## Disc 5

The ballet *Romeo and Juliet* was the biggest and most important musical result of Prokofiev's decision to return to his native Russia in the mid-1930s. This was a gradual process. He had left in 1918, expecting to return when the revolutionary turmoil died down, but in the event his exile lasted nearly seventeen years. After

periods in the USA and Germany, from 1923 he became one of the huge Russian emigré community in Paris, but still kept in close contact with friends and colleagues in his homeland. He made his first return visit to the USSR in 1927; this was followed by several further, more extended visits, until in 1936 he settled permanently with his family in Moscow.

It was during one of these visits, at the end of 1934, that he was invited to write a major work for the Kirov Ballet in Leningrad. Various subjects were proposed, and after discussing some contemporary themes it was finally decided that he would compose a ballet on a familiar subject, Shakespeare's *Romeo and Juliet*. The scenario was to be devised by the director and choreographer Sergei Radlov, who had staged the first Leningrad production of Prokofiev's *Love for Three Oranges* in 1926.

Prokofiev drafted the entire ballet in four months in the summer of 1935, at the same time as his Second Violin Concerto. By then, the commission had been taken over by the Bolshoi Ballet in Moscow, who scheduled it for the spring of 1936. But then the project ran into difficulties and both the Bolshoi and the Kirov became reluctant to produce it. Although they protested about the music's difficulty, this was unlikely to have been their most important reservation. In January 1936 there appeared the infamous Pravda article savaging Shostakovich's opera *Lady Macbeth of Mtsensk*, followed shortly afterwards by a condemnation of his ballet *The Limpid Stream*. It was a clear warning that the State was disciplining its composers, who would now be expected to forget about modernism or experimentation and write clear, simple music for the masses.

As it happened, Prokofiev's new ballet was for the most part clear and simple. Writing consciously for a Soviet Russian audience, he didn't feel the need to be provocative or experimental – he'd done all that in the 1920s, with varying degrees of success or approval. He was now taking the opportunity to focus his finest qualities in a major work which would make the widest popular appeal without in any

way compromising his style. There are indeed a number of violent and dissonant passages in the ballet, but these are entirely subject to the demands of the scenario. As long as the music was unknown to the authorities, though, Prokofiev's reputation as a modernist made him an object of suspicion; so too did his years in the West. This was the period of Stalin's most savage purges, and no one was prepared to take any risks. Instead of being treated as Russia's most distinguished composer, Prokofiev now found it difficult to get any of his major works performed. It was only in 1940, after a great deal of haggling and compromise, that the Russian première of *Romeo and Juliet* finally took place. It was given, as originally intended, by the Kirov in Leningrad. Galina Ulanova and Konstantin Sergeyev danced the title roles, and the choreography was by Leonid Lavrovsky. The actual première, unsupervised by the composer, had already been given by the Yugoslav National Ballet of Zagreb in Brno, Czechoslovakia, in December 1938.

This is Prokofiev's first ballet where narrative is all-important. Most of his previous six ballets bear out Tchaikovsky's comment that 'going to the ballet for the story is as pointless as going to the opera for the recitatives'. To be sure, *The Prodigal Son* (1929) was based on the well-known biblical tale, but it was a relatively short one-act piece. With *Romeo and Juliet*, however, he was faced with nothing less than setting Shakespeare's play to music that could be danced. The scenario gave a lot of trouble. At first, it seems, there was to have been a happy ending, with Romeo arriving at the tomb to find Juliet alive. 'The reasons for this particular bit of barbarism', commented the composer, 'were purely choreographic: living people can dance, the dying cannot...' After reflection, though, it was realised that if Shakespeare's dying lovers could speak in verse, there was no good reason why they shouldn't also be capable of dancing. The end result is remarkably successful in compressing Shakespeare's five acts into around 150 minutes of wordless but highly expressive music.

Prokofiev extracted two orchestral suites of seven movements each from the ballet in 1936, and a third suite consisting of six movements in 1946. This involved a certain amount of cutting and pasting to give the music a satisfactory concert form: the first number of the Second Suite, for example, *Montagues and Capulets*, was re-cast to sum up the play's beginning, with the commanding music of the Duke threatening death to the warring families if they continue their feud. *Dawn: Romeo and Juliet Part* combines music from five sections of the third act. Since the first two suites were devised before the ballet was performed, there are also a number of differences reflecting the many last-minute changes of scoring and structure made to accommodate the staging. While the Second Suite follows the story line quite closely, with the love scene (*Dawn: Romeo and Juliet Part*) in the middle and the death of the lovers at the end, the First is more a selection of semi-independent dances, the only two narrative sections being the *Balcony Scene* and the concluding *Death of Tybalt*. The Third Suite has some of the loveliest music, but bears the least relation to the atmosphere of the complete ballet.

In fact, many people have never been entirely happy with Prokofiev's selection of music in the three suites – there's a feeling that he chose too much or too little and that the balance of movements in each suite isn't perhaps the best reflection of the wealth and variety to be found in the complete score. Conductors who want to play extracts from the ballet have very often compiled their own sequence of movements, picking from all three of the suites.

This recording goes a long way towards solving the problem: all three suites are played, but the twenty movements (which after all are Prokofiev's choice of his favourite bits) are performed in the order in which they appear in the ballet. Lasting a little over half the duration of the complete *Romeo and Juliet*, they preserve the outline of the narrative and together give a full picture of Prokofiev's gift for bringing the most varied characters, scenes and situations to life in music of vivid,

striking power: the sunny atmosphere of Shakespeare's imagined Verona, aggressive energy in the fight music, neo-classical elegance in the courtly dances, quirky humour in the minor roles, and above all great lyrical beauty in the music for the two young lovers and the cruel series of events that leads to their tragic deaths.

© *Andrew Huth 2006–2020*

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and celebrated its 250th anniversary in 2015. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and was its artistic director during the years 1880–82. From 2003 to 2015 Andrew Litton was the orchestra's music director. Under his direction the orchestra increased its international activities by means of touring and recording projects. Edward Gardner took over as chief conductor in 2015, and has further strengthened the orchestra's international profile.

The orchestra, with the status of a Norwegian National Orchestra, consists of 101 players. Touring regularly, it has during the last few seasons performed in the Concertgebouw, Royal Albert Hall, the Vienna Musikverein and Konzerthaus, the Gasteig Philharmonie in Munich, Carnegie Hall in New York, Usher Hall in Edinburgh, Elbphilharmonie in Hamburg and the Philharmonie and Konzerthaus in Berlin. Bergenphilive, a free streaming service was established in 2015 and is available as an app. In the same year, Bergen Philharmonic Youth Orchestra was established.

The orchestra records extensively for BIS and in 2007 received a special award for its recording of all Grieg's orchestral music from the Grieg Society of Great Britain. With Andrew Litton, the orchestra has released a number of acclaimed discs which have received distinctions including Spellemannsprisen (the 'Norwegian Grammy'), *BBC Music Magazine* Award, Diapason d'Or de l'année, Clef

d'or (*ResMusica*) and Empfehlung des Monats (*Fono Forum*), as well as being shortlisted for a *Gramophone* Award. In 2016, the team's recording of piano concertos by Scriabin and Medtner, with soloist Yevgeny Sudbin, was the winner in the concerto category of the International Classical Music Awards (ICMA), chosen by a jury of music critics from thirteen countries.

<http://harmonien.no/english>

Born in New York City, **Andrew Litton** earned both Bachelor's and Master's degrees from the Juilliard School in piano and conducting. He is music director of the New York City Ballet, principal guest conductor of the Singapore Symphony Orchestra and conductor laureate of the Bournemouth Symphony Orchestra. Music director laureate of the Bergen Philharmonic Orchestra, Litton led the orchestra for a period of 12 years (2003–15) during which it gained international recognition through extensive recording and touring. For his work with the orchestra, Litton was presented with the Royal Order of Merit by King Harald V of Norway. Other honours include Yale's Sanford Medal, the Elgar Society Medal and an honorary doctorate from the University of Bournemouth.

Past commitments as a conductor include periods as principal conductor of the Bournemouth Symphony Orchestra, music director of the Dallas Symphony Orchestra and a 14-year tenure as artistic director of the Minnesota Orchestra Sommerfest. Litton regularly guest conducts leading orchestras around the globe. An avid opera conductor, he has led major opera companies such as the Metropolitan Opera, Royal Opera House, Covent Garden and Deutsche Oper Berlin. In Norway, he was key to founding the Bergen National Opera; he also often conducts semi-staged opera programmes with symphony orchestras. An extensive and wide-ranging discography numbers more than 130 recordings, which have garnered America's Grammy Award, France's Diapason d'Or and other honours.

Andrew Litton often performs as a piano soloist, conducting from the keyboard. An acknowledged expert on George Gershwin, he has performed and recorded Gershwin widely as both pianist and conductor and serves as advisor to the University of Michigan Gershwin Archives. In 2014 he released his first solo piano album, 'A Tribute to Oscar Peterson', testimony to his passion for jazz.

*[www.andrewlitton.com](http://www.andrewlitton.com)*



## SACD 1

Sergej Prokofjew war ein so produktiver und vielseitiger Komponist, dass das Publikum nie genau wusste, was es von ihm zu erwarten hatte. Und obwohl er seinerseits stets auf öffentlichen Erfolg bedacht war, hatten es viele seiner bedeutendsten Werke aufgrund eigener Fehleinschätzungen, ungünstiger Umstände oder einfach nur wegen Pechs nicht leicht. Manchmal aber machte er schlicht und einfach alles richtig, wie im Fall seiner „**Klassischen Symphonie**“ (in Deutschland bekannter unter ihrem französischen Titel „Symphonie classique“), einem echten Klassiker seit ihrer Uraufführung 1918 – und eines der wenigen wirklich witzigen, geistreichen Stücke im Orchesterrepertoire des 20. Jahrhunderts.

Prokofjews Dirigierlehrer am St. Petersburger Konservatorium, Nikolai Tschepernin, förderte in seinen Schülern die Liebe zu und das Verständnis für Haydn, was damals durchaus ungewöhnlich war. Eines der glücklichsten Resultate dieser Begeisterung war die 1916/17 komponierte *Symphonie classique*. Die Uraufführung leitete Prokofjew selber, kurz bevor er Russland für einen längeren Auslandsaufenthalt – zunächst in den USA und Deutschland, dann in Frankreich – verließ. „Die Symphonie ging wunderbar und war ein großer Erfolg“, notierte er. Nach der Treibhausatmosphäre des vorangegangenen (und nicht von Prokofjew dirigierten) Programmpunkts, Skrjabin's Dritter Symphonie (*Le divin poème*), muss sie in der Tat wie eine Brise frischer Luft gewirkt haben.

Es war nicht wirklich die erste Symphonie aus Prokofjews Feder. Es gibt eine sehr frühe Symphonie aus dem Jahr 1902, eine Studienarbeit aus dem Jahr 1908 sowie die unbeschwerte Sinfonietta von 1909, die zwanzig Jahre später als op. 48 überarbeitet wurde. Das neue Werk indes als „klassisch“ und als „Nr. 1“ zu bezeichnen, war ein geschickter Schachzug, um den gewichtigen Erwartungen an eine offizielle Erste Symphonie aus dem Weg zu gehen. „Wenn Haydn heute noch lebte, dann würde er, so glaube ich, seinem eigenen Stil treu bleiben, aber Manches von

dem aufgreifen, was die Musik an Neuem zu bieten hat. Das ist genau die Art von Symphonie, die ich komponieren wollte – eine Symphonie im klassischen Stil.“ Der dies schrieb, genoss zweifellos die Verwirrung jener ehrwürdigen Musiker, die ihn ihm kaum mehr sahen als einen musikalischen Wilden.

Sie ist kompakt, transparent, geistreich und auf ihre Weise genauso subversiv wie manche der schwierigeren Musikstücke, die er komponiert hat. Und keineswegs handelt es sich um ein unverhohlenes Pasticcio, denn keinen einzigen Takt würde man ernsthaft Haydn oder Mozart zuschreiben. Die jäh Kontraste und die verblüffenden rhythmischen oder harmonischen „Fehltritte“ bekunden allzeit Prokofjews eigene Handschrift. Das Werk ist erheblich kürzer als eine ausgewachsene Symphonie von Haydn oder Mozart, doch diese Knappheit verstärkt den Reiz nur: Nichts wird überbetont oder in die Länge gezogen, jeder Gedanke entfaltet seine Wirkung in rascher, wohlthuender Unmittelbarkeit. Das Finale (eine Zweitfassung – die erste wurde verworfen) verdankt einen Großteil seiner Leuchtkraft der völligen Abwesenheit von Molltonarten. „Das Einzige, was mir Sorgen bereitete, war, dass seine Fröhlichkeit auf unschickliche Weise ans Unverantwortliche grenzen könnte.“

Etwa zur gleichen Zeit, als dieser fröhliche, aber letztlich eskapistische Spaß entstand, vollendete Prokofjew seine Oper *Der Spieler*, schrieb er das Violinkonzert Nr. 1 und die außerordentliche Kurzkantate *Es sind ihrer sieben*, die mit Werken wie Strawinskys *Sacre du printemps* und Prokofjews eigener *Skythischen Suite* für eine brachiale Spielart der Moderne steht. Diese Seite seines Charakters macht sich noch in seiner Oper *Der feurige Engel* und der **Symphonie Nr. 2** geltend.

1923 ließ sich Prokofjew in Paris nieder; die ersten seiner Werke, die dort aufgeführt wurden, waren das Violinkonzert Nr. 1, das Klavierkonzert Nr. 2 und *Es sind ihrer sieben* – hervorragende Stücke, zweifellos, aber aufgrund der Russischen Revolution und seiner darauf folgenden Irrfahrten nicht seine neuesten. Der Dirigent Serge Koussevitzky gab daraufhin bei ihm eine Symphonie in Auftrag, von

der beide hofften, sie würde sich als möglichst zeitgemäß erweisen, an die Schockwirkung von *Es sind ihrer sieben* anknüpfen und vielleicht auch jener mechanistischen Brutalität huldigen, mit der Arthur Honeggers *Pacific 231* sowohl den Komponisten als auch den Dirigenten so sehr beeindruckt hatte. Sicher dachte Prokofjew auch an seine eigene neue Symphonie, als er seinem eher konservativ eingestellten Freund Nikolai Mjaskowski in Moskau in einem Brief riet: „Konzentriere Dich darauf, neue Methoden, eine neue Technik und eine neue Instrumentation zu entwickeln; zerbreche Dir den Kopf über diese Dinge, fokussiere Deine Erfindungsgabe, egal was es kostet, suche nach einem guten, frischen Klang; wende Dich von den Petersburger und Moskauer Schulen ab wie von einem grämlichen Teufel – und schon wirst Du nicht nur den Boden unter Deinen Füßen, sondern Flügel gar auf Deinem Rücken spüren, vor allem aber: ein direkt vor Dir liegendes Ziel“.

Das Uraufführungspublikum der Symphonie Nr. 2 war 1925 eher irritiert als begeistert; sie ist eines der wenigen Werke, mit denen Prokofjew selber haderte. Spröder Kontrapunkt und satztechnische Verdichtung – war er mit dieser Symphonie „aus Eisen und Stahl“ zu weit gegangen? Einige zeitgenössische Kommentare lassen erkennen, dass dies nicht die Art von Moderne war, wie sie jene Avantgardezirkel erwarteten, die in dem neoklassizistisch-asketischen Strawinsky das Leitbild ihres Geschmacks sahen. Die Symphonie wurde 1928 und 1934 in Russland aufgeführt, entsprach aber späterhin nicht dem offiziellen sowjetischen Dogma des „Sozialistischen Realismus“ – d.h. erbauliche Musik mit Happy End und Melodien, die selbst Stalin pfeifen konnte. In einer optimistischen Liste künftiger Projekte, die Prokofjew wenige Wochen vor seinem Tod im Jahr 1953 zusammenstellte, findet sich jedoch der so überraschende wie verlockende Eintrag „Op. 136, Zweite Symphonie, neue Fassung in drei Sätzen“. Schwer zu sagen, was ihm dabei vorschwebte.

Wer von der damaligen Rezeption absieht, den muss diese Symphonie mit ihrer glühenden Energie und dem grenzenlosen Erfindungsreichtum zutiefst beein-

drucken. Mag der erste Satz auch zunächst wie eine wilde Sturzflut aus Klängen erscheinen, so erschließen sich wiederholtem Hören die verschiedenen Motive und ihr wohlbedachter Ort in einer klaren, dramatischen Sonatenhauptsatzform. Die Motive selber sind oft weniger an der melodischen Gestalt als vielmehr an der orchestralen Faktur zu erkennen – insbesondere Springfiguren der Streicher, schlitternde Blechbläserrufe und bedrohliche Choräle in höchster oder tiefster Lage.

Die offenkundige Beziehung der Symphonie zu einem klassischen Vorbild – Beethovens letzter Klaviersonate op. 111 – gehörte nicht zum ursprünglichen Plan des Komponisten. Zunächst hatte er einen kurzen Variationensatz vorgesehen, dem ein dritter Satz folgen sollte; erst beim Komponieren der Variationen entschied er, dass eine zweisätzig Form effektiver sein würde, wobei die sechste Variation als Gesamtreprise und Finale fungierte. Das Thema bildet das Ruhezentrum der Symphonie – eine kantable Melodie, die zuerst der Oboe, dann den Streichern und Fagotten anvertraut wird. Im Verlauf des Satzes mit seinen großen Kontrasten hinsichtlich Tempo, Stimmung und Textur ist nicht immer auf Anhieb klar, was genau variiert wird: Die Beziehung der Variationen zum Ausgangsthema ist oft alles andere als offensichtlich, und wenn das Thema letztendlich in seiner Originalgestalt wiederkehrt, entbehrt dies ebenso einer wahrhaft bekräftigenden Wirkung wie auch der Schlussakkord nur als verzerrtes, beklemmendes Trugbild der d-moll-Tonika daherkommt.

Die **Symphonie Nr. 3**, die erstmals 1929 in Paris unter Pierre Monteux erklang, verfügt ebenfalls über ein gerüttelt Maß an Gewalt und Verdichtung, ist aber satztechnisch und formal fasslicher. Dies erklärt zweifellos auch ihre positivere Aufnahme beim Publikum und die größere Zahl an Aufführungen. Ein Großteil ihres Materials stammt aus einem der eindringlichsten Bühnenwerke Prokofjews – der Oper *Der feurige Engel*, die ihn rund acht Jahre lang beschäftigte und ihm letztlich nur Enttäuschungen bereiten sollte. In *Der feurige Engel* geht es um okkulte

Mächte, religiöse Hysterie und dämonische Besessenheit; die Handlung spielt im Deutschland des 16. Jahrhunderts, obschon Prokofjews Vorlage – Waleri Brjussows Schlüsselroman aus dem Jahr 1908 – ein Dreiecksverhältnis in den literarischen Zirkeln aus dem St. Petersburg der Vorkriegszeit thematisiert. Immer wieder zerschlugen sich geplante Aufführungen der Oper. Im Juni 1928 dirigierte Koussevitzky eine konzertante und gekürzte Fassung des 2. Akts (Koussevitzky war nicht nur ein entschiedener Fürsprecher des Komponisten in Paris und später in Boston, sondern hatte als Verleger der Oper auch ein persönliches Interesse an ihrer letztendlichen Produktion); im Gefolge dieses Konzerts beschloss Prokofjew, aus Ausschnitten der Oper eine Orchestersuite zusammenzustellen.

Bei deren Einrichtung jedoch wurde er zu seiner Überraschung gewahr, dass „sich das Material unter der Hand in eine viersätzigige Symphonie verwandelte“. Das klingt nach einer kinderleichten Angelegenheit – dort ein bisschen weggenommen, hier ein bisschen eingefügt. Tatsächlich aber gehört die Symphonie Nr. 3 zu den ausgefeiltesten Werken Prokofjews aus dieser Zeit. Auf faszinierende Weise lässt sich verfolgen, wie er seine Musik neu gestaltet hat, aber es ist keineswegs notwendig (und vielleicht auch wenig hilfreich), das Bühnendrama der Oper allzu eng mit dem Orchesterdrama der Symphonie zu verknüpfen. Letzteres kann sehr gut für sich allein stehen und bedarf keiner anderen Kontexte.

Prokofjew scheint sich auf zwei wichtige Dinge konzentriert zu haben: einerseits ein hohes Maß an thematischer Einheit mit faszinierenden Querverweisen und Varianten, andererseits das Gefühl einer Vorwärtsbewegung. Einer altüberlieferten russischen Tradition folgend, besteht die Oper aus eigenständigen Szenen und Tableaus, und erweist sich damit eher als Anhäufung einzelner Ereignisse denn als organischer Verlauf. Prokofjew beschrieb sie als „ein stetes dramatisches Crescendo“, und dies gilt auch für die Symphonie. Darüber hinaus verbindet Oper und Symphonie ein überwältigendes Gefühl der Angst und Beklemmung, das kaum je weicht.

Die Gesamtform der Symphonie Nr. 3 folgt einem konventionellen Modell, und die erwartungsgemäßen satzinternen Bezugspunkte geben sich rasch zu erkennen. Weil aber keine unvariierte Materialwiederholung vorkommt, bewirkt jede Motivwiederkehr eine weitere Drehung der Schraube und beeinflusst das, was folgt. Selbst der ruhige Beginn des zweiten Satzes (in der Oper symbolisiert er die friedvolle, von Mächten des Bösen alsbald erschütterte Atmosphäre eines Klosters) wird vom ausgehöhlten Schluss des ersten Satzes überschattet und durch chromatische Windungen kompromittiert und zerrüttet. Prokofjews meisterlicher Orchestersatz ist stets präsent, nirgendwo aber wird dieses essentielle Element deutlicher als in den außergewöhnlichen dreizehnstimmigen Streicherpassagen des dritten Satzes. Im Finale kulminieren Aufregung und Spannung, bis die Symphonie der endgültigen Katastrophe entgegenrast.

## SACD 2

Es ist nicht ungewöhnlich, dass Komponisten es sich anders überlegen und an ihren Werken oft noch viele Jahre nach der Komposition oder Uraufführung Änderungen vornehmen möchten. Ein treffliches Beispiel hierfür ist Schumann, dessen d-moll-Symphonie zehn Jahre nach der eigentlichen Entstehung in eine weit dichtere, verwobenere Form umgewandelt wurde; ein anderes ist Anton Bruckner, dessen zwanghafter Drang, seine Symphonien zu revidieren, bis heute große Verwirrung im Umgang mit den verschiedenen Fassungen stiftet. Einen einzigartigen Fall aber stellt Prokofjews **Symphonie Nr. 4** dar, die in zwei so unterschiedlichen Fassungen vorliegt, dass der Komponist sie als eigenständige Werke ansah und jeder von ihnen eine eigene Opuszahl verlieh.

Komponiert in den Jahren 1929/30, gehört die Erstfassung von Prokofjews Symphonie Nr. 4 (op. 47) zu jener reichen Ausbeute an Werken, die im Auftrag von Sergej Kussewitzky zum 50. Geburtstag des Boston Symphony Orchestra entstanden sind

(hierzu zählen etwa auch Strawinskys *Psalmensymphonie*, Roussels Symphonie Nr. 3 sowie Werke von Copland, Hindemith, Honegger und Respighi). So wie er für seine Dritte Symphonie auf Musik aus seiner Oper *Der feurige Engel* zurückgegriffen hatte, verwendete Prokofjew für seine Vierte ausgiebig Material aus seinem jüngsten Ballett *Der verlorene Sohn* – sowohl aus der tatsächlichen Partitur wie aus letztlich verworfenen Skizzen. Zu Prokofjews großer Enttäuschung wurde die Symphonie jedoch nicht nur bei der Uraufführung in Boston und bei der europäischen Erstaufführung alles andere als begeistert aufgenommen, sondern auch bei den beiden Aufführungen vor sowjetischem Publikum Ende der 1930er Jahre, die auf seine endgültige Rückkehr nach Russland nach siebzehn Jahren des Exils in den USA und in Westeuropa folgten.

1947 entschied er während der abschließenden Instrumentationsarbeiten an seiner Symphonie Nr. 6, dass die Vierte für eine unaufgeführte Symphonie viel zu viel gutes Material enthalte. Was er daraufhin vorlegte, war weniger eine Revision als vielmehr eine komplette Umarbeitung des Ausgangsmaterials. Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sind zu zahlreich, als dass man sie alle im Detail anführen könnte, die Hauptsache aber ist, dass die Fassung aus dem Jahr 1947, die die Opuszahl 112 erhielt, weit umfangreicher und ambitionierter ist. Obgleich sie viel Material aus dem *Verlorenen Sohn* beibehält, ist sie durchweg weniger tänzerisch. Es gibt viele Ergänzungen, Übergänge sind erweitert und wirken organischer und die Entwicklung der Gedanken ist intensiver und dramatischer. Die neue Instrumentation sieht wichtige Partien für Klavier und Harfe vor, und die Dauer wurde um etwa 15 Minuten verlängert. Die 1930er-Fassung wurde indes weder verworfen noch für ungültig erklärt: Die zwei Fassungen der Symphonie, op.47 und op.112, sind Werke gleichen Rechts, deren jedes seinen eigenen Charakter hat.

Prokofjew war klar, dass op.112 von einer anderen Art Publikum beurteilt werden würde. Von rein musikalischen Erwägungen einmal abgesehen, lag ihm

sicher sehr daran, die verschiedenen Assoziationen von op. 47 zu verschleiern: Ein Ballett mit biblischem Sujet als Materialquelle, Paris und Diaghilew, Kussewitzky und die USA – alles Dornen in den Augen sowjetischer Funktionäre. Und so wurde op. 112 als eine echt sowjetische Symphonie konzipiert, ein Werk im Gefolge der Fünften und der Sechsten Symphonie, das die Erfahrungen dieser kraftvollen, intensiven Werke verarbeitet.

Das Schreitthema, mit dem Prokofjew op. 112 eröffnet, vermittelt sofort ein Gefühl von Räumlichkeit und Gewicht; seine Wiederkehr im weiteren Verlauf des Satzes sowie am Ende des Finales hat im Umfeld einiger sehr disparater Elemente, aus denen sich diese Symphonie zusammensetzt, einheitsstiftende Funktion. Angesichts der ungewöhnlichen „Doppelkomposition“ und vielleicht auch der Wiederverwendung von Material, das für ein Ballett bestimmt war, darf angemerkt werden, dass op. 112 nicht jene untrügliche Zielstrebigkeit aufweist, die andere große Werke von Prokofjew auszeichnet. Andererseits steckt sie voll verblüffender Gedanken und unbändiger Fantasie; die Drehungen und Wendungen des symphonischen Verlaufs sind so überraschend wie überzeugend.

Prokofjew war es nicht vergönnt, die neue Fassung seiner Symphonie zu hören. Ende 1947 erlebte die Sechste sehr erfolgreiche Aufführungen in Leningrad und Moskau, aber im Jahr darauf fand der berühmte Kongress statt, der die sowjetischen Komponisten auf Stalins Kurs bringen und Musik mit „formalistischen Verirrungen“, die „dem sowjetischen Volk fremd sind“, eliminieren sollte. So demütigend und erschreckend diese Erfahrung für ihn war, entkam Prokofjew ihr relativ leicht. Sein schlechter Gesundheitszustand entschuldigte ihn von der Teilnahme an der schlimmsten der Sitzungen; sein internationaler Ruf und die Popularität eines Großteils seiner Musik konnten gegen die Kritik an bestimmten neueren Werken in die Waagschale gelegt werden. Aber er wurde nun Zielscheibe von Verdächtigungen, und Aufführungen seiner Musik wurden leider selten. Die neue Vierte Symphonie



erklang erstmals 1950 in einer von Sir Adrian Boult geleiteten Rundfunkübertragung der BBC; erst 1957 erlebte sie ihre erste Aufführung im Konzertsaal: Gennadi Roschdestwensky leitete das Staatliche Symphonieorchester der UdSSR in Moskau.

Die **Symphonie Nr. 7**, komponiert in den Monaten Dezember 1951 bis Juli 1952, war Prokofjews letztes großes Werk; was genau ihn bei der Komposition bewegte, ist nicht eindeutig geklärt. Er selber erklärte, es sei ihm um Einfachheit zu tun gewesen, handle es sich doch um „eine Symphonie für Kinder“. Doch wie alle öffentlichen Äußerungen aus dieser düsteren Zeit verdient auch diese ein gewisses Misstrauen. Nachdem Ende des Jahres 1951 ein nicht-öffentliches Vorspiel der Symphonie beim Komponistenverband stattgefunden hatte, besuchte eine Gruppe führender Komponisten (den ans Bett gefesselten) Prokofjew, um ihm zu versichern, dass das Werk großen Erfolg hatte feiern können. „Aber ist die Musik nicht zu einfach?“, fragte Prokofjew mehrfach. Worüber machte er sich Sorgen?

Die erste öffentliche Aufführung der Symphonie am 11. Oktober 1952 in Moskau wurde gut aufgenommen. Prokofjew habe, erläuterte die *Prawda*, „in der Musik die frohgemute Jugend“ darstellen wollen, und damit auf den Appell der Partei an die Komponisten reagiert, „schöne, wohlgefällige Musik zu erschaffen, die den ästhetischen Forderungen des sowjetischen Volkes entspricht“. Die Siebte verzichtet bewusst auf Umfang und Dramatik der Fünften und der Sechsten Symphonie. Form und Tonsprache weisen wenig Experimentelles auf, und auch Dissonanzen finden sich nur selten – mit anderen Worten: Es gibt nichts, dass die Funktionäre möglicherweise als „Formalismus“ hätten verurteilen können. Ist dies also eine Symphonie für Kinder oder für Kommissare? Oder beides?

Was auch immer die Zutaten für erfolgreiche Kindermusik sein mögen (vielleicht Einfachheit, Spontaneität, Prägnanz, aber nie Herablassung) – Prokofjew verfügte über sie sicherlich in Hülle und Fülle. Sollte dies jedoch der Hauptzweck dieser Symphonie gewesen sein, so ergäben sich verwirrende Widersprüche. Eher

ließe sich ein Vergleich mit Carl Niensens Sechster Symphonie anstellen: Ein Vierteljahrhundert zuvor hatte der dänische Komponist in ziemlich genau demselben Alter wie Prokofjew und ebenfalls bei nachlassender Gesundheit angekündigt, seine nächste Symphonie werde „durchweg idyllisch“ sein, und sich daran gemacht, eine „Sinfonia semplice“ zu komponieren. Ihre ersten Takte – vier Töne auf dem Glockenspiel – sind in der Tat idyllisch, doch bald schon bricht sie in fremde und unbehagliche Gefilde auf. Zwanzig Jahre nach Prokofjews Siebter eröffnete Schostakowitsch seine noch rätselhaftere Symphonie Nr. 15 mit fast genau derselben Geste: zwei Schläge auf dem Glockenspiel, jenem Instrument, das so sehr die Unschuld der Kindheit heraufbeschwört.

Der Klang des Glockenspiels spielt eine wichtige Rolle in Prokofjews Siebter Symphonie, wenn auch nicht gleich zu Beginn: Er färbt das langsame Schlussthema der Exposition des ersten Satzes. Dieses Thema kehrt erwartungsgemäß als Coda am Ende des Satzes wieder, und dann, ganz unerwartet, am Ende des Finales. Diese Geste – ein Geläut von Klavier, Xylophon und Glockenspiel über einem gehaltenen Bläserakkord – sorgt für ein offenes Ende: zwar in der Tonika, aber emotional unaufgelöst. Nach der ersten Aufführung wies der Dirigent Samuil Samosud vollkommen zu Recht darauf hin, dass dieses klagende Ende den notwendigen sowjetischen Optimismus vermissen lasse, und plädierte für etwas Euphorischeres. Prokofjew war über die Akzeptanz seiner Musik verunsichert und hoffte zudem, wie er dem jungen Mstislaw Rostropowitsch sagte, dass die Symphonie einen Stalin-Preis 1. Klasse erhalten werde (zweifellos brauchte er das Geld), und so fügte er einen zweiundzwanzigtaktigen Alternativschluss hinzu. „Aber Slawa“, ergänzte er, „Sie werden mich um viele Jahre überleben und müssen dafür sorgen, dass dieser neue Schluss mit mir verschwindet.“ Auf dieser SACD sind beide Versionen des Schlusses enthalten, damit der Zuhörer die sehr unterschiedlichen Wirkungen selber beurteilen kann.

Die positive Kraft der Symphonie rührt von der melodischen Erfindung her, die

bei Prokofjew immer die entscheidende Zutat ausmacht. Die wunderbare Zweistimmigkeit zu Beginn zeigt Prokofjews Melodik auf höchstem Niveau; gleiches gilt für das weiträumige zweite Thema, eine große, helle F-Dur-Melodie, die auch das Finale krönt.

Der zweite Satz ist ein symphonischer Walzer, wie ihn Prokofjew meisterlich beherrschte, insbesondere was die rhythmische Vielfalt innerhalb des obwaltenden 3/4-Taktes betrifft. Der Satz hält dem Vergleich mit den großen Walzern in den Balletten *Romeo und Julia* und *Aschenbrödel* sowie der Oper *Krieg und Frieden* stand. Er beginnt in täuschender Nonchalance, reichert sich aber im weiteren Verlauf um zusehends heftigere Episoden an und endet recht wild. Das *Andante espressivo*, zwischen zwei sehr schnellen Sätzen platziert, ist das emotionale Zentrum der Symphonie. Dies ist kein langer Satz, und trotz reicher Harmonik und rankender Begleitfiguren haben die Melodielinien etwas Eingeengtes, Banges, als wollte Prokofjew ihren Drang unterdrücken, zu voller lyrischer Blüte zu gelangen.

Das Finale greift einige Scherzo-Elemente des zweiten Satzes auf, manchmal auf durchaus freche Weise. Mit der grandiosen Wiederkehr des zweiten Themas des ersten Satzes im vollen Orchester kommt es schließlich zu einer Apotheose. In der Originalfassung schließt daran die seltsame, wehmütige Coda an: schwerlich Kindermusik, vielleicht eher die Erinnerungen des kranken Komponisten an die verlorene Kindheit.

### SACD 3

Die **Symphonie Nr. 5** war für Prokofjew die Erfüllung eines lang gehegten Wunsches: ein großes Werk mit Breitenwirkung, das zugleich die anspruchsvollsten Erwartungen hinsichtlich Form und Struktur erfüllte. Bis zur Uraufführung der Fünften im Jahr 1945 war Prokofjew vor allem durch seine Kompositionen für die Bühne und für sein eigenes Instrument, das Klavier, bekannt. Niemand hätte ihn in erster

Linie als Symphoniker betrachtet, am allerwenigsten der Komponist selber. Die Ideen, die ihm in großer Fülle zuflogen, erhielten stets eine wirkungsvolle dramatische Gestalt; seine ersten vier Symphonien aber weichen trotz ihrer sehr unterschiedlichen Verdienste den formalen Verpflichtungen aus, die von seriöser Seite mit dem Beinamen „symphonisch“ belegt werden.

Prokofjews Gewandtheit und Vielseitigkeit während seiner europäischen Jahre waren beneidenswert, aber ein wachsendes Gefühl der Entwurzelung, der Entfernung von seinem Publikum war ohne Zweifel der Hauptgrund für seine Entscheidung, in den 1930er Jahren dauerhaft in sein Heimatland zurückzukehren. Seine politische Naivität (weniger nachsichtig gesagt: sein egozentrischer Opportunismus) brachte ihn in ernsthafte Schwierigkeiten, doch da er nie zu den entfremdeten, mit der Gesellschaft hadernden Künstlern gehört hatte, füllte er die Rolle des „Sowjetkomponisten“ mit Begeisterung aus. Der Wandel, der seine Musik allmählich erfasste, entsprach sicherlich zu einem gewissen Grad den Anforderungen des Sowjetstaats gegenüber seinen Künstlern, zugleich aber spiegelt er auch Prokofjews Wiederanknüpfen an seine eigenen Wurzeln wider.

Der Einmarsch der Nazis in Russland im Jahr 1941 brachte nach der alptraumhaften Atmosphäre der späten 1930er Jahre mit ihren hinterhältigen, willkürliche Denunziationen, Verhaftungen und Deportationen fast ein Gefühl der Erleichterung mit sich. Die Künstler spürten eine neue Orientierung und eine echte soziale Verpflichtung. Im Sommer 1944, als Prokofjew die Fünfte Symphonie komponierte, war der Sieg über die abziehenden Deutschen nur noch eine Frage weniger Monate, und man hoffte, dass die Sowjetgesellschaft nach dem Krieg mehr Freiheit genießen würde. Begreiflicherweise wurde der Charakter der Symphonie maßgeblich durch ihre Entstehungsumstände geprägt. Es würde ein patriotisches Werk werden, groß, heroisch und letztlich optimistisch; eine Symphonie, die die Masse anspricht, und wenn sie es mit der Wirkung von Schostakowitschs „Leningrader Symphonie“ auf-

nehmen oder diese gar übertreffen könnte – umso besser. Die Gefahren, die ein solcher Ansatz birgt, liegen auf der Hand; zahlreiche sowjetische Symphonien aus jener Zeit sind zu Recht vergessen, weil sie ihnen erliegen, indem sie den Weg des geringsten Widerstands gehen: Heldentum artet in Bombast aus, Optimismus in hohle Rhetorik, während Massenanziehungskraft mittels lärmender Banalität angestrebt wird.

Prokofjew bot diesen Gefahren nicht nur die Stirn, er passte sich an die Anforderungen der sowjetischen Wirklichkeit in einem Werk an, das kraftvoll, originell und aufrichtig ist. Prokofjew selber leitete die Uraufführung der Symphonie am 13. Januar 1945 in Moskau. Als er den Taktstock hob, ertönten donnernde Artilleriesalven: Soeben war bekannt geworden, dass die Rote Armee die Weichsel überquert und in von den Deutschen besetztes Gebiet vorgestoßen war. Prokofjew verharnte regungslos, bis die Kanonen schwiegen; dann begann die Symphonie. Swjatoslaw Richter saß im Publikum und erinnerte sich später: „Es hatte etwas sehr Bedeutsames, Symbolhaftes. Wie wenn sich ein Schlagbaum vor allen erhoben hätte.“

Der erste Satz ist von mäßig langsamem Tempo, was den musikalischen Gedanken gestattet, sich in weitläufiger, gelassener Weise zu entfalten. Prokofjew rebelliert nicht länger gegen die spätromantische Symphonik und demonstriert hier ein wenig von jener epischen Qualität, die die russischen Nationalkomponisten des 19. Jahrhunderts so schätzten. Die Instrumentation ist, wie man es von Prokofjew nicht anders erwarten würde, stets klar und prägnant; häufige Verdopplungen in der ein- oder zweifachen Oktave verleihen der Musik eine besondere Tiefendimension. Der Satz beginnt sogleich mit seinem ersten Thema, von Flöte und Fagott im Oktavabstand gespielt; das zweite Thema in höherem Register wird, ebenfalls in Oktaven, Flöte und Oboe anvertraut (diese Satztechnik prägt auch den langsamen Satz). Ein weiteres bemerkenswertes satztechnisches Merkmal ist die häufige Verwendung tiefer Instrumente, vor allem des Kontrafagotts und der Tuba. Trotz der gewichtigen

Musik wird das Schlagwerk nur sparsam eingesetzt, bis es in der sehr laut Coda eindrucksvoll in den Vordergrund tritt.

Auch wenn der schnelle zweite Satz nicht den Titel „Scherzo“ trägt, zeigt er doch viele Charakteristika von Prokofjews Scherzo-Stil. Die Musik wird von ostinat-motorischen Rhythmen vorangetrieben und steckt voll skurriler melodischer Wendungen und eigentümlicher harmonischer „Ausrutscher“. Der Charakter von Ballettmusik rührt daher, dass die Musik teilweise tatsächlich zunächst für den Tanz geplant war: Teile des Materials wurden bereits ein Jahrzehnt zuvor für den ursprünglichen Schluss von *Romeo und Julia* skizziert. Bei aller scheinbaren Unmittelbarkeit des Ausdrucks zeigt dieser Satz eine gewisse Mehrdeutigkeit: Hinter aller Ausgelassenheit lauert ein Gefühl der Bedrohung, die Ahnung von etwas Unheimlichem.

Die letzten beiden Sätze bilden ein vorzügliches Gegengewicht zu den ersten beiden. Entgegen seines üblichen Vorgehens, ein Werk am Anfang zu beginnen und es dann bis zum Ende durchzukomponieren, arbeitete Prokofjew an allen vier Sätzen der Symphonie zur gleichen Zeit. Während der lyrische Impuls des ersten Satzes von einer epischen Strenge gemäßigt wurde, ist das *Adagio* ganz Melodie. Der Anfangsgedanke stammt aus einer Musik, die er für *Pique Dame* komponiert hatte – eines von vielen unrealisierten Projekten für die Hundertjahrfeier von Puschkins Tod im Jahr 1937. Die variable Taktart (3/4–9/8), die üppige Instrumentation und die große Vielfalt an Begleitfiguren bereichern eine weit ausschwingende Melodie, die sich zu Momenten sehnsüchtiger Leidenschaft steigert, welche fast zu Vergleichen mit der Musik von Sergej Rachmaninow, Prokofjews Landsmann im Exil, einladen (obwohl keiner der beiden Komponisten diesen Vergleich gemocht hätte).

Nach einer Einleitung, die auf den Anfang der Symphonie verweist, beginnt der Hauptteil des Finales mit einer kecken Klarinettenmelodie über einem Achtel-Ostinato – ein Verfahren, das unweigerlich an den Charakter und auch die Instrumentation des zweiten Satzes erinnert. Dies ist jedoch kein rückwärtsgerwandter

Schritt: Das Finale gewinnt darüber allmählich an Gewicht und Energie, um schließlich in eine kraftvolle Coda zu münden, der es gelingt, den erwarteten Optimismus auszudrücken und dabei doch auch die ernsteren Fragen, die die Symphonie aufgeworfen hat, mit einzuschließen.

Prokofjew schrieb über diese Symphonie: „Ich plante sie als ein Werk, das den menschlichen Geist verherrlicht. Ich wollte einen freien und glücklichen Menschen, seine große Kraft, seinen Edelmut und seine seelische Reinheit besingen. Ich kann nicht sagen, dass ich mich für dieses Thema entschied: Es war in meinem Inneren und verlangte nach Ausdruck“. Diese Worte haben den unglückseligen Beigeschmack von sowjetischer Linientreue, von Parteigehorsam, doch die Musik der Fünften Symphonie wird den genannten Idealen tatsächlich gerecht. Auf ihren unmittelbaren Erfolg in Russland folgten alsbald Aufführungen im Ausland; im symphonischen Repertoire des 20. Jahrhunderts hat sie seither einen unangefochtenen Platz.

Die *Skythische Suite* verdankt ihre Entstehung Prokofjews erster Begegnung mit Diaghilew im Sommer 1914 in London, bei der der ehrgeizige junge Komponist einen Auftrag der Ballets russes erwirken wollte. Er war ziemlich verblüfft, als Diaghilew zunächst eine choreographische Version seines Zweiten Klavierkonzerts vorschlug, bald aber wurde er aufgefordert, ein abendfüllendes Originalballett zu schreiben. Nach Sankt Petersburg zurückgekehrt, gewann Prokofjew den nicht allzu bekannten symbolistischen Dichter Sergej Gorodetsky als Mitarbeiter. Gemeinsam strickten sie ein Szenarium um eine mehr oder weniger hausgemachte Mythologie, die sie den Skythen zuschrieben – den alten Bewohnern Südrusslands, über deren tatsächliche Vorstellungen und Gebräuche weder Prokofjew noch Gorodetsky (noch, um genau zu sein, überhaupt irgendjemand) sonderlich viel wussten.

Das Ballett mit dem Titel *Ala und Lolli* hatte fünf Szenen. Ala, Tochter des Sonnengottes Veles, wird von dem bösen Gott Tschuschbog entführt und in seinem nächtlichen Reich gefangen gehalten. Hier beschützen sie die Töchter des Mondes,

dessen Strahlen sie vor den dunklen Kräften bewahren. Lolli, ein Sterblicher, macht sich auf, Ala zu retten. Als er dem Reich der Dunkelheit zu erliegen droht, geht die Sonne auf, und ihr Licht zerstört die Macht von Tschuschbog.

Nach Fertigstellung des Klavierauszugs spielte Prokofjew Anfang 1915 Diaghilew das Werk in Rom vor. Es war ganz und gar nicht das, was sich der große Impresario erhofft hatte. Prokofjew wurde wieder weggeschickt, um etwas Neues zu erarbeiten, und so komponierte er das geistreich-groteske Ballett *Le chout (Der Narr)*.

Gute Musik zu vergeuden, war seine Sache freilich nicht: Aus der *Ala und Lolli*-Partitur extrahierte er für den Konzertsaal die viersätzigige *Skythische Suite*, die am 16. Januar 1916 im Mariinsky-Theater unter der Leitung Prokofjews uraufgeführt wurde. Das Publikum reagierte beruhigend rauflustig; schon während der Proben hatte Prokofjew gewitzelt, dass „der Preis von faulen Eiern und Äpfeln gestiegen ist“.

Im vorrevolutionären Russland war der Begriff „Skythen“ ein Synonym für barbarischen Primitivismus, und Prokofjews Partitur mit ihren wilden Dissonanzen und der Freude an schierem Lärm entsprach solchen Erwartungen zur Genüge. Ruhe stellt sich allein in der zarten Szene ein, in der die Nacht und die Töchter des Mondes dargestellt werden. Mochten die ostinat mahlenden Rhythmen der anderen Sätze auch die mythischen Skythen evozieren – aus heutiger Sicht erscheinen sie eher wie die prophetische Vorschau auf die skrupellose Gewalt, die Russland bald erfassen sollte.

#### **SACD 4**

Als Prokofjew nach 17 Jahren im Westen Mitte der 1930er Jahre nach Russland zurückkehrte, sah er sich einer Vielzahl von künstlerischen, politischen und persönlichen Problemen gegenüber. Für einen kurzen Zeitraum jedoch zwischen dem Ende des Krieges und den berüchtigten Anprangerungen von 1948 schien er tatsächlich sein Ziel erreicht zu haben, zusammen mit dem jüngeren Schostakowitsch



als führender Komponist der Sowjetunion anerkannt zu werden. Am Ende des Jahres 1944 gab Emil Gilels die Uraufführung der Achten Klaviersonate, und am selben Tag erlebte der erste Teil von Eisensteins *Iwan der Schreckliche* mit Prokofjews Musik seine Leinwand-Premiere. Im Januar 1945 dann dirigierte Prokofjew die Uraufführung der Fünften Symphonie, seiner ersten nach 16 Jahren und seine erste, die sich an ein spezifisch sowjetisches Publikum wandte. Im Juni 1945 fand eine nahezu vollständige konzertante Aufführung der frühesten Fassung von *Krieg und Frieden* statt. Innerhalb der nächsten zwei Jahre kam seine Oper *Die Verlobung im Kloster* auf die Bühne, *Schneewittchen* wurde sowohl am Bolschoi-Theater in Moskau und am Kirov-Theater in Leningrad aufgeführt, und es gab eine neue Produktion von *Romeo und Julia*. Sein 55. Geburtstag im April 1946 wurde weithin gefeiert, und er erhielt mehrere renommierte Auszeichnungen.

Dieser künstlerische Erfolg kam zeitgleich mit seinem gesundheitlichen Zusammenbruch. Wenige Tage nach der Uraufführung der Fünften Symphonie stürzte er infolge eines Schwindelanfalls schwer und zog sich eine Gehirnerschütterung zu, von der er sich nie ganz erholen sollte. Die letzten acht Jahre seines Lebens waren die eines Invaliden, und er litt unter fast ständigen Kopfschmerzen. Die Ärzte konnten nur Ruhe verordnen: Er sollte jede Aufregung vermeiden, ebenso Lesen, Schach, Alkohol, Zigaretten und, vor allem, das Komponieren – eine unmögliche Anweisung, widersprach er, denn er könne nicht verhindern, dass er im Kopf komponiere.

Dies ist der Hintergrund, vor dem die **Symphonie Nr. 6** komponiert wurde, ein Werk, dem Prokofjew enorme Sorgfalt und Überlegungen widmete. Erste Ideen stammen aus einer Zeit, als der Ausgang des Krieges noch ungewiss war, und sie gingen denen zur Fünften voran. Ein Großteil der Symphonie entstand im Laufe des Jahres 1945, und nach konzentrierter Arbeit im Winter 1946/47 lag schließlich Ende Februar ein Partiturentwurf vor. Im Sommer orchestrierte Prokofjew das Werk, dessen umjubelte Uraufführung am 11. Oktober 1947 unter der Leitung von

Jewgeni Mrawinsky in Leningrad stattfand. Das Moskauer Konzert Ende Dezember war ausverkauft, kaum dass man von ihm wusste. Es war Prokofjews letzter wirklich ungetrübter Erfolg vor dem Parteibeschluss von 1948, der die Aufführung buchstäblich sämtlicher seiner interessantesten Werke verbot. Die Sechste Symphonie, als „abnormal“, „abweisend“ und „pathologisch“ aufgespießt, wurde in Russland viele Jahre lang nicht aufgeführt, und ihre Rezeption im Westen war (und ist vielleicht immer noch) zurückhaltender und bei weitem nicht so einfach wie die der weniger problematischen Fünften.

Die ganze Symphonie wird überschattet von einem Halbdunkel, einer Atmosphäre der Ungewissheit; von Anfang an scheint dies eine Uneinigkeit sowohl hinsichtlich ihrer Wirkung wie auch ihrer Bedeutung befördert zu haben: Man stößt auf Begriffe wie „ungreifbar“, „glatt“ und „vieldeutig“. Das sind absolut stichhaltige Beschreibungen, wenn man sie als Zustimmung und Anerkennung der Komplexität dieser Symphonie versteht, denn die Sechste gehört schlechterdings zu den tiefsten, persönlichen und am aufwendigsten komponierten Werken Prokofjews. Oberflächlich betrachtet, entsprechen viele Charakteristika den Idealen des „Sozialistischen Realismus“, doch insgesamt ist der Gesamteindruck kaum der einer „wunschgemäßen“ sowjetischen Symphonie. Zunächst ist da die ungewöhnliche, oft als dunkel und unruhig beschriebene Tonart es-moll. Von Prokofjew gibt es einige wertvolle öffentliche Äußerungen über die Symphonie, und zeitgenössische Kritiker bezeichneten sie u.a. als „durchdrungen vom kreativen Geist des sowjetischen Humanismus“; doch dies sind Gemeinplätze der russischen Kulturpolitik, die nicht für bare Münze genommen werden sollten. Hilfreicher ist Prokofjews Aussage: „Jetzt freuen wir uns über unseren großen Sieg, aber jeder von uns hat Wunden, die nicht zu heilen sind. Der eine hat seine Liebsten verloren, der andere seine Gesundheit.“ Mrawinskys Bemerkungen, nachdem er den Komponisten im März 1947 besucht hatte, um ihn das noch unorchestrierte Werk auf dem Klavier

spielen zu hören, sind emotional neutral, aber sie vermitteln eine Vorstellung von seiner Bandbreite: Er spürte sofort den „großen Bogen“, in dem der Klang „von einem Horizont zum anderen“ reichte.

Im Großen und Ganzen spielte abstraktes Formdenken kaum eine Rolle in Prokofjews Stil. Musikalische Architektur diente ihm schlicht und einfach als das beste Mittel, den Ideen, die ihm in großer Fülle zuteilwurden, einen dramatisch wirkungsvollen Rahmen zu geben. Untypischerweise aber ist das thematische Material der Sechsten Symphonie im Hinblick auf die Gesamtform weniger wichtig als die Art, wie es entwickelt wird. Melodik ist gleichwohl immer noch von größter Bedeutung, was an Boris Pasternak Bemerkung gegenüber Prokofjews Sohn Oleg denken lässt, er bewundere „die dünne und einfache Linie, ganz wie in den Zeichnungen eines Picasso oder Matisse, mit der Prokofjew musikalische Form vermittelte“.

Der erste Satz der Sechsten ist einer der längsten Sonatenhauptsätze, die Prokofjew komponiert hat. Die absteigende, von den Blechbläsern eingangs ausgespuckte Figur (sie erklingt später nicht wieder) wurde von einem sowjetischen Kritiker mit dem „Drehen eines Schlüssels in einem rostigen Schloss“ verglichen. Die Tür öffnet sich zu einer breiten, aber kargen Landschaft mit einem gewundenen, wandernden Thema, das im weiteren Verlauf Form und Charakter ändert und sich mit Bedeutung auflädt. Ein kantables Thema der Oboen und Fagotte erklingt dort, wo wir das zweite Thema einer Sonatenform erwarten würden; der Kontrast aber ist eher einer der Textur denn der Stimmung. Bei all seiner Vielfalt von Melodie und Tempo hinterlässt der Satz den Eindruck von etwas Zögerlichem, Schattenhaftem, vielleicht Fatalistischem. Ständig spürt man etwas Großes und Bedrohliches im Hintergrund, das nie klar ausgesprochen wird.

Der zweite Satz wird am Anfang und Ende von dicht instrumentierten, aufgetürmten Dissonanzen eingerahmt, und selbst einige der wärmsten lyrischen Passagen Prokofjews vermögen kaum, die vorherrschende Stimmung der Unsicherheit

und Angst zu zerstreuen; ein ruhevoller Mittelteil – eine sanfte Kantilene der vier Hörner – lässt sie nur umso plastischer hervortreten.

Auf den ersten Blick scheint das Finale aus dieser Stimmung hinauszuführen, wobei ein huschendes, hüpfendes Streicherthema Prokofjew von seiner extrovertiertesten Seite zeigt. Es wird von punktierten rhythmischen Figuren der tiefen Instrumente unterbrochen. Diese scheinen ausgesprochen unschuldig, denn es ist nicht sofort ersichtlich, dass sie tatsächlich von ähnlichen, aber weit weniger harmlosen Einwüfen im ersten und im zweiten Satz abgeleitet sind. Im Verlauf des Satzes gibt es geniale Themendurchführungen und -kombinationen, und alles scheint auf einen hellen, optimistischen Schluss zuzusteuern. Nichts dergleichen geschieht. Einsam kehrt das Oboen-/Fagottthema aus dem ersten Satz wieder (*sognando* – verträumt); über seinem Verklingen schwillt das Orchester zu einem schrecklichen Schrei voller Wut und Verzweiflung an. Die punktierten Rhythmen im Bass sammeln Kraft, und all die dunklen und unheimlichen Elemente der Symphonie scheinen sich in ihren letzten Takten zu konzentrieren.

Prokofjew begeisterte sich für Neuheiten und neue Erfindungen, und so war es unvermeidlich, dass er früher oder später Musik für Filme schreiben würde. Seine erste Gelegenheit dazu ergab sich relativ spät, im Jahr 1932, als er eingeladen wurde, Musik für *Leutnant Kiže*, einen der frühesten sowjetischen Tonfilme zu komponieren (1934; Regie: Alexander Fajntsimmer). Prokofjew fand die Geschichte unwiderstehlich: Sie spielt Ende des 18. Jahrhunderts während der Regierungszeit des militärvernarrten Zaren Paul I.; es ist eine sehr russische Geschichte über einen Schreibfehler, der dazu führt, dass der Zar sich für einen gänzlich inexistenten Offizier interessiert. Leutnant Kiže wird geboren, heiratet, wird nach Sibirien verbannt, begnadigt, befördert und stirbt, ohne jemals existiert zu haben. Prokofjews Soundtrack funkelt auf höchst unkomplizierte, munter Art und Weise. Wie in den Opern und Balletten liegt das Geheimnis in seiner Gabe, lebendige

musikalischer Bilder zu erzeugen, die mit wenigen Strichen eine Szene, eine Stimmung oder einen Charakter resümieren können. Die beiden Lieder aus dem Film, die den zweiten und den vierten Satz der Konzertsuite bilden, werden üblicherweise in einer alternativen Instrumentation für Tenorsaxophon gespielt; in der vorliegenden Aufnahme aber erklingen sie in ihrer ursprünglichen vokalen Form.

*Die Liebe zu den drei Orangen*, komponiert im ersten Exiljahr Prokofjews und 1921 in Chicago uraufgeführt, ist ein Produkt der vorrevolutionären russischen Moderne, als die aufgeweckteren jungen Künstler den nebligen Symbolismus und den ernsten Realismus, welche das Theater so lange beherrscht hatten, hinter sich ließen. Die Zeit gewichtiger Ernsthaftigkeit war vorbei, das Spielerische galt als subversiv und Spaßig. Inspiriert von den Theater-Innovationen des Avantgarde-Regisseurs Meyerhold, zielte *Die Liebe zu den drei Orangen*, die vertraute Konventionen auf den Kopf stellte, darauf, die „Oper der Zukunft“ zu sein. Schauspiel und Bewegung sind ein ebenso wichtiger Teil der Darbietung wie Worte und Musik. Die sechs Sätze der Orchestersuite sind Miniaturen, die die verschiedenen Aspekte der Oper veranschaulichen. Die Suite beginnt mit einem Prolog, in dem verschiedene Gruppen von Exzentrikern, Tragikern, Komikern, Lyrikern und Hohlköpfen die Art von Theater fordern, die sie sehen wollen. Es folgt, was sie erhalten: ein Entertainment, in dem sich Farce, Burleske und Satire mit Zaubersprüchen, Verwandlungen und einem zarten Märchen mischen, in dessen Verlauf, so Prokofjews Forderung, das Publikum „weder Zeit zum Nachdenken noch zur Langeweile haben dürfe.“

## SACD 5

Das Ballett *Romeo und Julia* stellt das größte und bedeutendste musikalische Resultat von Prokofjews Entscheidung dar, Mitte der 1930er Jahre in seine russische Heimat zurückzukehren. 1918 war er mit der Absicht ausgewandert zurückzukehren, sobald die revolutionären Unruhen nachließen, doch sein Exil währte

schließlich 17 Jahre. Nach Aufenthalten in den USA und in Deutschland gehörte er ab 1923 zu der großen Gruppe russischer Emigranten in Paris, hielt aber engen Kontakt mit seinen Freunden und Kollegen in seinem Heimatland. Seinen ersten Besuch in der UdSSR machte er 1927; es folgten weitere, ausgedehntere Besuche, bis er sich 1936 mit seiner Familie in Moskau niederließ.

Ende 1934 wurde er bei einem dieser Besuche eingeladen, ein umfangreiches Werk für das Kirow-Ballett in Leningrad zu komponieren. Mehrere Sujets waren im Gespräch; nachdem man einige zeitgenössische Themen erwogen hatte, verständigte man sich am Ende auf ein Ballett über ein bekanntes Sujet: Shakespeares *Romeo und Julia*. Die Choreographie sollte in den Händen des Regisseurs und Choreographen Sergej Radlow liegen, der die erste Leningrader Produktion von Prokofjews *Liebe zu den drei Orangen* im Jahr 1926 verantwortet hatte.

Im Sommer 1935 entwarf Prokofjew das gesamte Ballett innerhalb von vier Monaten, parallel zu seinem Zweiten Violinkonzert. Zu jener Zeit war der Auftrag an das Moskauer Bolschoi-Ballett abgetreten und die Premiere für das Frühjahr 1936 angesetzt worden. Aber es ergaben sich Probleme, die sowohl das Bolschoi- wie das Kirow-Ballett zögern ließen. Dass man die Musik als zu schwierig beklagte, war wohl kaum der Hauptgrund für die Vorbehalte. Vielmehr war im Januar 1936 der berühmte *Prawda*-Artikel erschienen, der Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* angriff; kurz darauf wurde dessen Ballett *Der klare Bach* verurteilt. Das war eine deutliche Warnung: Der Staat reglementierte seine Komponisten und erwartete von ihnen, zugunsten von klarer, einfacher Musik für die Massen auf Modernes und Experimentelles zu verzichten.

Prokofjews neues Ballett freilich war tatsächlich in weiten Teilen klar und einfach. Das sowjetrussische Publikum vor Augen, hatte er keine Notwendigkeit gesehen, zu provozieren oder experimentieren – das hatte er bereits in den 1920er Jahren mit unterschiedlichem Erfolg und Beifall getan. Jetzt nutzte er die Gelegen-

heit, seine besten Qualitäten in einem großen Werk zu konzentrieren, das weite Kreise ansprechen sollte, ohne seinen persönlichen Stil irgend zu kompromittieren. In der Tat gibt es in diesem Ballett eine Reihe von gewaltsamen und dissonanten Passagen, doch gehorchen sie allesamt den Erfordernissen der Handlung. Aber solange die Musik den Machthabern unbekannt war, sorgte Prokofjews Ruf, ein „Moderner“ zu sein, dafür, dass man ihn argwöhnisch beobachtete; misstrauisch stimmten auch seine Jahre im Westen. Es war die Zeit von Stalins grausamsten Säuberungsaktionen, und niemand wollte ein Risiko eingehen. Anstatt als Russlands bedeutendster Komponist behandelt zu werden, wurde es für Prokofjew schwierig, überhaupt eines seiner größeren Werke aufzuführen. Nach allerlei Hin und Her fand erst 1940 die russische Premiere von *Romeo und Julia* statt – am ursprünglich dafür vorgesehenen Kirow-Theater. Galina Ulanowa und Konstantin Sergejew tanzten die Titelrollen; die Choreographie stammte von Leonid Lawrowsky. Die eigentliche Premiere indes hatte im Dezember 1938 ohne Betreuung durch den Komponisten mit dem Jugoslawischen Nationalballett Zagreb im tschechischen Brünn stattgefunden.

In keinem seiner bis dato komponierten sechs Ballette spielt die Handlung eine derart zentrale Rolle wie in *Romeo und Julia*; die meisten der Vorgänger bekräftigen eher Tschaikowskys Bemerkung, dass es genauso witzlos sei, ein Ballett wegen der Handlung zu besuchen wie eine Oper wegen der Rezitative. Zwar basierte *Der verlorene Sohn* (1929) auf der bekannten biblischen Erzählung, doch handelte es sich um ein relativ kurzes, einaktiges Stück. Bei *Romeo und Julia* hingegen sah er sich der nicht unbeträchtlichen Aufgabe gegenüber, Shakespeares Drama mit tanzbarer Musik zu vertonen. Zuerst scheint ein Happy End geplant gewesen zu sein: Romeo erreicht die Gruft und findet Julia lebend. „Die Gründe für diesen Akt der Barbarei“, so der Komponist, „waren rein choreographischer Natur: Lebende Menschen können tanzen, sterbende nicht ...“ Nach einiger Überlegung jedoch erkannte man, dass, wenn Shakespeares sterbende Liebende in Versform sprechen

konnten, es eigentlich keinen Grund gab, warum sie nicht genauso gut auch tanzen konnten. Dem Endergebnis gelingt es bemerkenswert gut, Shakespeares fünf Akte zu rund 150 Minuten wortloser, aber hochexpressiver Musik zu komprimieren.

1936 entnahm Prokofjew dem Ballett zwei siebensätzliche Orchestersuiten; 1946 folgte eine dritte, sechssätzliche Suite. Die Anpassung an den Konzertsaal brachte einige Änderungen mit sich; der erste Satz der zweiten Suite beispielsweise, *Montagues und Capulets*, wurde umgeformt, um den Anfang des Stücks zusammenzufassen – die gebieterische Musik des Fürsten, der den verfeindeten Familien mit der Todesstrafe droht, sollten sie ihre Fehde fortsetzen. *Romeo und Julia vor dem Abschied* verbindet Musik aus fünf Teilen des dritten Akts. Da die beiden ersten Suiten vor der Uraufführung des Balletts entworfen wurden, gibt es auch eine Reihe von Unterschieden, die die zahlreichen Änderungen in Instrumentation und Struktur widerspiegeln, welche bei der Anpassung an die Bühne erforderlich wurden. Während die zweite Suite der Handlung recht eng folgt – mit der Liebesszene (*Romeo und Julia vor dem Abschied*) in der Mitte und der Sterbeszene am Schluss –, ist die erste eher eine Auswahl mehr oder weniger selbständiger Tänze; die einzigen Handlungsnummern sind die *Balkonszene* und *Tybalts Tod*. Die dritte Suite enthält einige der schönsten Momente des Balletts, wird dessen gesamter Atmosphäre aber am wenigsten gerecht.

Und so waren viele Hörer nie so recht glücklich mit Prokofjews Musikauswahl in den drei Suiten – man hat das Gefühl, dass er zuviel oder zuwenig auswählte und dass sich in der Satzfolge der einzelnen Suiten der Reichtum und die Vielfalt der gesamten Partitur nicht unbedingt auf beste Weise widerspiegeln. Dirigenten, die Auszüge aus dem Ballett aufführen, stellen hierfür oftmals aus allen drei Sätzen eigene Satzfolgen zusammen.

Diese Einspielung will zu einer Lösung dieses Problems beitragen: Alle drei Suiten werden gespielt, aber ihre zwanzig Sätze (die immerhin Prokofjews höchst-



eigene Auswahl darstellen) erklingen in der Reihenfolge, in der sie im Ballett erscheinen. Etwa halb so lang wie das gesamte Ballett, folgen sie dem Handlungsstrang und ergeben zusammen ein umfassendes Bild von Prokofjews Gabe, die unterschiedlichsten Charaktere, Szenen und Situationen in Musik von lebenspraller, frappierender Kraft darzustellen: die sonnige Atmosphäre von Shakespeares imaginiertem Verona, die aggressive Energie der Kampfmusik, die neoklassizistische Eleganz der höfischen Tänze, der schrullige Humor der Nebenrollen und, vor allem, die große lyrische Schönheit der Musik für die beiden jungen Liebenden und die grausame Verkettung von Ereignissen, die zu ihrem tragischen Tod führt.

© *Andrew Huth 2006–2020*

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** wurde 1765 gegründet und feierte 2015 sein 250-jähriges Jubiläum. Edvard Grieg pflegte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen Künstlerischer Leiter er 1880–82 war. Von 2003 bis 2015 war Andrew Litton Musikalischer Leiter des Orchesters. Unter seiner Leitung erweiterte das Orchester seine internationalen Aktivitäten durch Tournee- und Aufnahmeprojekte. Edward Gardner übernahm das Amt des Chefdirigenten im Jahr 2015 und hat das internationale Profil des Orchesters weiter gestärkt.

Das 101-köpfige Ensemble genießt den Status eines norwegischen Nationalorchesters. Regelmäßige Konzertreisen haben es in jüngerer Zeit u.a. in das Concertgebouw Amsterdam, in die Royal Albert Hall, den Musikverein und das Konzerthaus in Wien, die Philharmonie am Gasteig in München, die Carnegie Hall in New York, die Usher Hall in Edinburgh, die Elbphilharmonie in Hamburg sowie die Philharmonie und das Konzerthaus in Berlin geführt. „Bergenphilive“, ein kostenloser Streamingdienst, wurde 2015 eingerichtet und ist als App erhältlich. Im selben Jahr wurde das Bergen Philharmonic Youth Orchestra gegründet.

Das Bergen Philharmonic Orchestra hat zahlreiche Aufnahmen für BIS eingespielt; 2007 erhielt es für seine Gesamtaufnahme der Orchestermusik Edvard Griegs einen Sonderpreis der Grieg Society of Great Britain. Unter Andrew Litton hat das Orchester eine Reihe gefeierter Einspielungen vorgelegt, die mit Auszeichnungen wie Spellemannspreisen (der „norwegische Grammy“), *BBC Music Magazine Award*, Diapason d'Or de l'année, Clef d'or (*ResMusica*) und Empfehlung des Monats (*Fono Forum*) bedacht wurden und in die Endrunde für einen *Gramophone Award* kamen. Bei den International Classical Music Awards (ICMA) 2016 wurde die mit dem Pianisten Yevgeny Sudbin eingespielte SACD mit Klavierkonzerten Skrjabin und Medtners von Musikkritikern aus dreizehn Ländern in der Kategorie „Konzert“ zum Sieger gekürt.

<http://harmonien.no/english>

**Andrew Litton**, geboren in New York City, absolvierte Bachelor- und Masterstudiengänge in Klavier und Dirigieren an der Juilliard School. Er ist Musikalischer Leiter des New York City Ballet, Erster Gastdirigent des Singapore Symphony Orchestra und Ehrendirigent des Bournemouth Symphony Orchestra. Außerdem ist er Musikalischer Leiter ehrenhalber des Bergen Philharmonic Orchestra, das während seiner zwölfjährigen Amtszeit als Chefdirigent (2003–15) durch umfangreiche Aufnahmeprojekte und Tourneen internationale Anerkennung erlangte. Für seine Arbeit mit dem Orchester wurde Litton von König Harald V. von Norwegen mit dem Königlich Norwegischen Verdienstorden ausgezeichnet; weitere Ehrungen, die er erhalten hat, sind die Sanford-Medaille der Yale School of Music, die Medaille der Elgar Society und die Ehrendoktorwürde der University of Bournemouth.

Zu seinen früheren Engagements als Dirigent gehören Stationen als Chefdirigent des Bournemouth Symphony Orchestra, als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra sowie eine 14-jährige Amtszeit als Künstlerischer Leiter des

„Sommerfest“ des Minnesota Orchestra. Litton gastiert regelmäßig bei führenden Orchestern in der ganzen Welt. Als leidenschaftlicher Operndirigent leitete er große Opernensembles wie die Metropolitan Opera, das Royal Opera House, Covent Garden und die Deutsche Oper Berlin. In Norwegen war er maßgeblich an der Gründung der Staatsoper Bergen beteiligt; darüber hinaus dirigiert er oft halb-szenische Opernprogramme mit Symphonieorchestern. Seine umfangreiche und breit gefächerte Diskographie umfasst mehr als 130 Einspielungen, die den Grammy Award (USA), den Diapason d’Or (Frankreich) und andere Würdigungen erhalten haben.

Litton tritt häufig als Solist auf, der vom Klavier aus dirigiert. Der anerkannte Experte für George Gershwin hat als Pianist wie auch als Dirigent zahlreiche Werke von Gershwin aufgeführt und eingespielt; darüber hinaus ist er Berater des Gershwin-Archivs der University of Michigan. Im Jahr 2014 veröffentlichte er sein erstes Klavier-Soloalbum (*A Tribute to Oscar Peterson*), das von seiner Leidenschaft für den Jazz zeugt.

[www.andrewlitton.com](http://www.andrewlitton.com)

## Disque 1

Sergueï Prokofiev fut si prolifique et polyvalent que le public ne sut jamais vraiment à quoi s'attendre de sa part. Et bien que de son côté, il ait toujours été avide de succès, nombre de ses œuvres les plus importantes se sont heurtées à des difficultés causées par ses propres erreurs de calcul, un mauvais timing ou simplement la malchance. Cependant, en d'autres occasions, il a su bien faire les choses comme ce fut le cas avec sa **Symphonie « classique »**, un véritable *best-seller* depuis sa création en 1918 et l'une des rares pièces véritablement humoristiques et pleines d'esprit du répertoire orchestral du XX<sup>e</sup> siècle.

Le professeur de direction d'orchestre de Prokofiev au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Nikolai Tcherepnine, faisait figure isolée pour l'époque car il encourageait l'amour et la compréhension de la musique de Haydn chez ses élèves. L'un des résultats les plus heureux de cet enthousiasme fut la Symphonie « classique », composée en 1916–17 et créée par Prokofiev lui-même juste avant qu'il ne quitte la Russie pour un long exil à l'étranger, d'abord aux États-Unis et en Allemagne, puis en France. « La symphonie s'est merveilleusement déroulée et a remporté un énorme succès », a-t-il noté. Quelle bouffée d'air frais cela a dû être après la moiteur de l'œuvre qui la précédait au programme (et que Prokofiev n'a pas dirigée) : la Troisième symphonie de Scriabine, surnommée *Divin Poème*.

Il ne s'agit cependant pas vraiment de la première symphonie que Prokofiev avait composée. Une pièce composée en 1902, une œuvre d'étudiant en 1908 ainsi que la Sinfonietta jouée de 1909 et révisée vingt ans plus tard pour devenir son opus 48, l'ont précédée mais intituler cette nouvelle œuvre « classique » et « n° 1 » était une façon élégante d'esquiver l'écueil des lourdes attentes d'une première symphonie officielle. « Il me semblait que si Haydn avait vécu jusqu'à nos jours, il aurait conservé son style d'écriture, mais aurait en même temps inclus certaines nouveautés. C'est ce que je voulais composer : une symphonie dans le style clas-

sique », a écrit Prokofiev, sans doute en goutant la confusion qu'il avait provoquée chez les honorables musiciens qui ne le considéraient guère plus que comme un sauvage musical.

L'œuvre est compacte, transparente, pleine d'esprit et, à sa manière, aussi subversive que certaines des musiques plus exigeantes qu'il avait composées. Il ne s'agit pas d'un pastiche pur et simple car aucune barre de mesure ne saurait être prise pour du Haydn ou du Mozart. Le caractère propre de Prokofiev est omniprésent dans l'alternance soudaine des oppositions et les dérapages rythmiques et harmoniques déconcertants. L'œuvre est bien plus courte que n'importe quelle symphonie de la maturité de Haydn ou de Mozart et cette concision ne fait qu'ajouter à son charme : rien n'est exagéré ou appuyé mais, en revanche, chaque idée produit rapidement son effet immédiat et est reçue avec un vif plaisir. Le finale (un second essai puis qu'il réécrivit complètement ce mouvement) doit une grande partie de son éclat à l'absence totale du mode mineur. « La seule chose qui me préoccupait était que sa gaieté pouvait frôler l'irresponsabilité indécente ».

À peu près au même moment où il travaillait sur cette œuvre enjouée mais qui est en définitive une évasion divertissante, Prokofiev a également complété son opéra *Le Joueur* et composé son premier Concerto pour violon et l'extraordinaire cantate brève *Sept, ils sont sept* qui se range aux côtés d'œuvres comme *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinski et sa propre *Suite Scythe* avec son modernisme agressif. C'est cet aspect de sa personnalité qu'il a transposé dans son opéra *L'Ange de feu* et sa **Seconde symphonie**.

Prokofiev s'est installé à Paris en 1923 et les premières œuvres qu'il y fit entendre furent le premier Concerto pour violon, le second Concerto pour piano et *Sept, ils sont sept* : de très bonnes compositions certes mais, en raison de la révolution russe et de ses propres déplacements qui s'en suivirent, pas ses plus récentes. C'est le chef d'orchestre Serge Koussevitzky qui passa alors la commande d'une symphonie et

tant lui que Prokofiev l'espéraient aussi moderne que possible, s'appuyant sur la valeur choc de *Sept, ils sont sept*, et du « machinisme » brutal du récent *Pacific 231* d'Arthur Honegger qui les avait impressionnés tous les deux. Conseillant son ami plus conservateur, Nikolaï Miaskovski, à Moscou, Prokofiev pensait certainement à sa propre nouvelle symphonie lorsqu'il lui offrit ces mots d'encouragement : « Concentrez-vous sur l'élaboration de nouvelles méthodes, d'une nouvelle technique, d'une nouvelle orchestration ; creusez-vous la tête dans cette direction, aiguisiez votre inventivité, quoiqu'il en coûte, recherchez une sonorité bonne et fraîche ; renoncez aux écoles de Saint-Pétersbourg et de Moscou comme vous rejetteriez un diable morose – et vous sentirez immédiatement non seulement la terre sous vos pieds mais aussi des ailes sur votre dos et surtout – un but droit devant vous. »

Le public qui assista à la création de la Seconde symphonie en 1925, fut davantage déconcerté qu'enthousiaste, et c'est l'une des rares œuvres dont le compositeur finit par douter, se demandant si, dans cette symphonie « de fer et d'acier », il n'avait pas exagéré le contrepoint brut et la densité de la texture, en particulier dans le premier mouvement. Certaines voix s'élevèrent alors et dirent que ce n'était pas là le genre de modernisme espéré par les cercles de l'avant-garde qui s'étaient tournés vers l'ascétique Stravinski néo-classique comme arbitre de leur goût. La symphonie fut rejouée en Russie en 1928 et 1934, mais il aurait été hors de question qu'elle fut jouée plus tard sous le dogme soviétique officiel du « réalisme socialiste » qui réclamait une musique édifiante avec une conclusion heureuse et des airs que même Staline pouvait siffler. Il est cependant surprenant de constater que quelques semaines avant sa mort survenue en 1953, Prokofiev avait dressé avec optimisme une liste de projets qui comprend cette entrée surprenante : « Op. 136, Deuxième symphonie, nouvelle version en trois mouvements ». Il est difficile d'imaginer ce qu'il avait en tête.

Au-delà de sa réception historique, cette symphonie surprend aujourd'hui par son énergie incandescente et son invention foisonnante. Le premier mouvement met

certainement l'auditeur au défi avec ce qui peut sembler être à première vue un violent torrent sonore mais des auditions répétées permettent de distinguer les idées et d'apprécier comment chacune d'entre elles s'insère au sein de la structure d'une forme sonate lucide et spectaculaire. Quant aux idées elles-mêmes, elles sont souvent identifiables moins par leurs contours mélodiques que par leurs textures orchestrales : il s'agit principalement de motifs bondissants aux cordes, d'appels aux cuivres et de chorals menaçants dans le registre le plus grave comme dans le plus aigu.

Le lien manifeste de la symphonie avec un modèle classique, en l'occurrence la Sonate pour piano op. 111, la dernière, de Beethoven ne faisait pas partie de la conception initiale du compositeur. Celui-ci avait envisagé un mouvement de variations plus court suivi d'un troisième mouvement, et ce n'est qu'au cours de la composition des variations qu'il décida qu'une structure en deux mouvements serait plus efficace, la sixième variation remplissant la fonction de réexposition générale et de finale. Le thème, le centre de repos de la symphonie, consiste en une mélodie chantante confiée d'abord au hautbois, puis aux cordes et aux bassons en octaves. Au cours du mouvement qui fait entendre de forts contrastes de tempo, de climat et de texture, il n'est pas toujours évident de déterminer ce qui est varié : la relation des variations avec le thème original est souvent loin d'être évidente et le retour du thème dans sa forme originale à la toute fin ne fait guère preuve de réconfort pas plus que l'accord conclusif qui apparaît comme un fantôme difforme et fragile de la tonalité de ré mineur.

La **Troisième symphonie**, créée à Paris sous la direction de Pierre Monteux en 1929, fait également entendre sa pleine mesure de tension et de violence mais affiche aussi une plus grande clarté au niveau de la texture et de la structure. Cela explique sans doute son accueil plus positif et sa plus grande fréquence d'exécution. Une grande partie de sa substance provient de l'une des œuvres scéniques les plus intenses de Prokofiev, l'opéra *L'Ange de feu*, qui le tint occupé pendant environ

huit ans et qui ne devait finalement lui causer que des déceptions. *L'Ange de feu* est un récit qui mélange forces occultes, hystérie religieuse et possession démoniaque. Le décor est l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle, bien que sa source soit le roman à clef de Valéri Brioussov de 1908 décrivant un triangle amoureux qui a vraiment existé dans les cercles littéraires du Saint-Pétersbourg d'avant-guerre. Les représentations prévues de l'opéra n'ont jamais pu se concrétiser. En juin 1928, une version abrégée du deuxième acte fut jouée en concert sous la direction de Koussevitzky (qui en plus d'être un fervent défenseur du compositeur à Paris et plus tard à Boston, était l'éditeur de l'opéra et avait donc un intérêt personnel dans sa production éventuelle). À la suite de ce concert, Prokofiev décida de compiler une suite orchestrale faite d'extraits de l'opéra.

À la place, il trouva que « le matériau s'ordonnait de manière inattendue en une symphonie en quatre mouvements ». Présenté en ces termes, cela peut sembler facile ; un simple copier-coller. En fait, la Troisième symphonie est l'une des œuvres de Prokofiev les plus méticuleusement conçues de cette période. Il est fascinant de voir comment il a retravaillé sa musique afin de lui donner de nouvelles formes, mais il n'est pas du tout nécessaire de relier trop étroitement le récit dramatique au récit orchestral de la symphonie qui peut très bien s'élaborer de lui-même, sans qu'il soit nécessaire d'établir un autre contexte.

Prokofiev semble s'être concentré sur deux aspects importants : d'abord un degré élevé d'unité thématique avec des références et des variations intrigantes puis un sens du mouvement vers l'avant. Dans une tradition russe bien établie, l'opéra est constitué de scènes et de tableaux distincts, présentant une succession d'événements plutôt qu'une progression organique. Prokofiev a qualifié son opéra de « crescendo dramatique constant » et il en va de même pour la symphonie. Ce qui lie également l'opéra et la symphonie est un sentiment d'anxiété et de tension qui ne se relâche pratiquement jamais.



La forme générale de la Troisième symphonie suit un schéma conventionnel et les points de référence attendus au sein des mouvements sont facilement identifiables. Mais comme on ne retrouve pas de répétitions telles quelles du matériau thématique, chaque retour d'une idée constitue un nouveau tour de vis et exerce une influence sur ce qui suit. Même le début serein du deuxième mouvement (dans l'opéra, ce passage reflète l'atmosphère calme d'un couvent avant qu'il ne soit détruit par des forces malveillantes) est à la fois éclipsé par la fin caverneuse du premier mouvement, puis subverti et compromis par des tournures chromatiques. La maîtrise de l'écriture orchestrale de Prokofiev est une caractéristique fondamentale tout au long du mouvement, nulle part plus évidente que dans les extraordinaires passages confiés aux cordes ici divisés en treize parties dans le troisième mouvement. Le finale accumule l'agitation et la tension jusqu'à ce que la symphonie s'engouffre dans la catastrophe conclusive.

## Disque 2

Il arrive fréquemment aux compositeurs de s'interroger et de souhaiter apporter des changements à leurs œuvres, parfois des années après leur composition ou leur première exécution. Un exemple éclatant nous est donné par Robert Schumann et sa Symphonie en ré mineur opus 120 qui fut réécrite dix ans après sa première version et reçut une nouvelle structure plus dense et mieux intégrée. Un autre exemple nous est donné par Anton Bruckner dont l'obsession à réviser ses symphonies est encore aujourd'hui la source d'énormes confusions entre les versions différentes. La **Quatrième symphonie** de Prokofiev présente en revanche un cas unique : les deux versions diffèrent à un point tel que le compositeur lui-même les considérait comme deux œuvres tout à fait distinctes et donna à chacune un numéro d'opus différent.

Composée en 1929–30, la première version de la Quatrième symphonie de Prokofiev, qui reçut le numéro d'opus 47, fait partie de la moisson riche de commandes

que Serge Koussevitzky passa à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Orchestre symphonique de Boston (parmi les autres compositions figurent la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky, la Troisième symphonie d'Albert Roussel ainsi que des œuvres de Copland, Hindemith, Honegger et de Respighi). Comme il le fit pour sa Troisième symphonie alors qu'il puisa dans la musique de son opéra *L'ange de feu*, Prokofiev reprit ici une grande partie du matériel de son ballet récent *Le fils prodigue*. Il récupéra des éléments musicaux non seulement entendus dans le ballet mais également de ce qui fut esquissé mais non retenu. À la grande déception de Prokofiev, la réception de sa Quatrième symphonie fut tiède, non seulement à Boston et en Europe mais également auprès des publics soviétiques à la fin des années 1930 après son retour définitif en Union soviétique après dix-sept années d'exil aux États-Unis et en Europe de l'Ouest.

En 1947, alors qu'il travaillait sur l'orchestration de sa Sixième symphonie, Prokofiev décida que la Quatrième était beaucoup trop riche en matériau de qualité pour demeurer dans l'oubli. Ce qu'il produisit par la suite n'est pas tant une révision qu'un remaniement complet du projet original. Les différences entre les versions de 1930 et 1947 sont trop nombreuses pour être énumérées les unes après les autres mais on peut affirmer que, globalement, la version de 1947, qui reçut le numéro d'opus 112, est beaucoup plus développée et plus ambitieuse. Bien qu'elle préserve la plupart du matériel issu du *Fils prodigue*, elle est cependant d'un caractère moins dansant. De nombreuses additions ont été apportées, les transitions ont été développées et rendues plus organiques et le développement des idées est à la fois plus intense et plus dramatique. La nouvelle orchestration inclut des parties importantes pour le piano et la harpe et la durée totale a été augmentée de quelque quinze minutes. La version de 1930 ne fut cependant pas rejetée ou rendue caduque : les deux versions de la symphonie, opus 47 et opus 112, se présentent en tant que deux œuvres distinctes, chacune ayant son caractère particulier.

Prokofiev savait bien que l'opus 112 allait être jugé par un public tout à fait différent. Si on laisse de côté les considérations purement musicales, il semble que le compositeur souhaitait sans aucun doute jeter un voile sur les nombreuses associations de l'opus 47. Son matériel de base, un ballet dont l'argument était un sujet biblique, Paris et Diaghilev, Koussevitzky et les États-Unis représentaient des anathèmes pour les autorités soviétiques. L'opus 112 fut donc conçu comme une véritable symphonie soviétique, une œuvre composée dans le sillage de la Cinquième et de la Sixième symphonie qui incorporait l'expérience de ces œuvres puissantes et intenses.

Le thème progressant à grandes enjambées que Prokofiev composa pour ouvrir l'opus 112 confère immédiatement une sensation d'espace et de poids et sa réapparition plus tard dans le mouvement et à la fin du finale contribue à unifier quelques-uns des éléments très disparates qui composent cette symphonie. Si l'on tient compte de sa composition dédoublée et peut-être également en raison de la réutilisation d'un matériau conçu pour un ballet, on pourrait dire que l'opus 112 ne possède pas l'unicité de l'intention et le sens infaillible de la direction qui caractérise les autres œuvres importantes de Prokofiev. D'un autre côté, elle regorge d'idées saisissantes et d'inventions riches et les détours de son parcours symphonique sont surprenants et, en fin de compte, satisfaisants.

Prokofiev n'eut jamais la chance d'entendre la nouvelle version de sa symphonie. La Sixième avait été exécutée avec succès à Leningrad et à Moscou à la fin 1947 mais l'année suivante eut lieu le tristement célèbre congrès qui souhaitait aligner les compositeurs soviétiques sur les conceptions artistiques de Staline en purgeant la musique des « perversions formalistes [...] étrangères au peuple soviétique ». Bien que cette expérience lui fut humiliante et effrayante, Prokofiev s'en tira plutôt à bon compte. Il n'eut pas à assister à la pire des sessions en raison de sa mauvaise santé. Sa réputation internationale et la popularité de la plupart de ses

compositions le protégèrent face aux critiques de certaines de ses œuvres récentes mais il fit l'objet de soupçons et les exécutions de sa musique se raréfièrent. La nouvelle Quatrième symphonie fut jouée pour la première fois dans le cadre d'une retransmission de la BBC sous la direction d'Adrian Boult en 1950 et ne fut exécutée en public pour la première fois qu'en 1957 avec Guennadi Rojdestvenski et l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS à Moscou.

La **Septième symphonie**, composée entre décembre 1951 et juillet 1952, fut la dernière œuvre importante de Prokofiev. On ne sait quelles étaient ses intentions quand il la composa. Il annonça qu'il visait la simplicité et qu'il avait écrit « une symphonie pour les enfants ». Cette déclaration, comme toutes celles de cette période noire, est à considérer avec méfiance. À la fin 1951, il y eut une lecture préliminaire de la symphonie à l'Union des compositeurs soviétiques et une délégation de compositeurs importants visita ensuite Prokofiev (qui était alité) et le rassura en lui disant que l'œuvre avait remporté un grand succès. « Mais la musique n'est-elle pas trop simple ? » demanda Prokofiev à plusieurs reprises. Que craignait-il donc ?

La création de la symphonie à Moscou le 11 octobre 1952 reçut un accueil favorable. La *Pravda* expliqua que Prokofiev avait souhaité « créer musicalement l'image d'une jeunesse prometteuse suite à l'appel du Parti des compositeurs de créer une musique belle et délicate qui satisferait aux exigences esthétiques du peuple soviétique ». La Septième symphonie évite délibérément l'ampleur et le sens du conflit de la Cinquième et de la Sixième. L'aspect formel et le langage musical n'ont rien d'expérimental et il n'y a que peu de dissonances : en d'autres mots, il n'y a rien qui pouvait être condamné par les autorités pour « formalisme ». S'agit-il d'une symphonie pour les enfants ? Pour les commissaires ? Pour les deux ?

Prokofiev possédait certes les ingrédients, quels qu'ils soient, pour produire une musique pour enfants réussie : simplicité, spontanéité, concision mais jamais de condescendance. Mais si tel était là l'intention de Prokofiev avec cette symphonie,

alors nous nous retrouvons face à des contradictions déroutantes. On peut établir une comparaison avec la Sixième symphonie de Carl Nielsen. Vingt-cinq ans auparavant, alors qu'il avait à peu près le même âge que Prokofiev, le compositeur danois dont la santé était également déclinante, annonça que sa prochaine symphonie serait « totalement idyllique » et se lança dans la composition de sa « Sinfonia semplice ». Ses premières mesures, introduites par quatre notes au glockenspiel, baignent en effet dans une atmosphère idyllique mais on passe rapidement à une atmosphère étrange et inconfortable. Vingt ans après la Septième symphonie de Prokofiev, Chostakovitch fit commencer sa Quinzième symphonie presque de la même manière : deux accents au glockenspiel, l'instrument qui évoque le mieux l'innocence de l'enfance.

La sonorité du glockenspiel joue un rôle important au sein de la Septième symphonie de Prokofiev : non pas dès le début mais plutôt au moment où il colore le thème conclusif et lent de l'exposition du premier mouvement. Ce thème revient, comme on pouvait s'y attendre, à la coda, à la fin du mouvement et puis, étonnamment, à la fin du finale. Ce geste laisse la musique en suspension, dans la tonalité de la tonique certes mais irrésolue au point de vue émotionnel, sur un accord prolongé aux cuivres et un effet de carillon avec le piano, le xylophone et le glockenspiel. Après la première exécution, le chef Samuel Samossoud souligna, avec justesse, qu'il manquait à la fin plaintive l'optimisme soviétique requis et souhaita avoir quelque chose de plus enlevé. Prokofiev, anxieux face à la réception de sa musique et, ainsi qu'il l'affirma au jeune Mstislav Rostropovitch, désireux de remporter le Prix Staline (il avait besoin de la récompense financière), ajouta une alternative de vingt-deux mesures. Il précisa « Mais, Slava, vous vivez plus longtemps que moi, et vous devez vous assurer que cette nouvelle conclusion disparaîtra avec moi. » Les deux versions de cette conclusion sont incluses sur cet enregistrement afin que les auditeurs puissent juger de l'effet provoqué par chacune d'elles.

La force positive de cette symphonie est perceptible à travers son invention mélodique, toujours un ingrédient essentiel chez Prokofiev. L'écriture subtile à deux voix au commencement présente la mélodie de Prokofiev sous son meilleur jour tout comme l'important second sujet, une mélodie ample et brillante en fa majeur qui revient pour couronner le finale.

Le second mouvement est une valse symphonique, un style dans lequel Prokofiev excellait, en particulier dans sa manière de parvenir à une variété rythmique au sein d'un rythme fondamental de valse à 3/4. Ce mouvement permet la comparaison avec les vales développées de ses ballets *Roméo et Juliette* et *Cendrillon* et de son opéra *Guerre et paix*. Il commence dans une nonchalance apparente mais des épisodes de plus en plus vigoureux se joignent et il se termine avec frénésie. Placé entre deux mouvements très rapides, l'*Andante espressivo* constitue le centre émotionnel de la symphonie. Ce n'est pas un mouvement très développé et malgré son harmonie riche et l'opulence des motifs accompagnateurs, les lignes mélodiques ont quelque chose de forcé et d'anxieux comme si Prokofiev réprimait leur tendance vers une expansion lyrique.

Le finale reprend quelques-uns des éléments à l'allure de scherzo du second mouvement, parfois de manière insolente. Il parvient finalement à une apothéose avec le grand retour du second sujet du premier mouvement par le grand orchestre avant que, dans sa version originale, l'étrange et inquiète coda ne fasse son apparition : il ne s'agit pas vraiment ici de musique pour enfants mais plutôt des souvenirs d'une enfance perdue dans l'esprit d'un compositeur malade.

### Disque 3

Avec la **Cinquième symphonie**, Prokofiev a atteint le but qu'il s'était donné depuis longtemps : la réalisation d'une grande œuvre pour un vaste public qui comblait en même temps les attentes les plus exigeantes de forme et de structure. Jusqu'à la

création de l'œuvre en 1945, Prokofiev s'était principalement fait connaître pour sa musique de scène et celle conçue pour son propre instrument, le piano. Personne ne voyait en lui un symphoniste, à commencer par lui-même. Les idées qui lui venaient si facilement se moulaient toujours dans une forme dramatique efficace mais les quatre premières symphonies, malgré leurs mérites respectifs, avaient su contourner l'engagement formel grâce auquel les spécialistes érudits attribuent le titre de « symphonique ».

L'aisance et la polyvalence manifestées par Prokofiev au cours de ses années en Europe ont fait l'envie de ses collègues mais un sentiment grandissant de déracinement et de perte de contact avec son public a certainement été à l'origine de sa décision de retourner de manière permanente en Russie dans les années 1930. Sa naïveté politique (ou, dit plus crûment, son opportunisme égocentrique) le mit dans une situation précaire. En revanche, Prokofiev ne prendra jamais le rôle de l'artiste aliéné allant à l'encontre de la société et endossera plutôt le rôle de « compositeur soviétique » avec enthousiasme. Le changement qui commença à marquer sa musique a certainement été motivé jusqu'à un certain point par les exigences de l'état soviétique sur ses artistes mais, en même temps, il reflète aussi la reconnexion de Prokofiev avec ses racines.

L'invasion de la Russie par l'Allemagne nazie en 1941 apporta presque un moment de détente après l'atmosphère cauchemardesque de la fin des années 1930 avec ses dénonciations secrètes et arbitraires, ses arrestations et ses déportations. Les artistes ont alors ressenti un nouvel allant et un engagement social authentique. À l'été 1944, au moment où Prokofiev travaillait sur sa Cinquième symphonie, la victoire sur les Allemands en retraite était proche et avec elle l'espoir que la société soviétique de l'après-guerre jouirait d'une plus grande liberté. Une grande part du caractère de la symphonie a manifestement été déterminée par les circonstances entourant sa composition. Elle se voulait une œuvre patriotique, de grande dimension,

héroïque et, en définitive, optimiste. Elle serait une symphonie pour les masses et si elle pouvait rivaliser avec l'impact qu'eut la symphonie « Léninegrad » de Chostakovitch, voire la surpasser, tant mieux. Les dangers d'une telle approche sont manifestes. De nombreuses symphonies soviétiques de cette période sont à juste titre tombées dans l'oubli parce qu'en cédant à la facilité, elles sont tombées dans leurs propres pièges : l'héroïsme bascule dans la grandiloquence, l'optimisme dans la rhétorique creuse alors que l'attrait pour les masses est obtenu par une banalité tapageuse. Prokofiev ne fit pas que se mesurer à ces dangers, il a aussi su s'ajuster aux exigences de la réalité soviétique dans une œuvre à la fois magnifique, originale et sincère.

Prokofiev dirigea lui-même la création de la symphonie à Moscou le 13 janvier 1945. Au moment de lever sa baguette, il entendit les détonations des tirs militaires : on venait d'apprendre que l'Armée rouge avait traversé la Vistule dans le territoire alors occupé par les Allemands. Prokofiev resta immobile jusqu'à ce que le feu cessât et donna ensuite le signal de départ de la symphonie. Sviatoslav Richter, présent dans la salle, affirma plus tard : « Il y eut là quelque chose de très significatif, très symbolique. Une sorte de frontière commune était arrivée pour tout le monde. »

Le premier mouvement évolue dans un tempo modérément lent, permettant aux thèmes de prendre leur place sans se presser. Prokofiev ne se rebelle plus contre la tradition symphonique du romantisme tardif et il adopte ici quelque chose de la qualité épique recherchée par les compositeurs nationalistes russes du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme on s'y attend avec lui, l'orchestration est toujours claire et incisive, mais la musique se voit donnée ici un sens particulier de la profondeur par le recours fréquent au redoublement à l'octave ou même à deux octaves. Le mouvement s'ouvre directement sur le premier sujet exposé par la flûte et le basson à l'octave alors que le second sujet, dans un registre plus aigu, est confié à la flûte et au hautbois, éloignés eux aussi d'une octave (ce type d'orchestration sera aussi un trait marquant du mouvement lent). Un autre aspect original de l'orchestration est



l'emploi fréquent d'instruments graves, en particulier du contrebasson et du tuba. Malgré la lourdeur de la musique, la percussion est utilisée avec parcimonie jusqu'à ce qu'elle passe à l'avant-plan dans la coda très puissante.

Le rapide second mouvement n'est pas réellement intitulé « Scherzo » mais il présente plusieurs caractéristiques du style de scherzo plus familier chez Prokofiev. La musique est poussée vers l'avant par des rythmes en ostinato et est remplie de rebondissements bizarres dans la mélodie et de dérapages harmoniques inattendus. Les réminiscences de ballet entendues ici proviennent en fait de musique composée pour la danse : une partie du matériel a été esquissée dix ans plus tôt pour la fin originale de *Roméo et Juliette*. Malgré son apparente franchise d'expression, ce mouvement fait entendre une certaine ambiguïté. L'entrain est obscurci par un fréquent sentiment de menace, un quelque chose de sinistre tapi à l'arrière-plan.

Les deux derniers mouvements jouent le rôle d'un contrepoids aux deux premiers. Contrairement à son habitude de commencer par le commencement et de procéder ensuite, dans l'ordre, jusqu'à la fin de la pièce, Prokofiev travailla simultanément sur les quatre mouvements de la symphonie. Tandis que l'élan lyrique du premier mouvement est tempéré par une austérité épique, l'*Adagio* est tout en mélodie. L'idée première provient de la musique qu'il avait composée pour *La Dame de pique*, l'un des nombreux projets envisagés à l'occasion du centenaire de la mort de Pouchkine en 1937 puis abandonnés. La métrique binaire ou ternaire (3/4 – 9/8), l'orchestration somptueuse et la riche variété dans l'accompagnement mettent en valeur une longue ligne mélodique qui s'élève pour parvenir à des moments de passion ardente qui pousserait presque la comparaison avec Rachmaninov, le compatriote exilé de Prokofiev (quoique ni l'un ni l'autre compositeur n'aurait apprécié la comparaison).

Après une introduction rappelant le début de la symphonie, la partie principale du finale commence avec un air guilleret à la clarinette sur un ostinato de croches,

un procédé qui rappelle inévitablement le caractère et même l'instrumentation du second mouvement. Il n'est cependant pas question ici de retour en arrière. Le finale acquiert progressivement poids et élan et finit par déborder en une coda énergique qui réussit à transmettre l'optimisme attendu tout en incluant toujours les aspects plus sérieux soulevés dans la symphonie.

Prokofiev écrivit au sujet de cette symphonie : « je l'ai pensée comme une œuvre glorifiant l'âme humaine. Dans la Cinquième symphonie, j'ai voulu chanter l'homme libre et heureux, sa force, sa générosité et la pureté de son âme. Je ne peux pas dire que j'ai choisi ce thème : il est né en moi et devait s'exprimer. » Ces paroles rappellent malencontreusement l'orthodoxie soviétique et l'expression de la discipline du parti mais la musique de la Cinquième est en fait à la hauteur de ces idéaux. Son succès immédiat en Union soviétique a rapidement été suivi d'exécutions à l'étranger et sa place au sein du répertoire symphonique du XX<sup>e</sup> siècle n'a jamais été depuis remise en question.

La *Suite Scythe* est née de la première rencontre de Prokofiev avec Diaghilev qui eut lieu à Londres à l'été 1914 alors que l'ambitieux jeune compositeur cherchait à obtenir une commande des Ballets russes. Il fut pris de court quand Diaghilev suggéra d'abord une version chorégraphique de son second Concerto pour piano mais il reçut peu après une invitation à composer un ballet original de grande dimension. À son retour à St-Petersbourg, Prokofiev sollicita l'aide de Sergueï Gorodetski, un poète symboliste mineur. Ensemble, ils écrivirent un argument basé sur une sorte de mythologie maison qui évoquait les Scythes, les anciens habitants du sud de la Russie, dont ni Prokofiev ni Gorodetski (ni personne d'autre, en fait) ne connaissaient les rites et les coutumes.

Intitulé *Ala et Lolly*, le ballet compte cinq scènes. Ala, fille du dieu du soleil Vélès, est enlevée par le dieu du mal Tchoujbog et prisonnière de son royaume nocturne. Elle y est gardée par les filles de la lune dont les rayons la protègent des

forces du mal. Lolly, un héros mortel, part délivrer Ala. Il est sur le point de succomber aux pouvoirs des ténèbres quand le soleil se lève et sa lumière détruit le pouvoir de Tchoujbog.

Après avoir terminé la réduction pour piano, Prokofiev se rendit à Rome au début de 1915 pour la jouer à Diaghilev. Ce n'était pas du tout ce que le grand impresario voulait entendre. Prokofiev fut prié de se remettre au travail et, à la place d'*Ala et Lolly*, il composa *Chout [Le Bouffon]*, un ballet amusant et grotesque.

Prokofiev n'allait cependant pas laisser une bonne musique se perdre et il tira du projet initial d'*Ala et Lolly* la *Suite Scythe* en quatre mouvements pour le concert. Il en dirigea la création au Théâtre Mariinski à Saint-Petersbourg le 16 janvier 1916. Le chahut qui s'éleva du public satisfait Prokofiev, lui qui affirmait gaiement aux répétitions que le prix des œufs pourris et des pommes gâtées avait augmenté.

Dans la Russie prérévolutionnaire, le mot « scythe » était devenu synonyme de sauvagerie primitive et la partition de Prokofiev, avec ses dissonances crues et sa délectation pour le tapage, remplissait amplement les attentes du titre. Le seul moment de calme dans la partition survient dans la délicate section évoquant la nuit et les filles de la lune. Les rythmes grinçants en ostinato que l'on entend dans les autres mouvements peuvent évoquer les Scythes mythiques mais, de nos jours, ils apparaissent comme une prophétie de la violence impitoyable dans laquelle la Russie allait bientôt sombrer.

#### **Disque 4**

Lorsque Prokofiev revint en Russie au milieu des années 30, après dix-sept années passées à l'Ouest, il fit face à de nombreuses difficultés artistiques, politiques et personnelles. Pendant la brève période comprise entre la fin de la guerre et les tristement célèbres dénonciations de 1948, il sembla avoir véritablement atteint son but : être considéré, en compagnie du jeune Chostakovitch, comme le plus impor-

tant compositeur d'Union soviétique. Fin 1944, Emil Gilels assura la création de la Sonate pour piano n° 8 et, le même jour, la première projection de la première partie d'*Ivan le Terrible* d'Eisenstein avec la musique de Prokofiev eut également lieu. Grandiose, héroïque et optimiste, le film, qui semblait exprimer l'esprit de l'époque, remporta un grand succès au moment où la guerre s'achevait et que nombreux étaient ceux qui espéraient une période de plus grande liberté. En juin 1945, la première version de son opéra *Guerre et Paix* fut exécutée en concert presque dans son intégralité. Au cours des deux années qui suivirent, son opéra *Les Fiançailles au couvent* fut finalement monté, le ballet *Cendrillon* donné au Bolchoï à Moscou ainsi qu'au Kirov à Léninegrad et une nouvelle production de *Roméo et Juliette* également montée. Son cinquante-cinquième anniversaire de naissance en avril 1946 fut célébré en grande pompe et on lui remit plusieurs prix prestigieux.

Ce succès artistique coïncida cependant avec une dégradation de sa santé. Quelques jours après avoir dirigé sa Cinquième symphonie, une crise de vertige provoqua une chute qui lui causa une commotion cérébrale dont il ne se remit jamais complètement. Les huit dernières années de sa vie furent celles d'un invalide souffrant presque constamment de maux de tête. Les médecins ne purent que lui prescrire du repos. De plus, il devait aussi éviter toute agitation, la lecture, les échecs, l'alcool, les cigarettes et surtout la composition, une prescription impossible à respecter car il soutenait qu'il ne pouvait s'empêcher de composer dans sa tête.

C'est dans ce contexte que Prokofiev travailla sur sa **Sixième symphonie**, une œuvre à laquelle il consacra énormément d'attention et de réflexion. Ses premiers travaux remontent à la période où l'issue de la guerre était encore incertaine et précèdent ainsi ceux sur la Cinquième symphonie. Une grande partie de l'œuvre fut composée à différents moments en 1945 et, après une période de travail intense en 1946 et 1947, un brouillon de la partition fut finalement terminé à la fin février. Prokofiev consacra l'été suivant à son orchestration et la création eut lieu à

Léningrad le 11 octobre 1947 sous la direction d'Evgeni Mravinski. L'accueil du public fut chaleureux. Dès que l'on annonça que la symphonie allait être jouée à Moscou à la fin décembre, tous les billets se vendirent en un rien de temps. Ce fut le dernier véritable succès sans nuages de Prokofiev avant la résolution du Parti communiste en 1948 qui allait pratiquement interdire l'ensemble de sa production la plus intéressante. La Sixième symphonie, qualifiée d'« anormale », de « rebutante » et de « pathologique » n'allait plus être jouée en Union soviétique pendant longtemps et l'évolution de sa réception à l'Ouest fut (et est peut-être encore) plus lente et loin d'être aussi aisée que la moins problématique Cinquième.

Toute la symphonie semble baigner dans la pénombre, une atmosphère d'incertitude qui semble susciter dès le début une absence d'entente générale au sujet de son contenu et de sa signification. Des épithètes telles qu'« indéfinissable », « fuyante » et « ambiguë » ont été utilisées pour la décrire. Ces termes conviennent parfaitement si on les considère comme une acceptation voire une appréciation de la complexité de cette œuvre qui se classe, sans hésitation, parmi les compositions les plus profondes, les plus personnelles et les plus subtilement conçues de l'ensemble de la production de Prokofiev. À première vue, plusieurs traits correspondent aux idéaux du « réalisme socialiste » mais l'impression générale est loin de ce qui était alors considéré comme une bonne symphonie soviétique. La tonalité de mi bémol mineur intrigue d'emblée car elle a souvent été associée aux ténèbres et à l'angoisse. Prokofiev s'exprima avec éloquence au sujet de cette symphonie que les critiques décrivirent comme étant « imprégnée de l'esprit créateur de l'humanisme soviétique ». Ces lieux communs étaient cependant monnaie courante dans la politique culturelle soviétique et ne méritent donc pas d'être pris au sérieux. L'assertion de Prokofiev nous semble autrement plus probante : « Nous nous réjouissons aujourd'hui de notre grande victoire mais chacun de nous a subi des blessures qui ne peuvent être guéries. L'un a perdu des êtres chers, l'autre y a laissé

sa santé. » Mravinski rendit visite au compositeur en mars 1947 afin d'y entendre jouée au piano la symphonie qui n'était pas encore orchestrée. Ses commentaires furent émotionnellement neutres mais ils donnent néanmoins une idée de la portée de l'œuvre : il perçut immédiatement son « grand geste », le son s'étendant « d'un horizon à l'autre ».

Dans l'ensemble, la pensée formelle abstraite ne joua qu'un rôle restreint dans le langage stylistique de Prokofiev. Pour lui, l'architecture musicale ne constituait que le meilleur moyen de donner un cadre dramatiquement efficace aux idées qui lui venaient en grande quantité. Chose inhabituelle chez lui cependant, le matériau thématique de la Sixième symphonie est moins important pour la conception globale que la manière avec laquelle il est développé. La mélodie reste de la plus haute importance, rappelant l'une des remarques que fit Boris Pasternak à Oleg Prokofiev, le fils du compositeur, à l'effet qu'il avait une grande admiration pour « la ligne mince et simple, comme dans un dessin de Picasso ou de Matisse, avec laquelle Prokofiev transmettait la forme musicale. »

Le premier mouvement de la Sixième est l'un des plus longs mouvements de forme sonate que Prokofiev n'ait jamais composé. La figure mélodique descendante proférée par les cuivres au début (et qui ne sera plus entendue par la suite) fut comparée par un critique soviétique à « une clé tournant dans une serrure rouillée ». La porte s'ouvre sur un paysage vaste mais clairsemé avec un thème vagabond sinueux qui change d'aspect et acquiert sa signification au fur et à mesure qu'il évolue. Un thème proche du chant exposé par les hautbois et les bassons survient au moment où l'on s'attendrait au second sujet de la forme sonate mais le contraste ici se retrouve dans la texture plutôt que dans l'atmosphère. Avec sa variété, de mélodie et de tempo, le mouvement laisse une impression d'hésitation, d'obscurité, voire de fatalité. Il y plane quelque chose d'énorme et de menaçant en arrière-plan sans que cela ne soit jamais exprimé clairement.

Le second mouvement est encadré au début et à la fin par une dissonance lourdement orchestrée faite d'une empilade de notes. Malgré l'écriture la plus chaleureusement lyrique jamais employée par Prokofiev, l'atmosphère d'incertitude et d'anxiété ne s'interrompt qu'à mi-chemin par un moment de calme amené par une douce cantilène jouée par les quatre cors.

Cette atmosphère semble se dissiper au début du finale alors que les cordes jouent un thème vif et bondissant dans l'esprit le plus extraverti de Prokofiev. Il est ponctué de rythmes pointés aux instruments graves. Ces derniers semblent sans conséquences car il n'est pas immédiatement manifeste qu'ils proviennent en fait d'interjections semblables mais bien moins inoffensives dans les premier et second mouvements. Des combinaisons de thèmes et des développements ingénieux suivent et tout semble mener à une conclusion claire et optimiste. Mais rien de tout cela ne se produit. Le thème des hautbois et bassons du premier mouvement réapparaît tristement, *sognando* (rêveusement). Une fois que celui-ci s'est évanoui, l'orchestre s'enfle en un terrible hurlement de rage et de désespoir. Les rythmes pointés aux contrebasses deviennent de plus en plus prononcés et on dirait que tous les aspects sombres et sinistres de la symphonie se concentrent dans ses mesures conclusives.

Prokofiev aimait les innovations et les nouvelles inventions. La composition de musique de film était donc inévitable. La première occasion qui lui fut offerte survint assez tard, en 1932, alors qu'il fut invité à composer la musique de **Lieutenant Kijé**, l'un des premiers films parlants soviétiques. Réalisé par Alexander Fein-zimmer, le film sortit en 1934. Prokofiev trouvait le récit irrésistible : se déroulant à la fin du XVIII<sup>e</sup> sous le règne du tsar fanatiquement militariste Paul I<sup>er</sup>, l'histoire, très russe, raconte une erreur administrative qui amènera le tsar à s'intéresser à un officier totalement fictif. Le lieutenant Kijé est né, s'est marié, a été exilé en Sibérie, puis gracié, promu avant de s'éteindre sans jamais avoir existé. La bande sonore de Prokofiev étincelle de la manière la plus simple et la plus légère qui soit. Comme

dans ses opéras et ses ballets, le secret repose sur son don de créer des images musicales colorées qui parviennent à résumer une scène, une atmosphère ou un personnage en quelques traits rapidement esquissés. Les deux mélodies tirées du film, qui forment les second et quatrième mouvements de la suite de concert, sont généralement jouées dans une version alternative pour saxophone ténor mais elles sont présentées ici dans leur forme vocale originale.

Composé durant la première année d'exil hors de Russie et créé à Chicago en 1921, *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev est un produit du modernisme russe prérévolutionnaire alors que les jeunes artistes brillants ne pouvaient plus supporter le symbolisme brumeux ou le réalisme sérieux qui dominaient le théâtre depuis si longtemps. Une fois le sérieux relégué aux oubliettes, la récréation se devait d'être à la fois subversive et amusante. Inspiré par les innovations théâtrales du metteur en scène avant-gardiste Vsevolod Meyerhold, *L'Amour des trois oranges* se voulait « l'opéra du futur », retournant sens dessus dessous les conventions familières. Le spectacle et le mouvement sont aussi importants que le texte et la musique. Les six mouvements de la suite orchestrale tirée de l'opéra sont des miniatures qui en résument les différents aspects. Elle commence avec la musique du Prologue où des groupes assortis composés des Ridicules, des Tragiques, des Comiques, des Lyriques et des Têtes-vides réclament le type de théâtre qu'ils veulent voir. Nous assistons ensuite à ce qui leur est présenté : un divertissement mêlant la farce, le loufoque et la satire aux enchantements magiques, aux transformations et à un conte de fée tendre au cours duquel, insista Prokofiev, le public « n'aurait le temps ni de penser ni de s'ennuyer ».

## Disque 5

Le ballet *Roméo et Juliette* fut la plus grande conséquence musicale de la décision de Prokofiev de retourner dans sa Russie natale au milieu des années 1930, le résultat



tat d'un processus graduel. Il avait quitté son pays en 1918, pensant y revenir une fois que les bouleversements de la révolution se seraient apaisés mais, en fait, son exil allait durer près de 17 ans. Après avoir vécu aux États-Unis et en Allemagne, il devint, à partir de 1923, l'un des membres de l'importante communauté d'émigrés russe à Paris tout en demeurant en contact étroit avec ses amis et ses collègues en Russie. Sa première visite en Union soviétique, en 1927, fut suivie de plusieurs autres, plus longues, jusqu'à ce qu'il s'établisse en permanence avec sa famille à Moscou en 1936.

C'est au cours de l'une de ces visites, fin 1934, qu'il fut invité à composer une œuvre importante pour le Ballet Kirov à Léninegrad. Plusieurs sujets furent proposés et, après avoir discuté de quelques thèmes contemporains, il fut finalement décidé qu'il composerait un ballet sur un sujet familier : *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Le livret fut élaboré par le metteur en scène et chorégraphe Sergueï Radlov qui avait mis en scène la première production de *L'Amour des trois oranges* à Léninegrad en 1926.

Prokofiev esquissa le ballet complet en quatre mois à l'été 1935, en même temps qu'il travaillait sur son second Concerto pour violon. La commande avait alors été reprise par le Ballet du Bolchoï à Moscou qui l'ajouta à sa programmation prévue pour le printemps 1936. Mais le projet rencontra des difficultés avec pour résultat que tant le Bolchoï que le Kirov hésitèrent à le monter. On évoqua les difficultés posées par la musique mais cette excuse ne constituait vraisemblablement pas leur préoccupation majeure. En janvier 1936, la *Pravda* publia un article demeuré tristement célèbre dans lequel l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Chostakovitch était violemment attaqué, suivi peu après d'une condamnation de son ballet *Le clair ruisseau*. C'était un avertissement sans équivoque : l'État n'hésiterait pas à punir les compositeurs dont on s'attendait qu'ils mettent le modernisme et l'expérimentation de côté pour composer une musique simple et faite pour les masses.

Ce qui était le cas du nouveau ballet de Prokofiev. Composant sciemment pour un public russe soviétique, il ne ressentait pas le besoin de provoquer ou de se livrer à des expériences puisqu'il avait déjà fait tout cela dans les années 1920 avec plus ou moins de succès et d'approbation. Il saisissait maintenant l'occasion de concentrer ses meilleures qualités dans une œuvre majeure qui remporterait un grand succès populaire sans pour autant sacrifier son langage stylistique. Le ballet renferme assurément quelques passages violents et dissonants mais ceux-ci sont entièrement justifiés par le livret. Mais tant que les autorités ne connaissaient pas cette musique, la réputation de moderniste de Prokofiev faisait de lui une personnalité suspecte. Les années qu'il avait passées à l'Ouest n'aidaient pas non plus. Au moment des pires purges staliniennes, personne ne voulait prendre de risques. Au lieu d'être traité comme le premier compositeur d'Union soviétique, Prokofiev rencontra au contraire des difficultés à faire jouer ses œuvres majeures. Ce n'est qu'en 1940, après beaucoup de négociations et de compromis que la création russe de *Roméo et Juliette* eut enfin lieu. Elle fut donnée, telle que prévue à l'origine, par le Ballet Kirov à Léninegrad. Galina Oulanova et Constantin Sergueïev dansèrent les rôles principaux et Leonid Lavrovski fut chargé de la chorégraphie. La vraie première, sans supervision du compositeur, avait cependant déjà été donnée en décembre 1938 à Brno en Tchécoslovaquie par le Ballet national yougoslave de Zagreb.

Il s'agit du premier ballet de Prokofiev dans lequel le récit est de première importance. La plupart de ses six ballets antérieurs semblent tenir en compte le commentaire de Tchaïkovski à l'effet qu'« aller au ballet pour l'histoire est aussi futile que d'aller à l'opéra pour les récitatifs ». Certes, *Le Fils prodigue* (1929) repose sur un récit biblique bien connu mais il s'agissait d'une pièce en un acte relativement brève. Avec *Roméo et Juliette*, Prokofiev ne faisait face à rien de moins que la transposition de la pièce de Shakespeare en musique afin de la rendre « dansable ». Le livret lui donna beaucoup de fil à retordre. Il semble qu'initialement, un *happy*

*ending* dans lequel Roméo arrivait au tombeau et trouvait Juliette bien vivante fut envisagé. « Les raisons derrière cette abomination, commenta le compositeur, étaient purement chorégraphiques : les gens en vie peuvent danser, les mourants ne le peuvent pas... » Après réflexion cependant, on comprit que si les amants mourants de Shakespeare pouvaient s'exprimer en vers, il n'y avait donc rien qui interdisait qu'ils puissent aussi danser. Le résultat final est une réussite remarquable en matière de « compression » des cinq actes de la pièce de Shakespeare en 150 minutes de musique sans texte mais toujours expressive.

Prokofiev réalisa en 1936 deux suites d'orchestre en sept mouvements chacune faite d'extraits du ballet et une troisième en six mouvements en 1946. Ce travail impliqua un certain nombre de coupures et de montage afin de donner à la musique une forme qui soit satisfaisante au concert : la première pièce de la Suite n° 2, *Montaignus et Capulets*, par exemple, fut refaite afin de résumer le début de la pièce avec la musique impérieuse du duc menaçant de mort les familles en guerre si elles persistaient dans leur querelle. *Roméo auprès de Juliette avant leur séparation* rassemble la musique de cinq sections du troisième acte. Puisque les deux premières suites ont été conçues avant la création du ballet, on y retrouve aussi des différences qui révèlent les nombreux changements de dernière minute dans l'orchestration et la structure faits pour accommoder la mise en scène. Tandis que la Suite n° 2 suit le récit assez fidèlement, avec la scène d'amour (*Roméo auprès de Juliette avant leur séparation*) au milieu et la mort des amants à la fin, la Suite n° 1 est davantage une sélection de scènes semi-indépendantes où n'apparaissent que deux pièces narratives : la *Scène du balcon* et la scène finale, *Mort de Tybalt*. La Suite n° 3 fait entendre une musique absolument charmante mais c'est celle qui évoque le moins l'atmosphère du ballet intégral.

En réalité, nombreux sont ceux qui n'ont jamais été entièrement convaincus par la sélection de Prokofiev pour ses trois suites. On a l'impression qu'il a choisi soit

trop soit pas assez et que l'équilibre des mouvements de chaque suite ne reflète peut-être pas toute la richesse et la variété que l'on retrouve dans le ballet intégral. Les chefs d'orchestre qui ont souhaité jouer des extraits du ballet ont très souvent compilé leur propre suite de mouvements, choisissant ici et là parmi les trois suites.

Cet enregistrement propose une solution à ce problème : les trois suites sont jouées mais les vingt mouvements (qui, après tout, correspondent à la sélection par Prokofiev de ses scènes favorites) sont exécutés suivant l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le ballet original. D'une durée d'un peu plus de la moitié de celle du ballet complet de *Roméo et Juliette*, la succession des mouvements préserve les grandes lignes du récit et, mis ensemble, ceux-ci donnent une image complète du don de Prokofiev d'animer les personnages, les scènes et les situations les plus variés dans une musique d'une étonnante puissance : l'atmosphère ensoleillée de Vérone imaginée par Shakespeare, l'énergie agressive dans la musique de combat, l'élégance néo-classique dans les danses de cour, l'humour primesautier dans les rôles mineurs et, surtout, la grande beauté lyrique de la musique qui évoque les deux jeunes amants et la cruelle série d'événements qui mènent à leur mort tragique.

© *Andrew Huth 2006–2020*

Fondé en 1765, l'**Orchestre philharmonique de Bergen** a ainsi célébré son deux-cent cinquantième anniversaire en 2015. Edvard Grieg entretint une relation étroite avec l'orchestre dont il fut le directeur artistique entre 1880 et 1882. De son côté, Andrew Litton en a été le directeur musical de 2003 à 2015. Sous sa direction, l'ensemble a développé son profil international avec des tournées et de nombreux projets discographiques. En 2015, Edward Gardner a pris la succession de Litton à la tête de l'orchestre et a poursuivi son rayonnement international.

Avec son statut d'orchestre national norvégien, il compte cent musiciens et

effectue de nombreuses tournées qui, ces dernières saisons, l'ont emmené au Concertgebouw d'Amsterdam, au Royal Albert Hall de Londres, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, à la Gasteig Philharmonie de Munich, au Carnegie Hall de New York, au Usher Hall d'Édimbourg, à l'Elbphilharmonie de Hambourg et à la Philharmonie et au Konzerthaus de Berlin. Bergenphilive, une plateforme de streaming gratuit a été créée en 2015. La même année, l'Orchestre philharmonique des jeunes de Bergen a été créé.

L'orchestre a réalisé de nombreux enregistrements chez BIS et a reçu en 2007 un prix spécial de la Société Grieg de Grande-Bretagne pour son intégrale de la musique pour orchestre du compositeur. Avec Andrew Litton, l'orchestre a publié des enregistrements salués par la critique et le public qui se sont mérités de nombreuses récompenses incluant le Spellemannsprisen (l'équivalent norvégien du Grammy Award), le *BBC Music Magazine Award*, le Diapason d'or de l'année, la Clef d'or (*ResMusica*) et Empfehlung des Monats [recommandation du mois] (*Fono Forum*) et qui ont été finalistes du *Gramophone Award*. En 2016, l'enregistrement des concertos pour piano de Scriabine et de Medtner avec Yevgeny Sudbin a été le gagnant de la catégorie des concertos de l'International Classical Music Awards (ICMA) sélectionné par un jury de critiques originaires de treize pays.

<http://harmonien.no/english>

Né à New York, **Andrew Litton** est titulaire d'un B.A. et d'un master en piano et en direction d'orchestre de la Juilliard School. En 2021, il était directeur musical du New York City Ballet, premier chef invité du Singapore Symphony Orchestra et chef lauréat du Bournemouth Symphony Orchestra. Directeur musical lauréat du Bergen Philharmonic Orchestra, Litton a dirigé l'orchestre pendant douze ans (de 2003 à 2015), une période au cours de laquelle il a acquis une reconnaissance internationale grâce à de nombreux enregistrements et tournées. Litton a reçu

l'Ordre royal du mérite du roi Harald V de Norvège en reconnaissance de son travail avec l'orchestre. Parmi les autres distinctions honorifiques qu'il a reçues, mentionnons la médaille Sanford de Yale, la médaille de la Société Elgar et un doctorat honorifique de l'Université de Bournemouth.

Il a précédemment été chef d'orchestre principal du Bournemouth Symphony Orchestra, directeur musical du Dallas Symphony Orchestra et directeur artistique du Minnesota Orchestra Sommerfest pendant quatorze ans. Litton est régulièrement invité à diriger des orchestres de premier plan dans le monde entier. Chef d'orchestre d'opéra passionné, il a dirigé des productions dans les plus grandes compagnies d'opéra comme le Metropolitan Opera, le Covent Garden de Londres et le Deutsche Oper à Berlin. En Norvège, il a joué un rôle clé dans la fondation de l'Opéra national de Bergen ; il dirige aussi régulièrement des programmes d'opéra semi-scéniques avec des orchestres symphoniques. Sa discographie vaste et variée comptait en 2021 plus de cent-trente enregistrements qui lui ont valu un Grammy Award, le Diapason d'Or du magazine musical français *Diapason* et d'autres distinctions.

Litton se produit souvent en tant que pianiste soliste et dirige de son piano. Spécialiste réputé de la musique de George Gershwin, il a exécuté et enregistré ses œuvres à de nombreuses reprises aussi bien en tant que pianiste qu'en tant que chef d'orchestre et est conseiller auprès des Archives Gershwin de l'Université du Michigan. Il a fait paraître en 2013 son premier album seul au piano, « A Tribute to Oscar Peterson », qui témoigne de sa passion pour le jazz.

[www.andrewlitton.com](http://www.andrewlitton.com)

# Lieutenant Kijé

## 5 Romance

Стонет сизый голубочек,  
стонет он и день и ночь;  
Его миленькой дружок  
отлетел далеко прочь.

Он уж больше не воркует,  
всё тоскует и тоскует.  
С нежной ветки на другую  
перепархивает он  
и подружку дорогую  
ждет к себе со всех сторон.

Полно, сердце, успокойся,  
Полно бабочкой летать!  
Полно бабочкой летать.

Ты попробуй и не бойся  
уголок другой достать!  
Сердце начало искать.

Полно, сердце, успокойся,  
Полно бабочкой летать.

Как же, сердце, ты решило,  
где мы будем летом жить?  
Где мы летом будем жить?

Сердце бедное забилось  
и не знало, как нам быть.

Стонет сизый голубочек...

Mourning blue-grey dove,  
Mourning day and night;  
His dear sweet friend  
Has flown away.

He has stopped all his cooing,  
Is only longing and yearning.  
From one small branch to another  
He is flitting  
Looking for his dear friend  
Waiting for her all the time.

Come, my heart, calm yourself,  
Stop flitting like a butterfly!  
Stop flitting like a butterfly.

Try not to be afraid  
Try to find luck somewhere else!  
Begin, my heart, to search.

Come, my heart, calm yourself,  
Stop flitting like a butterfly.

Well, my heart, have you decided  
Where we'll stay this summer?  
Where we'll stay this summer?

The poor heart began to pound,  
And knew not how to answer.

Mourning blue-grey dove...

## 7 Troika

Сердца у женщин как трактир:  
Прохожих целый мир.

От утра до утра,  
кто на двор, кто со двора.

Кто на двор, кто со двора  
и так от утра до утра,  
Кто на двор, кто со двора  
и так от утра до утра.

Сердца у женщин как трактир ...

Ах поди сюды, да поди сюды,  
не бойся со мной беды,  
не бойся со мной беды  
и поди сюды, да поди сюды.

Кто холост иль не холост,  
Или холост иль женат,  
кто робок иль не робок,  
или робок или хват.

Ах поди сюды, да поди сюды ...

Эй! Эй! Эй! Эй!

Так от утра до утра,  
да кто на двор, кто со двора ...

Ах поди сюды, да поди сюды ...

Сердца у женщин как трактир ...

A woman's heart is like an inn:  
Guests from all the world.  
From morning to eve,  
Someone comes, someone goes.

Someone comes, someone goes  
From morning until eve.  
Someone comes, someone goes  
From morning until eve.

A woman's heart is like an inn...

Ah, come here, come here, I say,  
And have no fear with me,  
And have no fear with me.  
Come here I say, come here.

Whether you're single or not,  
Whether single or married,  
Whether you're shy or not,  
Whether shy or bold.

Ah, come here, come here, I say...

Hey! Hey! Hey! Hey!

So it goes from morn to eve,  
Someone comes, someone goes...

Ah, come here, come here, I say...

A woman's heart is like an inn...



More Prokofiev  
from the Bergen Philharmonic Orchestra and Andrew Litton  
with Freddy Kempf, piano:



Piano Concerto No.2 in G minor, Op. 16  
Piano Concerto No.3 in C major, Op.26  
Piano Sonata No.2 in D minor, Op. 14  
BIS-1820 SACD

Editor's Choice and shortlisted for a 2010 *Gramophone Award* *Gramophone*  
10/10 *ClassicsToday.com* and *ClassicsTodayFrance.com*  
Double 5 star review *BBC Music Magazine*

'Freddy Kempf shoots straight into the top ten of Prokofiev interpreters... And what a true partnership it is, too, with Andrew Litton and the ever-waxing Bergen Philharmonic, reflected in an ideal recording balance.' *BBC Music Magazine*

"Un disco excelente, realmente monográfico, con un solista espléndido...  
y un acompañamiento entregado..." *Scherzo*

« Le plus intéressant témoignage récent, dans ces deux concertos de Prokofiev. » *ResMusica.com*

'There's wit as well as virtuosity in Kempf's playing and the whole performance  
has real dash... warmly recommended.' *International Record Review*

'These are fabulous performances... With state-of-the-art sonics in all formats, this disc is  
an essential addition to any serious Prokofiev collection.' *ClassicsToday.com*

'Kempf is intimate and thoughtful but still dazzling in these concertos...  
a dazzling successor to the pianist's earlier Prokofiev recital.' *Gramophone*

*This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### Recording Data

Recorded at Grieghallen,  
Bergen, Norway:

Nos 1 & 7: May 2015  
Nos 2 & 3: August/September 2017  
Nos 4 & 5: January 2014  
No. 6, *Lieutenant Kijé, The Love for Three Oranges*: January 2012  
*Scythian Suite*: June 2014  
*Romeo and Juliet*: June 2005

Producers:

Nos 1–5 & 7, *Scythian Suite*: Robert Suff  
No. 6, *Lieutenant Kijé, The Love for Three Oranges*: Ingo Petry (Take5 Music Production)  
*Romeo and Juliet*: Marion Schwebel (Take5 Music Production)

Sound engineers:

Nos 1 & 7: Marion Schwebel  
Nos 2 & 3: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)  
Nos 4 & 5, *Scythian Suite*: Jens Braun (Take5 Music Production)  
No. 6, *Lieutenant Kijé, The Love for Three Oranges*: Hans Kipfer (Take5 Music Production)  
*Romeo and Juliet*: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)

Equipment:

BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit/96 kHz (*Romeo and Juliet*: 24-bit/44.1 kHz)

Editing:

Nos 1, 4, 5 & 7, *Scythian Suite*: Jeffrey Ginn  
Nos 2 & 3: Fabian Frank  
No. 6, *Lieutenant Kijé, The Love for Three Oranges*: Elisabeth Kemper  
*Romeo and Juliet*: Bastian Schick

Mixing:

No. 1: Marion Schwebel  
Nos 2 & 3: Fabian Frank  
Nos 4 & 7: Marion Schwebel, Robert Suff  
No. 5, *Scythian Suite*: Jens Braun, Robert Suff  
No. 6, *Lieutenant Kijé, The Love for Three Oranges*: Ingo Petry  
*Romeo and Juliet*: Marion Schwebel

Executive producer:

Robert Suff

These recordings have received support from the Grieg Foundation.

**Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Andrew Huth 2006–2020

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon and Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design based on a 1 Rouble coin, issued in 1991 to commemorate the centenary of Prokofiev's birth

Back cover photo of the Bergen Philharmonic Orchestra and Andrew Litton: © Steve J. Sherman

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30    [info@bis.se](mailto:info@bis.se)    [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2594    © 2006–2020; © 2021, BIS Records AB, Sweden.

**Andrew Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra at the Grieg Hall**

