

**PROKOFIEV** NOS 1-5  
PIANO CONCERTOS

**CHANDOS**



**JEAN-EFFLAM BAVOUZET** PIANO  
BBC PHILHARMONIC **GIANANDREA NOSEDA**

**BBC**  
RADIO



90 - 93FM



© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Sergey Sergeevich Prokofiev in 1918

## Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891 - 1953)

COMPACT DISC ONE

### Piano Concerto No. 1, Op. 10 15:31

in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | Allegro brioso - Poco più mosso - Tempo I - Più mosso -   | 3:28 |
| 2 | Meno mosso - Più mosso (Tempo I) - Animato -  | 3:16 |
| 3 | Andante assai - Tranquillo, decrescendo e ritardando -  | 4:20 |
| 4 | Allegro scherzando - Pochissimo meno mosso - Poco più sostenuto -<br>Più mosso. Sempre accelerando al animato - Animato | 4:28 |

### Piano Concerto No. 2, Op. 16 31:23

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 5 | I Andantino - Allegretto - Poco meno mosso -<br>Tempo I (Andantino)   | 11:09 |
| 6 | II Scherzo. Vivace  | 2:31  |
| 7 | III Intermezzo. Allegro moderato  | 6:19  |
| 8 | IV Finale. Allegro tempestoso - Meno mosso - Più mosso (Allegro) -<br>Meno mosso - Meno mosso (Moderato) - Meno mosso -<br>Tempo precedente (Moderato) - Allegro tempestoso | 11:22 |

**Piano Concerto No. 3, Op. 26**

27:49

in C major • in C-Dur • en ut majeur

- |    |     |   |                 |
|----|-----|---|-----------------|
| 9  | I   | Andante – Allegro – Più mosso – Andante – Allegro –<br>Poco ritardando – Poco meno mosso – Poco più mosso –<br>Più mosso  | 9:18            |
| 10 | II  | Tema. Andantino –<br>Variazione I. Listesso tempo –<br>Variazione II. Allegro –<br>Variazione III. Allegro moderato (poco meno mosso) –<br>Variazione IV. Andante meditativo –<br>Variazione V. Allegro giusto –<br>Tema. Listesso tempo – Molto meno mosso | 8:57            |
| 11 | III | Allegro ma non troppo – Poco più mosso – Meno mosso –<br>Listesso tempo – Pochissimo meno mosso – Poco ritardando –<br>Allegro  | 9:33            |
|    |     |   | <b>TT 74:45</b> |

COMPACT DISC TWO

**Piano Concerto No. 4, Op. 53**

**23:43**

in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur  
for the left hand  
Dedicated to Paul Wittgenstein

- |   |     |   |      |
|---|-----|---|------|
| 1 | I   | Vivace  | 4:26 |
| 2 | II  | Andante   | 9:33 |
| 3 | III | Moderato – Allegro moderato – Meno mosso – Ancora più lento –<br>Andante – Allegro moderato | 8:09 |
| 4 | IV  | Vivace  | 1:35 |

**Piano Concerto No. 5, Op. 55**

**23:07**

in G major · in G-Dur · en sol majeur

- |   |    |  |      |
|---|----|--|------|
| 5 | I  | Allegro con brio – Più mosso – Meno mosso – Più mosso –<br>Meno mosso – Poco più mosso – Ancora più mosso – Più mosso –<br>Meno mosso (Tempo iniziale) | 4:54 |
| 6 | II | Moderato ben accentuato – Più mosso – Tempo I – Poco meno –<br>Tempo I – Poco più animato  | 3:41 |

7	III	Toccata. Allegro con fuoco (più presto che la prima volta)	1:53
8	IV	Larghetto – Più mosso – Poco meno mosso – Molto espressivo – Più largamente – Poco più animato – Meno mosso (come prima)	7:06
9	V	Vivo – Appena più mosso – Più mosso – Più tranquillo – Coda. Allegro non troppo – Poco più animato – Ancora un poco più animato – Più mosso – Allegro assai	5:30
			<b>TT 46:52</b>

**Jean-Efflam Bavouzet** piano  
**BBC Philharmonic**  
Yuri Torchinsky leader  
**Gianandrea Noseda**



Tom Bangbala

Jean-Efflam Bavouzet and Gianandrea Noseda during the recording sessions

## Prokofiev: Piano Concertos

Few composers have excelled in as many different musical forms as Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891 – 1953). Operas, symphonies, concertos, chamber and instrumental music, film scores: he has left us countless masterpieces in every genre. Yet it was as a pianist, and not just of his own music, that he made his name in pre-revolutionary Russia and he built upon that reputation during his years in America and Western Europe during the 1920s and early '30s.

All the ideas to be found in the five piano concertos arose between 1907, when Prokofiev was only sixteen, and 1932, a year in which he was still touring widely as a pianist in the west and at a time when increased contact with the Soviet Union made a longer return to the motherland seem like a strong possibility. Each concerto provided the perfect arena for showcasing his many different temperamental facets – and the emphasis on those changed over the years. When critics described the First at its premiere in 1912 as 'footballish', 'impudent' and 'wilful', they did not intend to flatter; and yet these seem perfect attributes to make up a portrait of the artist as a young man.

The piano had been the medium for the series of *pesenki* or 'little songs' he composed as a

child, and their immediate successors, dubbed *sobachki*, 'doggies', because of their sharp bite, developed the appealing blend of angularity and lyricism in his early piano music. One 'doggie' of 1907, 'Carnaval', found its way into the concerto as the Puckish, wayward melody of typical Prokofievian harmonic construction – slipping in and out of keys neighbouring the home one – on which the piano settles after the grand introduction. That in itself seems to be a spoof of such heroic opening flourishes as the first theme of Tchaikovsky's First Piano Concerto, in the same key of D flat major, and – unlike Tchaikovsky's melody, which never returns – it rounds off the exposition in the manner, Prokofiev declared, of Beethoven's *Pathétique* Sonata and rockets through the roof at the end of the work.

As a student at the St Petersburg Conservatoire, Prokofiev studied such giants of the piano concerto repertoire as Beethoven's Fifth (the *Emperor*), Grieg's immortal specimen and the second concertos of Rachmaninoff and Saint-Saëns. He preferred, though, the compactness of Rimsky-Korsakov's much more modest work, rarely heard today. That became the model for what in the spring of 1911, as is now



confirmed by the composer's comprehensive, highly literary and only recently published diaries, had been a self-styled 'light, transparent and uncomplicated' concertino to act as a pendant to the 'big concerto' of the previous summer, which he could not get around to continuing.

**Piano Concerto No. 1 in D flat major, Op. 10**

Prokofiev's First Concerto is, for the most part, pure *jeu d'esprit*, but at the heart of the savage parade is a brief slow-movement theme of surprisingly tragic dimensions. This, along with a scherzo-like development section, had originally been destined for the 'big concerto' of 1910, serving both as a throwback to the romantic concerto and a sign of things to come in his own next one.

Prokofiev's own spirited interpretation of the solo role – a perfect vehicle for his keenly sprung pianism – divided opinions at the Moscow premiere, though all his musician friends loved it. Two years later, in 1914, he wrote in his diary, 'I have outgrown the piece and can now see its defects', yet he played it again in the conservatoire competition for the Rubinstein Prize – the first student ever to aim for a graduation award with his own work, and the first to make a 'double appearance' by prefacing the concerto with Liszt's transcription of Wagner's *Tannhäuser* Overture. It was not so much the prize of a grand piano that chuffed Prokofiev but the vindication of 'striking out on a new path, my

own path, which I had established in defiance of routine'.

**Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 16**

Outside the Conservatoire, he had already done that the previous summer in the concert series at Pavlovsk outside St Petersburg with his new Second Concerto. This is the real killer of the five. As he worked on the solo part in July 1913, Prokofiev remarked in his diary that

this was proving to be such a demanding and complex piece to learn that I was beginning to be worried that I would not master it in time for the Pavlovsk premiere.

That took place in August, and he did; but there were still problems: he asked the conductor, Aslanov, to make a pause after the first movement because its vast cadenza – part of which he forgot and had to improvise – made it 'physically impossible to go straight and play the even more demanding *Scherzo*'. The only way to get round that was to take it at a slower-than-marked tempo and play it *pianissimo* throughout. Years later, when the score had gone missing following the Russian Revolution and Prokofiev had recomposed the entire work for Paris in 1924, he played it with Ernest Ansermet for a BBC radio broadcast, and told a friend that

it had turned out to be a complete scandal, for it's such a difficult piece that since last March it has completely dropped out of my fingers.

Though he usually worked at a rapid rate, the nearly twenty-two-year-old composer surprised himself with how long the Second Piano Concerto took to compose – in short, from November 1912 until the following May. One momentous event took place during work on it, which was not responsible for its essentially dark tone but may have given rise to the way Prokofiev worked on the finale, and indeed the way he revised the entire work eleven years later: the suicide of Max Schmidthof, the fellow student at the St Petersburg Conservatoire with whom he had developed such a passionate friendship. On 27 April 1913 a note arrived from Max: 'I must give you the latest news – I have shot myself.' Prokofiev's diary entry for 9 May is typically laconic:

'Eyes open and both temples soaked in blood...' Max had been sure of himself; he had not batted an eyelid and his hand was steady. The bullet went straight through the right temple and out through the left. A good shot. Bravo.

Returning home I inscribed on the score of the Second Piano Concerto: 'To the memory of Maximilian Anatolievich Schmidthof.'

Tomorrow I shall put on a black tie and wear it in mourning for my friend.

Ever pragmatic and capable of working under the most difficult circumstances, Prokofiev went on to fill in the missing gaps of the Scherzo – where he seems to have

ditched a trio in favour of a *moto perpetuo* – and the finale. Though he also dedicated several other pieces to Max, including one of the most haunting piano pieces in his Op. 12 set and the Second and Fourth Piano Sonatas – this remains the most towering of the memorials.

Not that its musical language is unrelentingly hard and dissonant. Prokofiev was surprised, on a holiday play-through in August 1913, how much his companions liked the first movement and how they went around humming its soulful first theme. His friend the composer Nikolay Myaskovsky especially liked the solo-piano melody that stalks into the finale's hubbub, and this seems to have inspired Diaghilev, at a 1914 meeting, to want to have the concerto set to dance (he ended up commissioning a work from Prokofiev, which he did not eventually use, the primitivist ballet *Ala and Lolly*, reworked for concert-hall use as the *Scythian Suite*).

The concerto also looks back over its shoulder at two large-scale examples of piano concertos engaging huge solo cadenzas in their first movements: Tchaikovsky's celebrated B flat minor work, which Prokofiev was studying to conduct as part of his conservatoire course, and Rachmaninoff's Third, which he must have heard in St Petersburg. Prokofiev's cadenza takes the place of a well-behaved sonata form development, subjecting the opening Russian

theme to vertiginous, bravura treatment – Skryabin by way of Liszt – and spreading onto three staves before bringing back the full orchestra, brass to the fore, for one climactic statement of the opening notes (a passage which caused Prokofiev a great deal of hard work). The soloist has the last word, *pianissimo*, again an idea that might have come from 'the Rach Three'.

Both here and in the finale, the piano has first say on all the main themes; it was Prokofiev's aim to keep the orchestration light and transparent, which he certainly does against the toccata chatter of the scherzo, a relentless rattle of semiquavers indebted to Schumann's example and surely inspiring in turn the demonic finale of Rachmaninoff's 1934 *Rhapsody on a Theme of Paganini*. Not so in the tuba-led stomp of the – surely ironically titled – Intermezzo, perhaps the most modernistic-sounding of all. Here the piano actually tries to lighten the bludgeoning orchestral mood, skipping and somersaulting on the mammoth's back, but the grim Scythian procession simply becomes heavier and more discordant before retreating in the distance. Again, it will come as no surprise that Prokofiev, with Myaskovsky, while working on the concerto, went through the manuscript score of Stravinsky's *Le Sacre du printemps*, a work he was to hear and see in action in a momentous trip to Western Europe the following year.

#### **Piano Concerto No. 3 in C major, Op. 26**

The Second Concerto remained closest to Prokofiev's heart; as noted above, he reworked it from memory – since the score had been left behind in Russia – for a 1924 performance in Paris with another émigré, the double-bass virtuoso and conductor Serge Koussevitzky. A Third Concerto had by then been doing the European and American rounds, a bright and breezy vehicle with which to showcase his talents as a performer. It had been conceived with two themes as early as 1916, and, away from a piano, Prokofiev worked on the first movement as well as the first two variations of the second just before leaving Russia in 1918. The rest did not take shape until the late spring and idyllic summer of 1921 at Saint-Brévin-les-Pins on the west coast of France. This is the extreme example of Prokofiev's compendium-style; none of his works draws more widely on past sketches.

One dates back to 1911, the year he began the First Piano Concerto; he describes it as a passage of 'parallel triads running from the bottom of the register upwards', so this must be the brilliant charge first heard on the strings just after the introduction and subjected to more virtuosic treatment on the piano twice more in the first movement. The *Gavotte* – an eighteenth century dance form that Prokofiev enjoyed adapting for the sharp rhythmic definition it allowed him – which

forms the theme of the second movement, was first composed in 1913. He was, of course, by no means the first unofficial neoclassicist; Tchaikovsky wrote his own version of a gavotte in the second act divertissement of *The Sleeping Beauty*. Two themes destined for the finale had been drafted for a string quartet – to be played on the 'white' notes, in other words wholly diatonic, with no sharps or flats – on the voyage from Japan to America in 1918.

One artistic soul privy to the work's continuing creation, the poet Konstantin Balmont, who was Prokofiev's neighbour during the Saint-Brévin summer, captured something of its kaleidoscopic diversity in the sonnet he dedicated to Prokofiev, describing his impressions. The second and third quatrains are worth quoting (I have preserved the metre of the Russian original without attempting to reproduce the rhymes):

The moments dance a waltz, ages gavotte,  
Suddenly a wild bull, ensnared by foes,  
Has burst his chains and stands with  
threatening horns  
But tender sounds again call from afar  
And children fashion castles from small  
shells,  
An opal balcony, subtle and fair,  
Then, gushing forth, a flood dispels it all.  
Prokofiev! Music and youth in bloom...

Never predictable, the concerto makes a virtue out of its extreme contrasts. A note of

tender lyricism is immediately established by the clarinet's very Russian melody at the beginning, only to be brushed aside by the bustle of the more extrovert Prokofiev, which in turn yields to a sarcastic little dance accompanied by castanets and by a flyaway, splintered afterword. Instead of developing his material, Prokofiev then allows for a reverie on the opening theme before taking the fun and games to devilish heights.

The central variations on the quirky gavotte theme have a compelling logic, progressively extracting its demonic aspect before the atmospheric nocturne of the fourth variation, which in turn yields to the wild cavalcade of the fifth (this is Prokofiev in the fierce mood of the *Scythian Suite*, the consciously 'barbaric' concert score which, we recall, he extracted from a discarded ballet for Diaghilev. The finale looks set to continue the devilment of the first movement, with some hair-raisingly difficult writing for the piano. Myaskovsky must have been thinking of this when he told Prokofiev that 'no-one apart from you will be able to play it'. But he was also surprised by the lush, melancholy theme at the heart of the finale, more in the Rachmaninoff or Skryabin tradition than anything else; its prominence and length led him to ask, 'doesn't this give the impression of a man with a fat belly and short arms and legs?' Perhaps it does; but the short arms and legs go into spectacular overdrive for the

exciting coda. Prokofiev makes a racy, if rather rough-edged argument for his work in the recording he made with Piero Coppola and the London Symphony Orchestra in 1932; in a good live performance, the panache and drive of the concerto never fail to stun.

#### **Piano Concerto No. 4 in B flat major, Op. 53**

By the beginning of the 1930s Prokofiev's composing star was waning a little in the west, partly due to his embrace of a new complexity alongside an increasing melodic strain. The Soviet establishment was even less impressed by what it called 'a sad tale of the decline of the fading culture of individualism'. Scores like the Fourth and Fifth Piano Concertos remain the most neglected part of Prokofiev's enormous output, and they are not easy to get to know: as the composer later described it in his short autobiography,

I played them through once, twice, three times – and suddenly through the darkness loomed the outlines of a real face.

Especially unfortunate was the Fourth Concerto, chiefly because the man who commissioned it in June 1930, Paul Wittgenstein, never gave the anticipated premiere (that did not take place until 1956 in Berlin, three years after Prokofiev's death). Brother of the philosopher Ludwig, Wittgenstein had lost an arm as an officer serving at the Russian front in the First World War, and had

rescued his interrupted career as a pianist by commissioning many of the great composers to write works that would serve his remaining left hand. Prokofiev had opinions on many of them: Richard Strauss's *Panathenäenzug* was too muddy-textured, Franz Schmidt's Beethoven Variations 'immature' in technique and Ravel's D major Concerto, completed just before his own in 1931, 'perhaps well written and conscientious, but without spark'. Posterity has disagreed; it is Prokofiev's Fourth Piano Concerto which languishes, not Ravel's highly dramatic masterpiece. A major reason for this is that Wittgenstein took up the latter, and rejected the former, though not quite as abruptly as Prokofiev suggested in his autobiography. At a meeting in September 1930 Wittgenstein 'screached', according to the diarist composer, at two of Prokofiev's unusual melodies, and a letter from 1934 has survived, in which Wittgenstein tells Prokofiev:

Your concerto, or at least a considerable part of it, is not understood by me. I insist on this word. There is an enormous difference between a poem I don't like and a poem the sense of which I don't understand.

There were further meetings and play-throughs in Vienna, but Wittgenstein failed to get to grips with the Fourth Piano Concerto, and Prokofiev never took up the option he had negotiated to rework it, after five years had elapsed, for two hands.

What did Wittgenstein find so incomprehensible? The 'outlines of a real face' are certainly not, at first, easy to make out beneath the piano's toccata-like chatter of the first movement, though there are no fewer than four tunes for the orchestra here, and only the last, in the discordant development, is anything but buoyant and playful. Lovers of *Romeo and Juliet*, then just around the corner, should have less difficulty warming to the big if harmonically unpredictable melodies of the slow movement. Strings introduce the first, piano alone the second, an exercise in cross rhythms (2/4, to be precise, in the 'right' hand against the movement's predominant 6/8 in the 'left'). It is this second theme which attains massive stature at the heart of the movement, perhaps the most obviously impressive writing in the Concerto, after which the opening idyll dissolves in sweet dreams.

The trumpet then launches another sturdy contender in the ensuing *Moderato*, soon overcast with the paler thoughts of the piano before kicking into a different metre for the main *Allegro moderato*. Despite the entertainment value and another perky theme in the centre, this is the most quizzical movement for the listener to follow. Then Prokofiev lightens up again with a shadowy resume of the first movement, stripped of its most likeable melodies and dissolving into thin air.

14

#### **Piano Concerto No. 5 in G major, Op. 55**

Another piquant experimental flourish before he took up residence in Moscow in 1936 was the 'Music for Piano and Orchestra' which became the fifth and last of the piano concertos. Looking back from a Soviet standpoint in his 1941 autobiography, Prokofiev managed to hint at the problematic nature of the work without denouncing it:

I had not intended the concerto to be difficult, and at first had even contemplated calling it 'Music for Piano and Orchestra'... But in the end it turned out to be complicated... In my desire for simplicity, I was hampered by the fear of repeating old formulas, of reverting to the 'old simplicity', which is something all modern composers seek to avoid. I searched for a 'new simplicity', only to discover that this new simplicity with its novel forms and, chiefly, new tonal structure, was not understood...

One wonders how it was understood by Wilhelm Furtwängler, accustomed to thinking in longer lines than what this elliptical concerto for the most part offers (Stravinsky loved it at the Paris premiere). At any rate, Furtwängler conducted the first performance in Berlin on 31 October 1932, and the composer-pianist was well pleased by the amount of hard work achieved in only one rehearsal for soloist and orchestra. 'Furtwängler re-engaged me to play another concerto', he told an American friend;

but political events were soon to overcome his optimism. Prokofiev had composed the Fifth Piano Concerto partly as a new vehicle for himself, long overdue.

Like its predecessor, the Fifth spends much of its time strenuously avoiding the charm of a simple song, only to succumb in a powerful slow movement. Of the other four movements one might echo the notorious critic Eduard Hanslick's observation on Strauss's *Till Eulenspiegels lustige Streiche* that

many charming, witty ideas spring up in  
the work, but not a single one that does not  
instantly have its neck broken by the speed  
with which the next one lands on its head.

And this, of course, is quite deliberate; the wonder is that Prokofiev is so profligate with his ideas.

The wide-leaping athletic theme that opens the work appears three times in the first movement, with the orchestra's initially sketchy role fleshed out on each return, and repeats itself in the third movement – a relatively novel device previously essayed at the start and finish of the Fourth Piano Concerto – before toccata-mania takes over and embroils it in hectic development. Arrogantly intervening between the *Allegro con brio* and the Toccata is Prokofiev in familiar sarcastic mode, paving the way for Mercutio's strut in *Romeo and Juliet*; again the keenly accented main theme is acrobatically outlined

by the piano and returns twice in definitive shape, first on wind and then on the much-favoured trumpet, with the piano articulating the second, 12/8 theme alongside it.

At last, in the *Larghetto*, Prokofiev decides to wear his heart on his sleeve. Once the rather American tenderness of muted strings and flute has set the scene, the piano gently intones a lullaby of decidedly Russian style. Soon, though, the peacefulness gives way to an altogether more powerful and disturbing lyricism, reviving the strenuous world of Prokofiev's 1920s opera *The Fiery Angel*. The finale shows the cunning camouflage of Prokofiev's modernism. Emerging briefly out of the initial furtiveness in octaves and of a wind-and-brass snap of Stravinskyan cut is a merry tune of the kind that the composer was to expand upon, and subvert in a quite different way, in the finales of his last three symphonies. Here the melody constantly forces its way to the surface, yields to a strange little mystery on two bassoons with undulating piano accompaniment and ultimately finds itself syncopated and splintered in a brilliant coda, settling for the home key (G major) in the last garish chord.

© 2014 David Nice

#### Performer's note

As opposed to what one might imagine,

hearing the five piano concertos by Prokofiev in succession in concert is not as indigestible an exercise for the listener as it might seem.

I have been able to create the experience myself while playing them in performance over the course of two consecutive evenings, the first time in Russia and then in Warsaw. Of course, for the pianist a certain physical stamina is vital, and all those who play the Second Concerto for the first time will recall the sensation of the hands being "broken" by the time they arrive at those final hammered Gs. But unlike the concertos by Rachmaninoff, those by Prokofiev are all different in form and structure: from a single movement divided into four parts (Concerto No. 1) to five movements (Concerto No. 5), via three movements (Concerto No. 3) and four (Concerto No. 2). One could even say three and a half movements if he counts as a half-movement the finale of Concerto No. 4, a faster and more condensed version of the first movement.

The diversity of these concertos is equally evident in the singular relationship which each establishes between piano and orchestra. From the Second Concerto, in which the piano, as (one might say) narrator-king, first exposes the themes over an orchestral accompaniment, with numerous and long (and oh how challenging!) solo cadenzas, to the Fifth Concerto, in which the piano is almost buried within the orchestra (and with no cadenzas), the role of the solo instrument, one observes, is never the same.

One can also cite another unique point. Of the fifteen or so movements which constitute all these concertos, the *Adagio* of the Fourth is in fact the only movement that is slow from beginning to end.

Ever since my years of study at the Paris Conservatoire, where I made my concerto debut with his First Piano Concerto, Prokofiev has been one of my favourite composers. The admirable recordings of Richter and Ashkenazy have always been models from the point of view of style and interpretation. From Richter I cherish the dedication which, according to his own custom, he left in my score of the Fifth Concerto over the passage of crazy scales in the second movement. And here I wish to express my wholehearted respect and gratitude to Vladimir Ashkenazy with whom I have had the immense joy of playing two of the concertos and who has dispensed to me – as has his wife, herself an exceptional musician – some invaluable interpretative advice.

The only recording we have of Prokofiev himself, playing his Third Concerto (1932 – London Symphony Orchestra under Piero Coppola), also teaches us much. His rather fluid, light-fingered playing is neither as percussive nor as gritty as one might have imagined, and his extremely lively tempi are always consistent and stem from a rigorous logic. Even the playing in the third variation of the second movement, the amazingly rapid



speed of which astonished me on first hearing, remains nevertheless perfectly in accordance with the indications in the score – that is to say, actually less fast than in the preceding variation.

One of the most original characteristics of Prokofiev's writing for the piano is found not just in what one is able to hear, but in what one is able to see in the score – by which I mean the fingering. Very often Prokofiev asks that passages of rapid scales end with the third finger passing over the fifth, thus, by virtue of the gesture itself, lending a particular emphasis to the final note. Moreover, his arms, which were apparently very long, allowed him spectacular hand-crossings and leaps, with which he crammed his concertos, making it possible in the most acrobatic passages to play the high notes with the left hand and even, as in the Fifth Concerto, the low ones with the right hand!

In the whole of the piano literature I do not know of a leap more improbable, for distance and speed, than that of the two Bs in triple octaves in the Second Concerto (1'03" into Track 8, figure 94 in the score). To 'rearrange' this *tour de force* by re-writing it in a manner more comfortable would seem to me to betray the essence of this intense work, the dramatic expression of which essentially springs from the fact that it strains at the limits of the playable and forces the pianist to take enormous risks.

The Fifth Concerto, one of the most seldom played, was paradoxically one of the first which I wanted to incorporate into my repertoire. The score, which I found completely by accident one fine day on the shelves of a second-hand bookseller on the banks of the Seine (for 50 francs), immediately intrigued me. Since then I have developed a weakness for this work, truly a musical kaleidoscope, which unites a form of confounding singularity to the most original ideas. A music full of surprises, as if erupted from the pen of a Haydn (moreover, one of Prokofiev's favourite composers), but a Haydn on speed!

I must admit that the Fourth Concerto, written for the left hand, is hard to grasp, something that Prokofiev's ardent admirers without doubt can appreciate. I have over time come to understand and admire all its riches, starting with that long phrase in the slow movement, which makes one think of *Parsifal*. But at the beginning of the 1990s it was an extra-musical circumstance which led me to it. I had had to confront at this period a muscular problem called functional dystonia, which prevented me from making normal use of my right hand. After a worrying period of straying and of doubt over my future as a pianist, the physiotherapist Philippe Chamagne re-educated me over a period of two years with his methods and advice, finally returning to me the possibility of playing the most virtuoso and

physically challenging works in the repertoire. I should not be the pianist that I am without having had the good fortune to meet him, and am pleased to dedicate this recording to him.

© 2014 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. Named Artist of the Year at the 2012 ICMA, he has worked with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda, and Louis Langrée. In recent years, he has performed a number of times at the BBC Proms and also at the Mostly Mozart Festival in New York. He works regularly with orchestras such as the San Francisco Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, Sydney Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, and Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Recently he has also collaborated with the Boston Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Orquestra Sinfónica do

Estado de São Paulo, and Orchestre national de France.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine *Classica*. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in New York. As well as performing worldwide, he has prepared

a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet is Artistic Director of the Lofoten Piano Festival in Norway. [www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

Widely recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over a wide-ranging repertoire. The Orchestra has its own state-of-the-art studio in Salford Quays, Greater Manchester where it records for BBC Radio 3 and Chandos. Offering an annual season in Manchester's Bridgewater Hall, the BBC Philharmonic also performs across the North West of England and at the BBC Proms as well as being regularly invited to major cities and festivals across the world.

Juanjo Mena is Chief Conductor, heading a distinguished team. Gianandrea Noseda, who led the BBC Philharmonic for nearly ten years, is Conductor Laureate and the Finn John Storgårds is Principal Guest Conductor. Yan Pascal Tortelier and Vassily Sinaisky are Conductors Emeriti.

As a consequence of its interest in new and adventurous repertoire, many great composers have worked with the BBC Philharmonic, including Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner

Henze, Mark-Anthony Turnage and Unsuck Chin. Sir Peter Maxwell Davies became the Orchestra's first Composer / Conductor in 1991 and was succeeded by James MacMillan ten years later. The post is now held by the Austrian HK Gruber. The BBC Philharmonic has a close association with Salford City Council, which enables it to run a busy programme of community-based learning and special events.

Music Director of Teatro Regio in Turin, Conductor Laureate of the BBC Philharmonic, and Chief Guest Conductor of the Israel Philharmonic Orchestra, **Gianandrea Noseda** also serves as Artistic Director of the Stresa Festival in Italy. The Pittsburgh Symphony Orchestra has recently appointed him to the Victor De Sabata Guest Conductor Chair. He has appeared all over the world with orchestras such as the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, London Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre de Paris, and NHK Symphony Orchestra, Tokyo. His intense collaboration with the BBC Philharmonic has included several appearances at the BBC Proms and extensive touring activity in Europe and Japan. In 2005, live performances of Beethoven's complete symphonies, offered as part of BBC Radio 3's *The Beethoven Experience*, attracted the historical figure of 1.4 million download

requests. Since 2002 Gianandrea Noseda has been an exclusive artist of Chandos Records. He has recorded works by Prokofiev, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Shostakovich, Liszt, Rachmaninoff, Mahler, Verdi, Ruffinatscha,

and Bartók. An extensive survey of the music of Italian composers of the twentieth century includes recordings of works by Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari, Petrassi, and Casella.



**Jean-Efflam Bavouzet and Gianandrea Noseda during the recording sessions**

## Prokofjew: Klavierkonzerte

Wenige Komponisten haben sich in so vielen musikalischen Formen hervorgetan wie Sergei Sergejewitsch Prokofjew (1891 – 1953). Ob Opern, Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Instrumentalwerke oder Filmmusik: Er hinterließ in jedem Genre unzählige Meisterwerke. Und doch machte er sich im vorrevolutionären Russland vor allem als Pianist – und zwar nicht nur seiner eigenen Musik – einen Namen, und auf diesem Ruf konnte er dann während der 1920er und Anfang der 30er in seinen Jahren in den USA und Westeuropa aufbauen.

Sämtliche musikalischen Ideen, die in den fünf Klavierkonzerten zu finden sind, entstanden zwischen 1907, als Prokofjew gerade einmal sechzehn Jahre alt war, und 1932, als er noch viel den Westen als Pianist bereiste und eine längere Rückkehr in sein Vaterland durch zunehmenden Kontakt mit der Sowjetunion eine echte Möglichkeit zu werden schien. Jedes Klavierkonzert bot ihm eine perfekte Bühne, um die vielen verschiedenen Facetten seines Temperaments zur Schau zu stellen – und deren Schwerpunkt verlagerte sich über die Jahre. Als das Erste Klavierkonzert bei seiner Uraufführung im Jahre 1912 von Kritikern als "fußballartig", "dreist"

und "eigensinnig" beschrieben wurde, war dies nicht als Schmeichelei gemeint, und doch scheinen dies die perfekten Attribute, um ein Porträt des jungen Künstlers zu zeichnen.

Auch für die Reihe von *pesenki* oder "kleinen Liedern", die Prokofjew als Kind komponiert hatte, war das Klavier sein Medium gewesen, und in deren direkten Nachfolgern – wegen ihres scharfen Bisses *sobachki*, "Hündchen", genannt – entwickelte er die ansprechende Mischung von Kantigkeit und Lyrik, die seine frühe Klaviermusik auszeichnet. Ein "Hündchen" aus dem Jahre 1907, "Carnaval", wurde als koboldhafte, launische Melodie von für Prokofjew typischer harmonischer Konstruktionsweise – aus der Grundtonart in benachbarte Tonarten hinein und heraus schlüpfend – , in der das Klavier nach der grandiosen Einleitung zur Ruhe kommt, in das Konzert aufgenommen. Dabei scheint es sich um eine Art Parodie auf solch heroische Eröffnungsgesten wie etwa das erste Thema aus Tschaikowskys Erstem Klavierkonzert in der gleichen Tonart Des – Dur zu handeln, und – anders als Tschaikowskys Melodie, die nicht wiederkehrt – rundet sie laut Prokofjew hier die Exposition in der Manier von Beethovens

*Pathétique* Sonate ab und schießt am Ende des Werks wie eine Rakete durchs Dach.

Als Student am Konservatorium von Sankt Petersburg erarbeitete sich Prokofjew solche Giganten des Klavierkonzert-Repertoires wie das Fünfte Beethovens, das unsterbliche Exemplar Griegs und die jeweils zweiten Konzerte von Rachmaninow und Saint-Saëns. Allerdings bevorzugte er die Kompaktheit von Rimsky-Korsakows viel schlichterem Werk, das heute kaum noch gespielt wird. Dieses wurde, wie die umfassenden, in höchstem Maße literarischen und erst kürzlich veröffentlichten Tagebücher des Komponisten nun bestätigen, im Frühjahr 1911 zum Vorbild für ein von ihm selbst als "leicht, transparent und unkompliziert" beschriebenes Concertino, welches als Pendant zum "großen Konzert" des vorherigen Sommers fungieren sollte, das er nicht fortsetzen konnte.

#### **Klavierkonzert Nr. 1 in Des-Dur, op. 10**

Bei Prokofjews Erstem Konzert handelt es sich zum größten Teil um den reinen *jeu d'esprit*, doch im Herzen der unbändigen Parade liegt im langsamen Satz ein kurzes Thema von überraschend tragischen Dimensionen. Dies war, wie auch der scherzo-artige Durchführungsteil, ursprünglich für das "große Konzert" von 1910 vorgesehen gewesen und diente sowohl als Rückblick auf das romantische Konzert als auch als Vorzeichen

für das, was in seinem eigenen nächsten kommen sollte.

Prokofjews beseelte Interpretation der Solopartie – ein perfektes Vehikel für seinen leidenschaftlich federnden pianistischen Stil – sorgte bei der Moskauer Uraufführung für geteilte Meinungen, obwohl all seine Musikerfreunde begeistert waren. Zwei Jahre später, 1914, schrieb er in sein Tagebuch: "Ich bin dem Stück entwachsen und kann jetzt seine Unzulänglichkeiten erkennen", doch er spielte es trotzdem ein weiteres Mal beim Wettbewerb des Konservatoriums um den Rubinstein-Preis, wobei er der erste Student überhaupt war, der sich mit einem eigenen Werk um eine Abschlussauszeichnung bemühte und auch der erste, der eine Art "Doppelauftritt" absolvierte, indem er seinem Konzert Liszts Transkription von Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre voranstellte. Es war nicht so sehr der aus einem Konzertflügel bestehende Preis, über den sich Prokofjew freute, sondern vielmehr über die Rechtfertigung dafür, "sich auf einen neuen Pfad begeben zu haben, meinen eigenen Pfad, den ich der Routine zum Trotz etabliert habe."

#### **Klavierkonzert Nr. 2 in g-Moll, op. 16**

Außerhalb des Konservatoriums hatte er dies im vorhergegangenen Sommer in der Konzertsreihe in Pawlowsk vor den Toren Sankt Petersburgs mit seinem neuen Zweiten

Konzert bereits getan. Es ist das technisch anspruchsvollste der fünf Konzerte. Während er im Juli 1913 an der Solopartie arbeitete, merkte Prokofjew in seinem Tagebuch an,

dass sich dieses Stück als so schwierig und komplex zu lernen herausstellte, dass ich begann, mir Sorgen zu machen, ich würde es bis zur Uraufführung in Pawlowsk nicht meistern.

Diese fand im August statt, und es gelang ihm; doch es gab noch Probleme: Er bat den Dirigenten, Aslanow, nach dem ersten Satz eine Pause zu machen, da dessen gewaltige Kadenz – die er zum Teil vergaß und improvisieren musste – es "physisch unmöglich machte, direkt weiterzugehen und das noch anspruchsvollere *Scherzo* zu spielen". Die einzige Möglichkeit diese Schwierigkeit zu umgehen, war, es langsamer als angegeben und durchgehend im *pianissimo* zu spielen. Jahre später, als die Partitur nach der Russischen Revolution verloren gegangen war und Prokofjew das gesamte Werk 1924 für eine Pariser Aufführung nachkomponiert hatte, spielte er es mit Ernest Ansermet für eine Übertragung in der BBC und erzählte einem Freund,

dass es ein kompletter Skandal geworden war, denn es ist ein so schwieriges Stück, dass es mir seit letztem März vollkommen aus den Fingern gefallen ist.

Obwohl er normalerweise ausgesprochen schnell arbeitete, überraschte sich der zweiundzwanzig-jährige Komponist selbst

damit, wie lange er brauchte, um das Zweite Klavierkonzert zu komponieren – nämlich vom November 1912 bis zum darauffolgenden Mai. Während der Arbeit an dem Werk ereignete sich ein folgenschwerer Vorfall, der zwar nicht für den grundsätzlich dunklen Farbton des Stücks verantwortlich ist, aber aus dem vielleicht die Art und Weise, wie Prokofjew am Finale arbeitete und das gesamte Werk elf Jahre später überarbeitete, hervorgegangen sein mag, nämlich der Selbstmord von Max Schmidthof, Prokofjews Kommilitone am Sankt Petersburger Konservatorium, mit dem eine besonders leidenschaftliche Freundschaft entstanden war. Am 27. April 1913 erhielt er eine kurze Mitteilung von Max: "Ich muss Dir die neusten Neuigkeiten erzählen – ich habe mich erschossen." Prokofjews Tagebucheintrag vom 9. Mai ist typisch lakonisch:

"Die Augen offen und beide Schläfen blutgetränkt...! Max war sich seiner sicher gewesen; er hatte nicht mit der Wimper gezuckt, und seine Hand war ruhig. Die Kugel durchschlug die rechte Schläfe und trat durch die linke wieder aus. Ein guter Schuss. Bravo.

Als ich nach Hause kam, schrieb ich in die Partitur des Zweiten Klavierkonzerts: "In Erinnerung an Maximilian Anatoliewitsch Schmidthof."

Morgen werde ich eine schwarze Krawatte anlegen und sie in Trauer um meinen Freund tragen.

Stets pragmatisch und fähig unter den schwierigsten Umständen zu arbeiten, fuhr Prokofjew damit fort, die Lücken im Scherzo – hier scheint er ein Trio zugunsten eines *moto perpetuo* aufgegeben zu haben – und im Finale zu schließen. Obwohl er Max auch einige andere Stücke, wie etwa eines der eindringlichsten Klavierstücke seines Op. 12 sowie die Zweite und die Vierte Klaviersonate widmete, bleibt dieses Konzert doch sein gewaltigstes Denkmal.

Die musikalische Sprache ist jedoch keineswegs unnachgiebig hart und dissonant. Nach einem Durchlauf während eines Urlaubs im August 1913 war Prokofjew überrascht, wie sehr seine Begleiter den ersten Satz mochten und im Herumgehen sein seelenvolles erstes Thema summten. Sein Freund, der Komponist Nikolai Mjaskowski mochte besonders die Melodie für Solo-Klavier, die in den Tumult des Finales stolziert, und diese scheint auch in Diaghilew bei einem Treffen im Jahre 1914 den Wunsch inspiriert zu haben, das Konzert vertanzen zu lassen (schließlich gab er bei Prokofjew ein Werk in Auftrag, das er dann doch nicht nutzte, nämlich das primitivistische Ballett *Ala und Lalli*, das später für den Konzertsaal zur *Skytischen Suite* umgearbeitet wurde).

Das Konzert blickt auch auf zwei groß angelegte Beispiele von Klavierkonzerten zurück, die sich in ihren ersten Sätzen riesiger

Solo-Kadenzen bedienen: Tschaikowskys berühmtes Konzert in b-Moll, mit welchem sich Prokofjew beschäftigte, um es als Teil seines Studiengangs zu dirigieren, und das Dritte Klavierkonzert von Rachmaninow, das er wohl in Sankt Petersburg gehört haben muss. Prokofjews Kadenz ersetzt hier eine artige Sonatenhauptsatzdurchführung und unterzieht das russische Anfangsthema einer schwindelerregenden, bravourösen Behandlung – sozusagen über Liszt hin zu Skriabin. Sie breitet sich auf drei Systeme aus, bevor das gesamte Orchester, mit dem Blech im Vordergrund, für eine höhepunktartige Wiederholung der Anfangstöne wiederkehrt (eine Passage, die Prokofjew eine Menge harter Arbeit kostete). Der Solist hat das letzte Wort und zwar im *pianissimo* – wieder eine Idee, die aus Rachmaninows Drittem Klavierkonzert hätte stammen können.

Sowohl hier als auch im Finale ergreift das Klavier, was die Hauptthemen angeht, zuerst das Wort. Prokofjew wollte die Orchestrierung leicht und transparent halten, was er beim Toccatta-Geschnatter des Scherzos, einem unnachgiebigen, dem Beispiel Schumanns verpflichteten Klappern von Sechzehnteln und sicherlich seinerseits eine Inspiration für das dämonische Finale von Rachmaninows *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* aus dem Jahre 1934, auch tatsächlich tut. Allerdings ist das im von der Tuba angeführten,



sicherlich ironisch betitelten, Stampfen des Intermezzos, bei dem es sich wohl um den am modernistischsten klingenden Teil des Werks handelt, nicht der Fall. Hier bemüht sich das Klavier sogar die zerschmetternde Orchesterstimmung aufzulockern, indem es auf dem Rücken des Mammut umherhüpft und Purzelbäume schlägt, doch die düstere skythische Prozession wird nur schwerer und misstönender, bevor sie in die Ferne verschwindet. Es ist auch keine Überraschung, dass Prokofjew, während er an dem Werk arbeitete, mit Mjaskowski die Manuskript – Partitur von Strawinskys *Le Sacre du Printemps* durchsah, einem Werk, welches er auf seiner bedeutsamen Reise nach Westeuropa im folgenden Jahr auch auf der Bühne erleben sollte.

#### **Klavierkonzert Nr. 3 in C-Dur, op. 26**

Das Zweite blieb immer dasjenige seiner Klavierkonzerte, das Prokofjew am meisten am Herzen lag; da die Partitur in Russland zurückgeblieben war, schrieb er es, wie bereits erwähnt, für eine Aufführung in Paris im Jahre 1924, die er sich mit einem weiteren Emigranten, nämlich dem Kontrabass-Virtuosen und Dirigenten Serge Kussewitzki, teilte, aus der Erinnerung noch einmal neu. Zu diesem Zeitpunkt hatte bereits ein Drittes Konzert in Europa und den USA Verbreitung gefunden, ein heiteres und lebhaftes Stück,

mit dem er seine Talente als Pianist zur Schau stellen konnte. Der Entwurf mit zwei Themen war schon 1916 entstanden, und Prokofjew arbeitete, kurz bevor er 1918 Russland verließ, ohne Klavier am ersten Satz sowie an den ersten beiden Variationen des zweiten. Der Rest nahm erst im späten Frühjahr und idyllischen Sommer des Jahres 1921 in St-Brévin-les-Pins an der Westküste Frankreichs Gestalt an. Das Werk ist ein extremes Beispiel für Prokofjews "Sammelstil" – keine andere seiner Kompositionen greift umfangreicher auf Entwürfe aus der Vergangenheit zurück.

Einer entstammt dem Jahr 1911, als er mit der Komposition seines Ersten Klavierkonzerts begann; Prokofjew beschreibt ihn als Passage von "parallelen Dreiklängen, die die Lagen von unten nach oben durchlaufen", woraus man schließen kann, dass es sich um die brillante, zuerst in den Streichern direkt nach der Einleitung zu hörende Charge handelt, die er später im ersten Satz noch zweimal und mit noch größerer Virtuosität auf dem Klavier behandelt. Die *Gavotte* – eine Tanzform aus dem 18. Jahrhundert, die Prokofjew wegen der scharfen rhythmischen Definition, die sie ihm erlaubte, gern einsetzte – , welche das Thema des zweiten Satzes darstellt, entstand ursprünglich 1913. Er war natürlich keineswegs der erste inoffizielle Neoklassizist; Tschaikowsky schrieb seine eigene Version einer Gavotte in der Einlage im zweiten Akt von

*Dornröschen*. Zwei Themen des Finales – nur aus „weißen“ Noten bestehend, also ganz diatonisch, ohne Kreuze oder b – waren 1918 auf der Reise von Japan in die USA für ein Streichquartett entworfen worden.

Eine Künstlerseele, welche Zeuge der stetigen Entstehung des Werks war, nämlich der Dichter Konstantin Balmont, Prokofjews Nachbar während des Sommers in Saint-Brévin, fing einen Teil seiner kaleidoskopischen Vielfalt in einem Sonnet ein, das seine Eindrücke beschreibt und Prokofjew gewidmet ist. Es lohnt sich, den zweiten und dritten Vierzeiler hier zu zitieren:

Die Momente tanzen Walzer, die Epochen  
Gavotte,  
Plötzlich hat ein wilder Bulle, von Feinden  
gefangen,  
Seine Ketten gesprengt und steht mit  
drohenden Hörnern,  
Doch sanfte Klänge rufen wieder von ferne

Und Kinder bauen Burgen aus kleinen  
Muscheln, Ein opal – farbener Balkon, fein  
und hell.  
Dann, hervorströmend, zerstreut alles eine  
Flut.  
Prokofjew! Musik und Jugend in voller Blüte ...

Das Konzert ist nie vorhersehbar und macht aus seinen extremen Kontrasten eine Tugend. Die sehr russische Klarinettenmelodie zu Beginn etabliert sofort einen zart-lyrischen Ton, der

dann aber gleich von der Geschäftigkeit des extrovertierteren Prokofjew zur Seite gefegt wird. Diese weicht dann aber wiederum einem sarkastischen kleinen Tanz, der von Kastagnetten und einem schwer zu bändigenden, splitterigen Nachwort begleitet wird. Statt sein Material durchzuführen, gönnt sich Prokofjew dann eine Träumerei über das Anfangsthema, bevor er den ganzen Spaß zu teuflischen Höhen treibt.

Die zentralen Variationen über das skurrile Gavotte-Thema folgen einer zwingenden Logik und kristallisieren zunehmend seinen dämonischen Aspekt heraus, bevor sich die atmosphärische vierte Nocturne-Variation anschließt, welche ihrerseits der wilden Kavalkade der fünften Variation weicht (hier erleben wir Prokofjew in der stürmischen Stimmung der *Skythischen Suite*, der bewusst "barbarischen" Konzertpartitur, die er, wie wir uns erinnern, aus einer verworfenen Ballettmusik für Diaghilew erarbeitete). Das Finale scheint mit einigen haarsträubend schwierigen Passagen für das Klavier die Schelmerei des ersten Satzes fortführen zu wollen. Daran muss wohl Mjaskowski gedacht haben, als er zu Prokofjew sagte: "Niemand außer Ihnen wird es spielen können". Doch er war auch überrascht von dem üppigen, melancholischen Thema mitten im Finale, das mehr als alles andere in der Tradition Rachmaninows und Skriabins steht. Aus der

prominenten Position und Länge des Themas ergab sich für ihn die Frage: "Entsteht so nicht der Eindruck eines Mannes mit dickem Bauch und kurzen Armen und Beinen?" Vielleicht ist dies der Fall; aber die kurzen Arme und Beine legen für die aufregende Coda noch einmal spektakulär zu. Prokofjew plädiert mit seiner Aufnahme des Werks mit Piero Coppola und dem London Symphony Orchestra aus dem Jahre 1932 auf schwungvolle, wenn auch etwas derbe Art und Weise für sein Werk. In einer guten Aufführung verblüffen der Elan und Schwung des Konzerts immer wieder.

#### **Klavierkonzert Nr. 4 in B-Dur, op. 53**

Zu Beginn der 1930er war Prokofjews Komponistenstern im Westen ein wenig im Schwinden begriffen, was zum Teil der Tatsache geschuldet war, dass er sich in seiner Musik nicht nur zunehmende Melodik sondern auch eine neue Komplexität zu eigen machte. Das sowjetische Establishment war von dem, was es "eine traurige Geschichte des Niedergangs der welkenden Kultur des Individualismus" nannte, noch weniger beeindruckt. Werke wie das Vierte und Fünfte Klavierkonzert gehören immer noch zu dem am meisten vernachlässigten Teil von Prokofjews enormem Schaffen, und es ist nicht einfach, sie kennenzulernen. Der Komponist beschrieb den Prozess später in seiner kurzen Autobiografie folgendermaßen:

Ich habe sie mir einmal durchgespielt, zweimal, dreimal – und plötzlich zeichnete sich durch die Dunkelheit der Umrisse eines wirklichen Gesichts ab.

Ein besonders unglückliches Schicksal widerfuhr dem Vierten Konzert und zwar in erster Linie, weil Paul Wittgenstein, der es im Juni 1930 in Auftrag gegeben hatte, nie die erhoffte Uraufführung gab (diese fand erst 1956, also drei Jahre nach Prokofjews Tod, in Berlin statt). Der Bruder des Philosophen Ludwig Wittgenstein hatte als Offizier im Ersten Weltkrieg an der russischen Front einen Arm verloren und seine so unterbrochene Pianistenlaufbahn gerettet, indem er bei vielen großen Komponisten der Zeit Werke für seine verbleibende linke Hand in Auftrag gegeben hatte. Zu etlichen von denen hatte Prokofjew seine eigene Meinung: Der *Panathenäenzug* von Richard Strauss war ihm in seiner Textur zu undurchsichtig, Franz Schmidts Beethoven – Variationen fand er technisch "unreif", und Ravels Konzert in D-Dur, welches dieser vollendete, kurz bevor Prokofjew 1931 sein eigenes fertigstellte, "wohl gut geschrieben und gewissenhaft, aber ohne Funken". Die Nachwelt war anderer Meinung: Es ist Prokofjews Viertes Klavierkonzert, das in Vergessenheit geraten ist, nicht Ravels hochdramatisches Meisterwerk. Ein Hauptgrund hierfür liegt darin, dass Wittgenstein das eine in sein Repertoire

aufnahm, während er das andere ablehnte, obwohl dies nicht so abrupt geschah, wie Prokofjew es in seiner Autobiografie nahelegte. Laut dem Tagebuch des Komponisten "kreischte" Wittgenstein bei einem Treffen im September 1930 angesichts zweier von Prokofjews ungewöhnlichen Melodien, und es ist ein Brief aus dem Jahre 1934 erhalten geblieben, in dem Wittgenstein Prokofjew zu verstehen gibt:

Ihr Konzert, oder zumindest ein beträchtlicher Teil davon, wird von mir nicht verstanden. Ich bestehe auf diesem Wort. Es gibt einen gewaltigen Unterschied zwischen einem Gedicht, das ich nicht mag, und einem Gedicht, dessen Sinn ich nicht verstehe.

Es gab noch weitere Treffen in Wien, bei denen das Stück durchgespielt wurde, doch Wittgenstein kam mit dem Vierten Klavierkonzert nicht zurecht, und Prokofjew nahm die von ihm ausgehandelte Option, es nach fünf Jahren für zwei Hände zu überarbeiten, nie wahr.

Was fand Wittgenstein so unverständlich? Der "Umriss eines wirklichen Gesichts" ist unter dem Toccata-Geschnatter des ersten Satzes zunächst wirklich nicht leicht zu erkennen, obwohl hier im Orchester nicht weniger als vier Melodien vorkommen, von denen nur die letzte, in der dissonanten Durchführung, nicht lebhaft und verspielt ist. Liebhabern von *Romeo und Julia*, das wenig später entstehen sollte, wird

es weniger schwer fallen, sich für die großen, wenn auch harmonisch unberechenbaren Melodien des langsamen Satzes zu erwärmen. Die Streicher stellen die erste Melodie vor, das Klavier allein die zweite, eine Übung in sich kreuzenden Rhythmen (um genau zu sein, 2/4 in der 'rechten' Hand gegen im gesamten Satz vorherrschendes 6/8 in der 'linken'). Dieses zweite Thema erreicht im Herzen des Satzes mit der vielleicht am offenkundigsten imposanten Musik des Konzerts gewaltige Statur, wonach das eröffnende Idyll in süße Träume zerfließt.

Die Trompete bringt im anschließenden *Moderato* einen weiteren robusten Anwärter ins Spiel, den bald die blässeren Gedanken des Klaviers überschatten, bevor für den Hauptteil *Allegro moderato* ein anderes Metrum angegangen wird. Trotz des Unterhaltungswerts und eines weiteren kecken Themas im Zentrum, ist dies für den Hörer der eigenartigste Satz. Dann schlägt Prokofjew wieder einen leichteren Tonfall an, indem er schattenhaft den ersten Satz, seiner einnehmendsten Melodien beraubt und sich schließlich in Luft auflösend, resümiert.

#### **Klavierkonzert Nr. 5 in G-Dur, op. 55**

Bevor er sich 1936 in Moskau niederließ, gönnte sich der Komponist mit "Musik für Klavier und Orchester", aus dem das fünfte und letzte Klavierkonzert werden sollte, eine

weitere pikante experimentelle Geste. In seiner 1941 entstandenen Autobiografie von einem sowjetischen Standpunkt aus zurückblickend, gelang es Prokofjew den problematischen Charakter des Werks anzudeuten, ohne es zu verurteilen:

Ich wollte nicht, dass das Konzert schwierig ist, und hatte zunächst sogar erwogen, es "Musik für Klavier und Orchester" zu nennen ... Doch schließlich wurde es kompliziert ... Ich wurde in meinem Verlangen nach Einfachheit durch die Angst behindert, alte Formeln zu wiederholen, in die, alte Einfachheit' zurück zu verfallen, was alle modernen Komponisten zu vermeiden suchen. Ich suchte eine ‚neue Einfachheit‘, nur um festzustellen, dass diese neue Einfachheit mit ihren neuartigen Formen und vor allem mit ihrer neuen tonalen Struktur nicht verstanden wurde ...

Man fragt sich, inwiefern Wilhelm Furtwängler das Werk verstand, der es gewohnt war, in längeren Linien zu denken, als sie dieses elliptische Konzert zum größten Teil bietet (Strawinsky war bei der Pariser Erstaufführung begeistert). In jedem Fall leitete Furtwängler am 31. Oktober 1932 in Berlin die Uraufführung, und der Komponist und Pianist war mit der harten Arbeit, die in nur einer Probe für Solist und Orchester geleistet wurde, sehr zufrieden. "Furtwängler hat mich für ein weiteres Konzert engagiert", erzählte Prokofjew einem amerikanischen

Freund, doch die politischen Ereignisse sollten seinem Optimismus bald einen Strich durch die Rechnung machen. Er hatte das Fünfte Klavierkonzert teils auch als längst überfälliges neues Vehikel für sich selbst geschrieben.

Wie sein Vorgänger verbringt auch das Fünfte Konzert viel Zeit damit, dem Charme eines einfachen Liedes aus dem Wege zu gehen, nur um dann in einem machtvollen langsamen Satz just dieser Versuchung zu erliegen. Was die anderen vier Sätze anbelangt, könnte man sich den Beobachtungen des berühmten – berüchtigten Kritikers Eduard Hanslick zu Richard Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* anschließen, nämlich dass

in dem Werk viele charmante, geistreiche Ideen entstehen, aber keine einzige, die nicht sofort die Geschwindigkeit, mit der die nächste auf ihrem Kopf landet, das Genick bricht.

Dies ist natürlich genauso beabsichtigt; das Erstaunliche ist nur, dass Prokofjew so verschwenderisch mit seinen Ideen umgeht.

Das weit springende, athletische Thema, mit dem das Werk beginnt, taucht im ersten Satz dreimal auf, wobei die zunächst skizzenhafte Rolle des Orchesters bei jeder Wiederkehr an Gewicht zunimmt. Im dritten Satz wird es dann wiederholt – ein relativ neuartiges Verfahren, das Prokofjew zuvor am Beginn und Ende des Vierten Klavierkonzerts versucht hatte –, bevor die Toccata-Manie die Oberhand gewinnt

und es in hektische Durchführung verwickelt. Arrogant zwischen das *Allegro con brio* und die Toccata fahrend, zeigt sich Prokofjew in gewohnt sarkastischer Stimmung, womit er den Weg für Mercutios Stolzieren in *Romeo und Julia* ebnet. Wieder wird das scharf akzentuierte Hauptthema vom Klavier geradezu akrobatisch umrissen und kehrt zweimal in endgültiger Form wieder, zunächst in den Holzbläsern und dann in der stark favorisierten Trompete, wobei das Klavier nebenher das zweite, in 12/8 angelegte Thema artikuliert.

Schließlich entschließt sich Prokofjew im *Larghetto* sein Herz auf der Zunge zu tragen. Nachdem die recht amerikanisch anmutende Zartheit von gedämpften Streichern und Flöte die Stimmung vorgegeben hat, stimmt das Klavier sanft ein Schlaflied in eindeutig russischem Stil an. Bald macht diese friedliche Szene jedoch einer gänzlich kraftvolleren und verstörenden Lyrik Platz, welche die strapaziöse Welt von *Der feurige Engel*, Prokofjews Oper aus den 1920ern, wiederaufleben lässt. Das Finale zeigt die listige Tarnung von Prokofjews Modernismus. Aus der anfänglichen Verstohlenheit tritt in Oktaven und mit einem an Strawinsky erinnernden Peitschenknall in den Holz- und Blechbläsern kurz eine fröhliche Melodie hervor, die in ihrem Charakter jenen ähnelt, auf die der Komponist in den Finalen seiner letzten drei Sinfonien näher eingehen und die er dort

in ganz anderer Art und Weise unterwandern sollte. Die Melodie drängt hier dauernd an die Oberfläche, weicht einem seltsamen kleinen Rätsel für zwei Fagotti und findet sich schließlich synkopiert und zersplittert in einer brillanten Coda wieder, die für ihren letzten grellen Akkord die Grundtonart G-Dur wählt.

© 2014 David Nice

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

#### **Anmerkungen des Interpreten**

Anders als man vielleicht denken könnte, ist es für den Hörer doch keine so schwer verdauliche Aufgabe, Prokofjews fünf Klavierkonzerte im Konzert alle nacheinander zu hören.

Ich habe diese Erfahrung selbst bei Aufführungen zuerst in Russland und dann in Warschau machen dürfen, bei denen ich den Werken über jeweils zwei Abende gespielt habe. Natürlich ist für den Pianisten ein gewisses körperliches Durchhaltevermögen unerlässlich, und all jene, die das Zweite Konzert zum ersten Mal spielen, werden sich an das Gefühl "gebrochener" Hände erinnern, wenn man bei diesen abschließenden, gehämmerten Gs ankommt. Aber anders als die Konzerte Rachmaninows sind die Prokofjews, was ihre Form und Struktur anbelangt, alle sehr unterschiedlich: Von einem einzigen Satz, der in vier Abschnitte unterteilt wird (Konzert Nr. 1), über eines mit drei (Konzert Nr. 3) und eines

mit vier Sätzen (Konzert Nr. 2) bis hin zu einem fünfsätzigen Werk (Konzert Nr. 5). Zählt man das Finale des Konzerts Nr. 4, eine schnellere und verdichtete Version des ersten Satzes, als halben Satz, so könnte man sogar noch von einem mit dreieinhalb Sätzen sprechen.

Die Vielfalt dieser Konzerte wird auch in der einzigartigen Beziehung, die jedes von ihnen zwischen Klavier und Orchester herstellt, sichtbar. Wie man sieht, ist die Rolle des Solo-Instruments vom Zweiten Konzert, wo das Klavier sozusagen als "königlicher Erzähler" zuerst die Themen vor einer Orchesterbegleitung vorstellt und mit vielen und langen (und ach wie schwierigen!) Solo-Kadenzten, bis hin zum Fünften Konzert, in dem das Klavier fast im Orchester untergeht (und keine Kadenzten hat), nie die gleiche.

Eine weitere Besonderheit ist ebenfalls erwähnenswert. Von den etwa fünfzehn Sätzen, die diese Konzerte ausmachen, ist das *Adagio* des Vierten tatsächlich der einzige Satz, der von Anfang bis Ende langsam ist.

Seit meinen Studienjahren am Pariser Conservatoire, wo ich mein Konzertdebüt mit seinem Ersten Klavierkonzert gab, ist Prokofjew einer meiner Lieblingskomponisten. Die großartigen Einspielungen Richters und Aschkenasis waren mir, was Stil und Interpretation angeht, immer ein Vorbild. Von Richter schätze ich außerdem eine Widmung, die er – wie es seine ganz eigene Gewohnheit war – über eine Passage von verrückten Tonleitern

im zweiten Satz in meine Partitur des Fünften Konzerts schrieb. Und ich möchte an dieser Stelle meinem aufrichtigen Respekt und meiner Dankbarkeit Wladimir Aschkenasi gegenüber Ausdruck verleihen, mit dem ich die ungemeine Freude hatte, zwei der Konzerte zu spielen und der mich – wie auch seine Frau, die selbst eine außergewöhnliche Musikerin ist – an zahlreichen wertvollen Ratschlägen zur Interpretation hat teilhaben lassen.

Auch von der einzigen Aufnahme, die es von Prokofjew selbst gibt und in der er 1932 mit dem London Symphony Orchestra unter Piero Coppola sein Drittes Konzert spielt, kann man viel lernen. Sein eher flüssiges, leichtfüßiges Spiel ist weder so perkussiv noch so rau, wie man es sich vielleicht vorgestellt hätte, und seine ausgesprochen lebhaften Tempi sind immer konsistent und von rigoroser Logik geprägt. Selbst die dritte Variation des zweiten Satzes, deren erstaunlich schnelles Tempo mich beim ersten Hören überrascht hatte, bleibt dennoch perfekt im Einklang mit den Angaben in der Partitur, nämlich tatsächlich weniger schnell als die vorhergehende Variation.

Eines der originellsten Merkmale von Prokofjews Klaviermusik findet sich nicht nur in dem, was man hört, sondern auch in dem, was man in den Noten sieht, womit ich den Fingersatz meine. Prokofjew verlangt sehr oft, dass Passagen von rasanten Tonleitern mit dem Übersetzen des dritten über den fünften

Finger enden, so dass allein durch die Geste selbst der letzte Ton eine besondere Betonung erhält. Außerdem erlaubten ihm seine Arme, die scheinbar sehr lang waren, spektakuläre Kreuzungen der Hände und Sprünge, mit denen er seine Konzerte geradezu vollstopfte, und ermöglichten es ihm, in den akrobatischsten Passagen die hohen Töne mit der linken, und sogar, wie im Fünften Konzert, die tiefen mit der rechten Hand zu spielen!

In der gesamten Klavierliteratur kenne ich, was Entfernung und Geschwindigkeit angeht, keinen unwahrscheinlicheren Sprung als den der beiden Hs in dreifachen Oktaven im Zweiten Konzert (l'03" von Track 8, Ziffer 94 in der Partitur). Diese *tour de force* "einzurichten", indem man sie auf komfortablere Art und Weise umschreibt, scheint mir den Kern dieses intensiven Werks zu verraten, dessen dramatischer Ausdruck im wesentlichen der Tatsache entspringt, dass es an die Grenzen des Spielbaren geht und den Pianisten dazu zwingt, enorme Risiken einzugehen.

Das Fünfte Konzert, eines der am seltensten gespielten, war paradoxerweise eines der ersten, die ich in mein Repertoire aufnehmen wollte. Die Partitur, die ich eines schönen Tages rein zufällig im Regal eines Antiquars am Ufer der Seine fand (für 50 Francs), faszinierte mich sofort. Seitdem habe ich eine Schwäche für dieses Werk entwickelt, ein wahres musikalisches Kaleidoskop, das eine Form von verstörender Eigentümlichkeit mit den originellsten Ideen

verbindet. Eine Musik voller Überraschungen, wie der Feder Haydns entsprungen (übrigens einer von Prokofjews Lieblingskomponisten), aber wohl eines Haydn auf Koks!

Zugegebenermaßen ist das Vierte Konzert, für die linke Hand geschrieben, schwer zu fassen – ein Umstand, den Prokofjews glühende Bewunderer ohne Zweifel würdigen können. Im Laufe der Zeit habe ich gelernt, all seine Reichtümer zu verstehen und zu bewundern, beginnend mit jener langen Phrase im langsamen Satz, die an *Parsifal* erinnert. Doch zu Beginn der 1990er führte mich ein außermusikalischer Umstand zu dem Werk. Ich musste mich zu dieser Zeit mit einem muskulären Problem namens Fokale Dystonie auseinandersetzen, das mich daran hinderte, meine rechte Hand normal einzusetzen. Nach einer beunruhigenden Zeit der Suche und des Zweifels, was meine Zukunft als Pianist anbelangte, behandelte mich der Physiotherapeut Philippe Chamagne über einen Zeitraum von zwei Jahren mit seinen Methoden und seinem Rat um und gab mir schließlich so die Möglichkeit wieder, die virtuosesten und körperlich forderndsten Werke des Repertoires zu spielen. Ich wäre nicht der Pianist, der ich heute bin, hätte ich nicht das Glück gehabt, ihm zu begegnen, und freue mich deshalb, ihm diese Einspielung zu widmen.

© 2014 Jean-Efflam Bavouzet  
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Der von der ICMA als Künstler des Jahres 2012 ausgezeichnete Musiker hat mit Dirigenten wie Wladimir Aschkenasi, Wassili Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Waleri Gergijew, Wladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda und Louis Langrée zusammengearbeitet. In den letzten Jahren ist er mehrmals im Rahmen der BBC-Proms sowie auch auf dem Mostly Mozart Festival in New York aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem San Francisco Symphony, dem Orchestre symphonique de Montréal, dem Sydney Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Niederländischen Radio-Sinfonieorchester zusammen. In jüngster Zeit ist er zudem mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Budapest Festivalorchester, dem New York Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo und dem Orchestre national de France aufgetreten.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert

regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzingen Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravel mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravel haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine Awards* und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire gewann den ersten Preis des Internationalen Beethoven-Wettbewerbs in Köln und feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet eine Transkription von Debussys *Jeux* für zwei

Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist.

Jean-Efflam Bavouzet ist Künstlerischer Leiter des Lofoten-Klavierfestivals in Norwegen. [www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

Weithin als eines der besten Orchester Großbritanniens bekannt, hat das **BBC Philharmonic Orchestra** durch seine herausragende Qualität sowie die engagierte Darbietung eines breitgefächerten Repertoires internationale Anerkennung erlangt. Das Orchester besitzt sein eigenes, mit modernsten Mitteln ausgestattetes Aufnahmestudio in Salford Quays im Großraum Manchester, wo es für BBC Radio 3 und Chandos Aufnahmen einspielt. Neben einer jährlichen Konzertreihe in der Bridgewater Hall, Manchester konzertiert das BBC Philharmonic auch im gesamten Nordwesten Englands sowie bei den BBC Proms. Das Orchester erhält regelmäßig Einladungen in die Metropolen und zu Festivals in der ganzen Welt.

Chefdirigent ist Juanjo Mena, der einem illustren Team vorsteht. Gianandrea Noseda, der das BBC Philharmonic Orchestra fast zehn Jahre lang leitete, ist ‚Conductor Laureate‘ und der Finne John Stogårds Erster Gastdirigent. Yan Pascal Tortelier und Vassily Sinaisky sind Ehrendirigenten.

Aufgrund des Interesses an neuem und gewagtem Repertoire haben viele große

Komponisten wie Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage und Unsuk Chin mit dem BBC Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. 1991 wurde Sir Peter Maxwell Davies der erste Hauskomponist/-dirigent des Orchesters, und zehn Jahre später trat James MacMillan seine Nachfolge an. Inzwischen hat diese Position der Österreicher HK Gruber inne. Das Orchester arbeitet eng mit dem Stadtrat von Salford zusammen, wodurch ein vielfältiges Programm von gemeindebasierten Bildungsmaßnahmen und anderen besonderen Veranstaltungen ermöglicht wird.

Neben seiner Tätigkeit als Musikdirektor des Teatro Regio in Turin, "Conductor Laureate" des BBC Philharmonic und Erster Gastdirigent des Israel Philharmonic Orchestras ist **Gianandrea Noseda** auch künstlerischer Direktor des Stresa Festivals in Italien. Das Pittsburgh Symphony Orchestra verlieh ihm kürzlich den Titel des "Victor De Sabata Guest Conductor Chair". Er konzertierte auf der ganzen Welt mit Orchestern wie dem New York Philharmonic, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Schwedischen Radio-Sinfonie-Orchester, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Orchestre de Paris sowie dem NHK Symphony Orchestra, Tokio. Während

seiner intensiven Zusammenarbeit mit dem BBC Philharmonic trat er mit dem Orchester mehrfach bei den BBC Proms auf und unternahm umfangreiche Tourneen durch Europa und Japan. Im Jahr 2005 erreichten die Live-Aufführungen von Beethovens gesamten Sinfonien im Rahmen des von BBC Radio 3 übertragenen Programms *The Beethoven Experience* den historischen Stand von 1,4 Millionen Download-Anfragen.

Seit 2002 steht Gianandrea Noseda exklusiv bei Chandos unter Vertrag. Er hat für das Label Werke von Prokofjew, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Schostakowitsch, Liszt, Rachmaninow, Mahler, Verdi, Ruffinatscha und Bartók eingespielt. Zu einer ausführlichen Retrospektive italienischer Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts gehören auch Werke von Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari, Petrassi und Casella.



Jean-Efflam Bavouzet during the recording sessions

## Prokofiev: Concertos pour piano

Rares sont les compositeurs qui ont excellé dans des formes musicales aussi différentes que Sergueï Sergueïevitch Prokofiev (1891 – 1953). Opéras, symphonies, concertos, musique de chambre et musique instrumentale, musique de films: il nous a laissé d'innombrables chefs-d'œuvre dans tous les genres. Pourtant, c'est comme pianiste, et pas uniquement comme interprète de sa propre musique, qu'il s'est fait un nom dans la Russie prérévolutionnaire et qu'il a tiré parti de cette réputation au cours des années passées en Amérique et en Europe Occidentale dans les années 1920 et au début des années 1930.

Toutes les idées que l'on trouve dans les cinq concertos pour piano ont vu le jour entre 1907, Prokofiev n'avait alors que seize ans, et 1932, année où il faisait encore beaucoup de tournées comme pianiste en occident. À cette époque, ses contacts avec l'Union soviétique s'étaient intensifiés et il y avait de fortes probabilités pour qu'il retourne plus longuement dans la mère patrie. Chaque concerto constituait le cadre idéal pour mettre en valeur les nombreuses facettes de son tempérament – et l'accent mis sur celles-ci changea au fil des ans. Lorsque les critiques

décrivirent le Premier Concerto lors de sa création en 1912 comme "footballistique", "impertinent" et "volontaire", ils n'avaient pas l'intention de flatter; et pourtant ces attributs semblent correspondre parfaitement au portrait du jeune artiste.

Dans la série de *pesenki* ou "petits chants" qu'il avait composés dans son enfance et leurs successeurs immédiats, surnommés *sobachki*, "petits chiens" à cause de leur mordant, le piano était son moyen d'expression. Il s'y développe le séduisant mélange d'écriture anguleuse et lyrique de ses premières œuvres pour piano. L'un des "petits chiens" de 1907, "Carnaval", trouva sa place dans le concerto, devenant la mélodie lutine et capricieuse sur laquelle le piano s'installe après la grandiose introduction. Sa construction harmonique, qui se glisse dans et hors des tonalités voisines de la tonalité d'origine, est typique de Prokofiev. En soi, cela semble être une parodie de gestes initiaux héroïques comme le premier thème du Premier Concerto pour piano de Tchaïkovski, dans la même tonalité de ré bémol majeur, et – contrairement à la mélodie de Tchaïkovski, qui ne revient jamais – elle conclut l'exposition à la manière, selon Prokofiev, de la Sonate

*Pathétique* de Beethoven et saute au plafond à la fin de l'œuvre.

Pendant ses études au Conservatoire de Saint-Petersbourg, Prokofiev étudia certains concertos pour piano du répertoire qui font figure de monuments comme le Cinquième (*l'Empereur*) de Beethoven, l'immortel concerto de Grieg et les deuxièmes concertos de Rachmaninoff et de Saint-Saëns. Mais, il préférait la concision de l'œuvre beaucoup plus modeste de Rimski-Korsakov, que l'on entend rarement de nos jours. Celui-ci devint le modèle de ce qui, à l'automne 1911, comme le confirment maintenant les journaux intimes détaillés et très littéraires du compositeur publiés seulement à une date récente, avait été un concertino autoproclamé "léger, transparent et pas compliqué"; il devait servir de pendant au "grand concerto" de l'été précédent, dont il n'avait pas encore eu le temps de poursuivre la composition.

#### **Concerto pour piano no 1 en ré bémol majeur, op. 10**

Le Premier Concerto de Prokofiev est, pour l'essentiel, un pur jeu d'esprit, mais au cœur de la parade sauvage figure un court thème de mouvement lent aux dimensions étonnamment tragiques. Ce thème, ainsi que son développement en forme de scherzo, était à l'origine destiné au "grand concerto" de 1910. C'est à la fois une survivance du concerto

romantique et une préfiguration de choses à venir dans son prochain concerto.

L'interprétation fougueuse de Prokofiev, qui tenait lui-même la partie soliste – véhicule parfait de son talent pianistique en plein essor – divisa l'opinion lors de la création à Moscou, mais tous ses amis musiciens l'apprécièrent. Deux ans plus tard, en 1914, il écrivit dans son journal: "Je me suis détaché de cette œuvre et je peux voir maintenant ses défauts", mais il la rejoua au concours du conservatoire pour le Prix Rubinstein – il fut le premier élève à se présenter pour l'obtention d'un diplôme avec une œuvre de son cru et le premier à faire une "double apparition" en faisant précéder son concerto d'une transcription par Liszt de l'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner. Ce n'est pas tant le prix d'un piano à queue qui réjouit tellement Prokofiev que la justification de "se frayer un nouveau chemin, mon propre chemin, que j'avais établi au mépris de la routine".

#### **Concerto pour piano no 2 en sol mineur, op. 16**

Il en avait déjà fait l'expérience hors du conservatoire l'été précédent dans une série de concerts à Pavlovsk, près de Saint-Petersbourg, avec son nouveau deuxième concerto. C'est le plus difficile des cinq. Pendant qu'il travaillait à la partie soliste en juillet 1913, Prokofiev nota dans son journal que

Cette pièce s'avérait si ardue et complexe à apprendre que je commençais à avoir peur de

ne pas la maîtriser à temps pour la création de Pavlovsk.

Celle-ci eut lieu au mois d'août et il y parvint; mais il y avait encore des problèmes: il demanda au chef d'orchestre, Aslanov, de faire une pause après le premier mouvement car sa vaste cadence – dont il oublia une partie et qu'il dut improviser – rendait "physiquement impossible de continuer directement et de jouer le *Scherzo* encore plus ardu". La seule manière d'y parvenir consistait à le prendre à un tempo plus lent que celui marqué et de le jouer entièrement *pianissimo*. Des années plus tard, alors que la partition avait disparu au cours de la Révolution russe et que Prokofiev avait recomposé toute l'œuvre pour Paris en 1924, il la joua avec Ernest Ansermet pour une diffusion radiophonique à la BBC et dit à un ami que:

Ça s'est avéré être un total scandale, car c'est un morceau si difficile que depuis le mois de mars dernier il m'est complètement sorti des doigts.

Même si, en général, il travaillait assez vite, le compositeur, qui avait alors presque vingt-deux ans, s'étonna lui-même du temps que lui avait pris la composition du Deuxième Concerto pour piano – en gros, de novembre 1912 au mois de mai suivant. Pendant qu'il y travaillait survint un événement de grande importance auquel on ne saurait imputer la couleur très sombre du concerto, mais qui

influa peut-être sur la manière dont Prokofiev travailla le finale et aussi sur la façon dont il révisa l'ensemble de l'œuvre onze ans plus tard: c'est le suicide de Max Schmidthof, un ami très proche de Prokofiev au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Le 27 avril 1913, Prokofiev reçut une note de Max: "Je dois t'annoncer la dernière nouvelle – je me suis tiré une balle dans la tête." Ce qu'écrivit Prokofiev dans son journal à la date du 9 mai est laconique, comme à son habitude:

"Les yeux ouverts et les deux tempes trempés de sang..." Max s'est montré sûr de lui; il l'a fait sans ciller et d'une main ferme. La balle a traversé directement la tempe droite et est ressortie par la tempe gauche. Un bon tir. Bravo.

En rentrant chez moi, j'ai inscrit sur la partition du Second Concerto pour piano: "À la mémoire de Maximilien Anatolievitch Schmidthof".

Demain, je mettrai une cravate noire et je la porterai en deuil de mon ami.

Toujours pragmatique et capable de travailler dans les circonstances les plus difficiles, Prokofiev continua à combler les vides du *Scherzo* – où il semble avoir abandonné un trio en faveur d'un *moto perpetuo* – et le finale. Même s'il dédia également plusieurs autres pièces à Max, y compris l'une des pièces pour piano les plus lancinantes de son op. 12, ainsi que la deuxième

et la quatrième sonate pour piano – cette œuvre reste le plus fantastique des mémoriaux.

Son langage musical ne cultive pas systématiquement la dureté et la dissonance. Prokofiev fut surpris, en le jouant intégralement pendant ses vacances en août 1913, de constater à quel point ses compagnons aimaient le premier mouvement et comment ils fredonnaient son premier thème mélancolique. Son ami, le compositeur Nicolai Miaskovski, aimait particulièrement la mélodie du piano solo qui entre avec dignité dans le tohu-bohu du finale, ce qui semble avoir donné à Diaghilev, lors d'une rencontre en 1914, l'idée de vouloir faire danser sur ce concerto (il finit par commander une œuvre à Prokofiev, qu'il n'utilisa pas en définitive, le ballet primitiviste *Alla et Lolly*, remanié pour le concert sous le titre de *Suite Scythe*).

En outre, ce concerto fait référence à deux exemples de grands concertos pour piano dont les premiers mouvements comportent d'énormes cadences pour le soliste: le fameux concerto en si bémol mineur de Tchaïkovski, que Prokofiev travailla pendant ses études au conservatoire, et le Troisième de Rachmaninoff, qu'il avait dû entendre à Saint-Petersbourg. La cadence de Prokofiev prend la place d'un sage développement de forme sonate: le thème russe initial y est soumis à un traitement de bravoure vertigineux – Scriabine en passant

par Liszt – et s'étale sur trois portées avant le retour de l'ensemble de l'orchestre, à commencer par les cuivres, pour une formulation des premières notes (un passage qui exigea de Prokofiev un très dur travail) qui constitue un véritable paroxysme. Le soliste a le dernier mot, *pianissimo*, encore une idée qui aurait pu venir du "Rach 3".

Ici, comme dans le finale, c'est le piano qui s'exprime en premier dans tous les principaux thèmes; Prokofiev voulait garder une orchestration légère et transparente, ce à quoi il parvient sur un bavardage en style de toccata du scherzo, où crépitent de manière incessante des doubles croches dans la ligne de Schumann, ce qui inspira sûrement à son tour le finale diabolique de la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* (1934) de Rachmaninoff. Il en va différemment du bruit de pas lourds de l'Intermezzo dominé par le tuba, un titre sûrement ironique, sans doute le mouvement qui semble le plus moderniste de tous. Ici, le piano cherche vraiment à alléger l'atmosphère orchestrale matraquante, en sautillant et en faisant des galipettes sur le dos du mammouth, mais la grave procession scythe se contente de s'alourdir et de devenir plus discordante avant de se retirer au loin. Une fois encore, personne ne sera surpris d'apprendre qu'en travaillant à ce concerto Prokofiev avait parcouru avec Miaskovski la partition manuscrite du *Sacre du printemps* de

Stravinsky, œuvre qu'il allait entendre et voir en pleine action lors d'un voyage déterminant en Europe Occidentale l'année suivante.

#### **Concerto pour piano no 3 en ut majeur, op. 26**

Le Deuxième Concerto resta le plus proche du cœur de Prokofiev; comme on l'a dit plus haut, il le travailla de mémoire – car il avait laissé la partition en Russie – pour une exécution à Paris en 1924 avec un autre émigré, le virtuose de la contrebasse et chef d'orchestre Serge Koussevitzky. À cette époque, un Troisième Concerto avait fait la tournée européenne et américaine, un véhicule enjoué, destiné à mettre en valeur les talents d'interprète du compositeur. Il avait été conçu avec deux thèmes dès 1916 et, loin d'un piano, Prokofiev travailla au premier mouvement ainsi qu'aux deux premières variations du deuxième juste avant de quitter la Russie en 1918. Le reste ne prit forme qu'à la fin du printemps et pendant l'été idyllique de 1921 à Saint-Brévin-les-Pins sur la côte ouest de la France. C'est l'exemple le plus poussé du style condensé de Prokofiev; aucune de ses œuvres ne s'inspire plus largement d'esquisses antérieures.

L'une remonte à 1911, l'année où il commença le Premier Concerto pour piano; il la décrit comme un passage "d'accords parfaits parallèles allant du bas du registre vers le haut"; il s'agit donc probablement de la charge brillante exposée tout d'abord aux cordes juste

après l'introduction et soumise à un traitement plus virtuose au piano à deux reprises, toujours dans le premier mouvement. La *Gavotte* – une danse du dix-huitième siècle que Prokofiev aima adapter en raison du côté pointu de la définition rythmique qu'elle lui permettait – qui forme le thème du deuxième mouvement, fut tout d'abord composée en 1913. Bien sûr, Prokofiev n'était pas le premier néoclassique officiel; Tchaïkovski avait écrit sa propre version d'une gavotte dans le divertissement du deuxième acte de *La Belle au bois dormant*. Deux thèmes destinés au finale avaient été esquissés pour un quatuor à cordes – à jouer sur les notes "blanches", autrement dit entièrement diatonique sans dièse, ni bémol – pendant le voyage entre le Japon et l'Amérique en 1918.

Un esprit artistique qui suivait au jour le jour la création de l'œuvre, le poète Constantin Balmont, voisin de Prokofiev pendant l'été passé à Saint-Brévin, saisit une part de sa diversité kaléidoscopique dans le sonnet qu'il dédia à Prokofiev, où il décrit ses impressions. Le deuxième et le troisième quatrains méritent d'être cités:

Le temps valse, les ans gavottent.

Entouré d'ennemis et les cornes menaçantes,

Un taureau sauvage rompt soudain ses chaînes

Mais des sons délicats rejaillissent au loin.

Des enfants façonnent des châteaux avec de  
petites coquilles.



Un bel et délicat balcon d'opale.  
Quand une vague bouillonnante disperse le tout.  
Prokofiev! Musique et jeunesse florissante...

Toujours imprévisible, le concerto tire avantage de ses contrastes extrêmes. Une note de tendre lyrisme est créée d'emblée par la mélodie initiale typiquement russe de la clarinette, vite balayée par l'effervescence du Prokofiev plus extraverti, qui à son tour cède le pas à une petite danse sarcastique accompagnée des castagnettes et d'un épilogue indiscipliné et fragmenté. Au lieu de développer son matériau, Prokofiev prévoit alors une rêverie sur le thème initial avant de pousser les rires et les jeux vers des hauteurs diaboliques.

Les variations centrales sur le thème excentrique de la gavotte ont une logique convaincante, d'où se dégage peu à peu l'aspect diabolique dans le nocturne évocateur de la quatrième variation, qui à son tour cède le pas à la cavalcade sauvage de la cinquième (il s'agit là du Prokofiev à l'humeur féroce de la *Suite Scythe*, la partition de concert sciemment "barbare" qu'il a tirée, on s'en souvient, d'un ballet pour Diaghilev finalement abandonné). Le finale semble écrit pour prolonger la malice du premier mouvement, avec une écriture pianistique difficile, à faire parfois dresser les cheveux sur la tête. Miaskovski devait y penser lorsqu'il dit à Prokofiev: "il n'y a que toi qui sera capable de le jouer." Mais il fut aussi

surpris par le thème luxuriant et mélancolique qui se trouve au cœur du finale, davantage dans la tradition de Rachmaninoff ou de Scriabine que tout autre chose; son importance et sa longueur l'incitèrent à s'interroger: "ne ressemble-t-il pas à un bonhomme avec un gros ventre, de petites jambes et des bras courts?" Peut-être, mais les petites jambes et les bras courts passent à une vitesse surmultipliée dans la passionnante coda. Prokofiev offre une vision plein de verve, voire abrupte de son œuvre dans l'enregistrement qu'il en fit avec Piero Coppola et le London Symphony Orchestra en 1932; dans une bonne exécution sur le vif, le panache et le dynamisme du concerto ne manquent jamais de surprendre.

#### **Concerto pour piano no 4 en si bémol majeur, op. 53**

Au début des années 1930, l'étoile de Prokofiev compositeur était un peu sur le déclin en occident, en partie parce qu'il avait adopté une nouvelle complexité qui allait de pair avec une veine de plus en plus mélodique. La classe dominante soviétique fut encore moins impressionnée par ce qu'elle appelait "une triste histoire du déclin de la culture de l'individualisme en voie de disparition". Des partitions comme le quatrième et le cinquième concertos restent la partie la plus négligée de l'immense production de Prokofiev et ils

ne sont pas faciles d'approche: comme le compositeur le rapporta par la suite dans sa courte autobiographie:

Je les ai joués une fois, deux fois, trois fois –  
et soudain au travers de l'obscurité surgirent  
les contours d'un vrai visage.

Le Concerto no 4 fut particulièrement malchanceux, surtout parce que l'homme qui l'avait commandé en juin 1930, Paul Wittgenstein, ne donna jamais la première exécution prévue (celle-ci n'eut lieu qu'en 1956 à Berlin, trois ans après la mort de Prokofiev). Frère du philosophe Ludwig Wittgenstein, Paul avait perdu un bras sur le front russe où il servait comme officier pendant la Première Guerre mondiale. Il avait sauvé sa carrière de pianiste interrompue en commandant à plusieurs grands compositeurs des œuvres pour la main gauche qui lui restait. Prokofiev avait des avis sur un certain nombre de ces œuvres: le *Panathenäenzug* de Richard Strauss avait une texture trop confuse, les *Variations sur un thème de Beethoven* de Franz Schmidt étaient "immatures" sur le plan technique et le Concerto en ré majeur de Ravel, achevé juste avant le sien en 1931, était "peut-être bien écrit et consciencieux, mais sans étincelle". La postérité fut d'un autre avis; c'est le Quatrième Concerto pour piano de Prokofiev qui dépérit, pas le chef-d'œuvre très dramatique de Ravel. L'une des principales raisons tient à ce que Wittgenstein accepta

ce dernier et rejeta le premier, mais pas aussi violemment que Prokofiev le laisse entendre dans son autobiographie. Lors d'une rencontre en septembre 1930, Wittgenstein "hurle", selon le journal du compositeur, à propos de deux des mélodies inhabituelles de Prokofiev, et une lettre de 1934 nous est parvenue, dans laquelle Wittgenstein dit à Prokofiev:

Je ne comprends pas votre concerto, ou  
au moins une très grande partie de celui-ci.  
J'insiste sur ce terme. Il y a une énorme  
différence entre un poème que je n'aime  
pas et un poème dont je ne comprends pas  
le sens.

Il y eut d'autres rencontres et lectures à Vienne, mais Wittgenstein ne réussit pas à s'attaquer au Quatrième Concerto pour piano et Prokofiev n'exploita jamais l'option qu'il avait négociée lui permettant de le remanier, cinq ans plus tard, pour les deux mains.

Qu'est-ce que Wittgenstein trouvait tellement incompréhensible? Les "contours d'un vrai visage" ne sont certainement pas faciles à faire ressortir d'emblée sous le bavardage du piano en forme toccata dans le premier mouvement, même s'il n'y a ici pas moins de quatre mélodies pour l'orchestre, et seule la dernière, dans le développement discordant, n'a rien d'enjoué, ni de gai. Les amants de *Roméo et Juliette*, qui ne sont pas loin, auraient moins de difficulté à se réchauffer aux grandes mélodies du mouvement lent,

même si elles sont imprévisibles sur le plan harmonique. Les cordes introduisent la première, le piano seul la deuxième, un exercice en rythmes croisés (2 / 4, pour être précis, à la main "droite" contre le prédominant 6 / 8 du mouvement à la "gauche"). C'est ce deuxième thème qui atteint une stature massive au cœur du mouvement, peut-être l'écriture la plus impressionnante de ce concerto, après quoi l'idylle initiale se dissout en doux rêves.

La trompette lance alors un autre prétendant solide dans le *Moderato* qui suit, bientôt couvert par les pensées plus pâles du piano avant d'explorer une nouvelle métrique pour le principal *Allegro moderato*. Malgré le côté divertissant et un autre thème solide au centre, c'est le mouvement le plus difficile à suivre pour l'auditeur. Prokofiev se détend ensuite à nouveau avec un retour assez flou au premier mouvement, dépouillé de ses mélodies les plus agréables et se volatilisant.

#### **Concerto pour piano no 5 en sol majeur, op. 55**

La "Musique pour piano et orchestre", qui devint le cinquième et dernier concerto pour piano est un autre geste théâtral expérimental et piquant avant l'installation à Moscou en 1936. Adoptant la ligne de pensée soviétique dans son autobiographie de 1941, Prokofiev réussit à faire allusion à la nature problématique de l'œuvre sans la dénoncer:

Je n'avais pas l'intention d'écrire un concerto particulièrement difficile et, au début, j'avais même envisagé de l'appeler "Musique pour piano et orchestre"... Mais à la fin, il s'avéra compliqué... Dans mon désir de simplicité, j'étais entravé par la crainte de répéter de vieilles formules, de revenir à "une simplicité ancienne", ce que tous les compositeurs modernes cherchent à éviter. Je m'évertuai donc à trouver une "nouvelle simplicité" pour finalement découvrir que cette nouvelle simplicité avec ses formes originales et, surtout sa nouvelle structure tonale, n'était pas comprise...

On se demande comment elle fut comprise par Wilhelm Furtwängler, habitué à penser en lignes plus développées que ce que propose pour l'essentiel ce concerto elliptique (Stravinsky l'aima beaucoup lors de sa création parisienne). En tout cas, Furtwängler en dirigea la première exécution à Berlin, le 31 octobre 1932, et le compositeur pianiste fut très satisfait de la qualité du travail difficile réalisé au cours de la seule répétition entre le soliste et l'orchestre. "Furtwängler me réengagea pour jouer un autre concerto", dit-il à un ami américain; mais les événements politiques allaient vite avoir raison de son optimisme. Prokofiev avait composé le Cinquième Concerto pour piano en partie comme un nouveau véhicule pour lui-même, qui se faisait attendre depuis longtemps.

Comme son prédécesseur, le Cinquième passe une grande partie de son temps à éviter avec acharnement le charme d'une mélodie simple, mais y succombe dans un magistral mouvement lent. Parmi les quatre autres mouvements, l'un pourrait rappeler l'observation du célèbre critique Eduard Hanslick à propos du *Till Eulenspiegels lustige Streiche* de Strauss:

Beaucoup d'idées charmantes et spirituelles jaillissent dans cette œuvre, mais pas une seule qui n'ait le cou instantanément rompu par la vitesse avec laquelle la suivante lui tombe sur la tête.

Et ceci, bien sûr, est tout à fait délibéré; le miracle c'est que Prokofiev est tellement prodigue avec ses idées.

Un thème athlétique qui fait de larges sauts ouvre l'œuvre. Il apparaît trois fois dans le premier mouvement, le rôle initialement réduit de l'orchestre s'étayant à chaque retour; et il revient encore dans le troisième mouvement – procédé relativement nouveau déjà expérimenté au début et à la fin du Quatrième Concerto pour piano – avant que la toccata mania reprenne et l'entraîne dans un développement mouvementé. Intervenant avec arrogance entre l'*Allegro con brio* et la Toccata, Prokofiev dans son mode sarcastique bien connu, ouvre la voie à la démarche orgueilleuse de Mercutio dans *Roméo et Juliette*; le thème principal vivement accentué est une fois encore présenté de manière acrobatique par le piano et revient deux

fois sous sa forme définitive, tout d'abord aux vents puis dans une partie de trompette très privilégiée, le piano articulant le second thème à 12 / 8 à ses côtés.

Enfin, dans le *Larghetto*, Prokofiev décide de laisser paraître ses sentiments. Une fois planté le décor d'une tendresse plutôt américaine avec les cordes en sourdine et la flûte, le piano entonne une berceuse de style typiquement russe. Toutefois, la tranquillité cède bientôt la place à un lyrisme vraiment plus fort et inquiétant, qui fait revivre l'univers ardu de *L'Ange de feu*, l'opéra composé par Prokofiev dans les années 1920. Le finale montre le camouflage astucieux du modernisme de Prokofiev. Un air joyeux du genre de ceux sur lesquels le compositeur allait s'étendre et auxquels il allait appliquer un traitement subversif tout à fait différent dans le finale de ses trois dernières symphonies, émerge brièvement de la furtivité initiale en octaves et d'un claquement de bois et de cuivres de coupe stravinskienne. Ici la mélodie se fraye constamment un chemin jusqu'à la surface, cède à un petit mystère étrange de deux bassons avec accompagnement sinueux du piano et se trouve en fin de compte syncopée et brisée dans une brillante coda, se contentant de la tonalité d'origine (sol majeur) dans un dernier accord tape-à-l'œil.

© 2014 David Nice

Traduction: Marie-Stella Pâris

#### Note de l'interprète

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, écouter les cinq concertos pour piano de Prokofiev à la suite en concert n'est pas pour l'auditeur une épreuve si indigeste qu'il n'y paraît.

J'ai pu en faire moi-même l'expérience en les jouant d'affilé en deux soirées la première fois en Russie puis à Varsovie. Bien sûr pour le pianiste, une certaine endurance musculaire est nécessaire et tous ceux qui jouent pour la première fois le Deuxième Concerto se souviennent de la sensation de s'être "cassé" les mains une fois les derniers sol martelés. Mais contrairement aux concertos de Rachmaninoff, ceux de Prokofiev sont tous de forme et de structure variées: d'un seul mouvement divisé en quatre parties (premier concerto) à cinq mouvements (le cinquième), en passant par trois (le troisième) et quatre (le deuxième). Voir même trois et demi si l'on compte comme demi-mouvement le final du Quatrième Concerto, version plus rapide et condensé du premier mouvement.

La diversité de ces concertos apparaît également dans le rapport singulier qu'ils instaurent chacun entre le piano et l'orchestre. Du Deuxième Concerto où le piano "roi", narratif, expose en premier les thèmes sur accompagnement d'orchestre, avec de nombreuses et longues (et ô combien ardues!) cadences solo, au piano quasiment fondu

dans l'orchestre (et sans aucune cadence) du Cinquième Concerto, la place de l'instrument soliste, on le voit, n'a rien en commun.

On peut remarquer aussi une autre singularité: sur la quinzaine de mouvements que représentent tous ces concertos, l'*Adagio* du quatrième est en fait le seul mouvement lent de bout en bout.

Depuis mes années d'études au Conservatoire de Paris où j'ai fait mes débuts avec orchestre avec son Premier Concerto, Prokofiev a fait partie de mes compositeurs préférés. Les admirables enregistrements de Richter et d'Ashkenazy ont été toujours des modèles de style et de réalisation. De Richter, je chéris sa dédicace qu'il a, selon sa propre coutume, déposée dans ma partition du Cinquième Concerto sur le passage des gammes folles du deuxième mouvement. Et j'exprime ici toute ma reconnaissance à Vladimir Ashkenazy avec qui j'ai eu l'immense joie de jouer deux d'entre eux et qui m'a prodigué, ainsi que sa femme, musicienne d'exception, de précieux conseils d'interprétation.

Le seul enregistrement que nous ayons de Prokofiev lui-même, jouant son Troisième Concerto (1932 - London Symphony Orchestra / Piero Coppola), nous apprend aussi beaucoup. Son jeu plutôt fluide et léger n'est pas si percussif, ni rude que l'on aurait pu l'imaginer et ses tempos extrêmement allants sont

toujours conséquents et d'une logique implacable. Même celui de la troisième variation du deuxième mouvement, dont la vitesse étonnamment rapide m'a surpris à la première écoute, reste cependant parfaitement en accord avec les indications dans la partition (c'est à dire, moins vite que la variation précédente).

L'une des caractéristiques les plus originales de l'écriture pour piano de Prokofiev se situe, non pas exclusivement dans ce que l'on peut entendre, mais dans ce que l'on peut lire dans la partition, je veux parler de ses doigtés. Il demande très souvent de terminer les traits de gammes rapides par le troisième doigt passant par dessus le cinquième, donnant ainsi, de par le geste même, une accentuation particulière pour la dernière note. Aussi ses bras qui étaient apparemment très longs lui permettaient des croisements et sauts spectaculaires dont il a truffé ses concertos, faisant jouer dans les passages les plus acrobatiques les notes aiguës par la main gauche et même, comme dans le Cinquième Concerto, les basses par la main droite!

De toute la littérature pianistique je ne connais pas de saut plus invraisemblable, quant à la distance et la rapidité, que celui des deux si en triple octaves dans le Deuxième Concerto (l'03" de la page 8, chiffre 94 de la partition). "Arranger" ce tour de force en le réécrivant d'une manière plus confortable me

paraîtrait trahir l'essence même de cette œuvre exacerbée dont l'expression dramatique vient justement du fait qu'elle pousse les limites du jouable et force donc le pianiste à prendre des risques énormes.

Le Cinquième Concerto, l'un des moins joués, fût paradoxalement l'un des premiers que j'ai voulu inscrire à mon répertoire. Sa partition trouvée un beau jour par hasard sur l'étagère d'un bouquiniste sur les quais de la Seine (pour 50 francs) m'a tout de suite intrigué. J'ai depuis cultivé un faible pour cet œuvre, véritable kaléidoscope musical qui allie à une forme confondante de singularité, les idées les plus originales. Une musique toute en surprise comme sortie de la plume d'un Haydn (d'ailleurs l'un des compositeurs préférés de Prokofiev), mais qui aurait pris de la cocaïne!

Il faut reconnaître que le Quatrième Concerto, écrit pour la main gauche, est d'approche difficile, que sans doute les inconditionnels de Prokofiev peuvent vraiment apprécier. J'ai appris depuis à en admirer toutes les richesses, à commencer par cette longue phrase du mouvement lent faisant penser à *Parsifal*. Mais au début des années 1990, c'est une circonstance extra musicale qui m'a conduit vers lui. J'ai eu à cette période à faire face à un trouble musculaire appelé dystonie de fonction, m'empêchant de me servir normalement de ma main droite. Après une trouble période d'errance et de doute sur mon

futur de pianiste, le physiothérapeute Philippe Chamagne m'a pendant deux années, par sa méthode et ses conseils, rééduqué et redonné finalement la possibilité de rejouer les œuvres les plus virtuoses et athlétiques du répertoire. Je ne serais pas le pianiste que je suis sans avoir eu la chance de le rencontrer et suis heureux de lui dédier cet enregistrement.

© 2014 Jean-Efflam Bavouzet

**Jean-Efflam Bavouzet** s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d'éblouissantes prestations en concert. Nommé Artiste de l'année aux International Classical Music Awards de 2012, il travaille avec des chefs d'orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda et Louis Langrée. Ces dernières années, il a joué à plusieurs reprises aux Proms de la BBC, ainsi qu'au Mostly Mozart Festival de New York. Il travaille régulièrement avec des orchestres tels le San Francisco Symphony, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Sydney Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC

Philharmonic et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. Récemment, il s'est en outre produit avec le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre du Festival de Budapest, le New York Philharmonic, le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfônica do Estado de São Paulo et l'Orchestre national de France.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d'État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des *Gramophone awards* pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l'année de la revue

*Classica*. Jean-Efflam Bavouzet enregistre exclusivement pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne et, en 1987, il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Tout en jouant dans le monde entier, il a réalisé une transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet est directeur artistique du Festival de piano des Îles Lofoten en Norvège. [www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

Largement reconnu comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le **BBC Philharmonic** s'est forgé une réputation internationale pour la qualité exceptionnelle de ses exécutions et pour l'investissement dont témoigne son ample répertoire. L'Orchestre a son propre studio, dernier cri, à Salford Quays, Greater Manchester où il enregistre pour BBC Radio 3 et pour Chandos. Offrant une saison annuelle au Manchester's Bridgewater Hall, le BBC Philharmonic se produit aussi dans le nord-ouest de l'Angleterre et aux BBC Proms, et est régulièrement invité dans de grandes villes et à des festivals de renom dans le monde. Juanjo Mena en est le chef principal, dirigeant une équipe remarquable. Gianandrea Noseda qui fut à la tête du BBC Philharmonic pendant

près de dix ans est chef lauréat et le finnois John Storgårds est chef principal invité. Yan Pascal Tortelier et Vassily Sinaïsky sont chefs honoraires.

Par suite de l'intérêt qu'il porte aux répertoires nouveaux et audacieux, de nombreux grands compositeurs ont travaillé avec le BBC Philharmonic, notamment Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage and Unsuck Chin. Sir Peter Maxwell Davies devint le premier compositeur / chef du BBC Philharmonic en 1991 et James MacMillan lui succéda dix ans plus tard. L'autrichien H.K. Gruber occupe le poste actuellement. Le BBC Philharmonic est étroitement associé au Salford City Council qui lui permet de mener à bien un programme de formation communautaire et d'organiser des événements particuliers.

Directeur musical du Teatro Regio à Turin, chef lauréat du BBC Philharmonic et chef principal invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël, **Gianandrea Noseda** est aussi directeur artistique du Festival de Stresa en Italie. Le Pittsburgh Symphony Orchestra l'a récemment nommé titulaire de la Victor De Sabata Guest Conductor Chair. Il s'est produit dans le monde entier avec des orchestres tels le New York Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de la



Radio suédoise, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'Orchestre de Paris et l'Orchestre symphonique NHK de Tokyo. Son étroite collaboration avec le BBC Philharmonic l'a amené à se produire plusieurs fois aux Proms de la BBC et à faire de nombreuses tournées en Europe et au Japon. En 2005, des exécutions live du cycle complet des symphonies de Beethoven offertes dans le cadre du programme *The Beethoven Experience* de la BBC Radio 3 ont permis d'enregistrer

le chiffre historique d'un million quatre cent mille demandes de téléchargement. Depuis 2002 Gianandrea Noseda a été pour Chandos Records un artiste exclusif. Il a enregistré des œuvres de Prokofiev, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Chostakovitch, Liszt, Rachmaninoff, Mahler, Verdi, Rurinatscha et Bartók. Par ailleurs, un vaste panorama de la musique des compositeurs italiens du vingtième siècle comprend des œuvres de Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari, Petrassi et Casella.

Also available



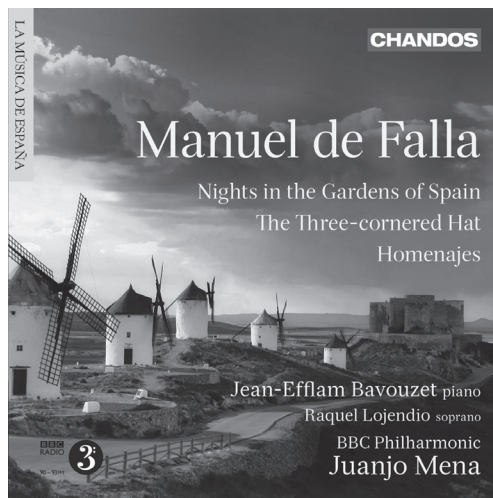
**Bartók**  
The Piano Concertos  
CHAN 10610

Also available



Ravel • Debussy • Massenet  
CHSA 5084

Also available



Falla

Nights in the Gardens of Spain • The Three-cornered Hat • Homenajes

CHAN 10694

**Also available**



**Pierné**  
Piano Concerto • Divertissements sur un Thème Pastoral  
Suites from 'Ramuntcho' • Marche des petits soldats de plomb  
CHAN 10633

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

**Executive producer** Ralph Couzens

**Recording producers** Mike George and Brian Pidgeon

**Sound engineer** Stephen Rinker

**Editor** Rachel Smith

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** MediaCity UK, Salford on 29 June (No. 3) and 5 November 2012 (Nos 1 & 4) and 8 & 9 August (No. 2) and 11 September 2013 (No. 5)

**Publisher** Boosey & Hawkes

**Front cover** Photograph of Jean-Efflam Bavouzet and Gianandrea Noseda by Tom Bangbala

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))

**Booklet editor** Amanda Dorr

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

PROKOFIEV: PIANO CONCERTOS NOS 1-5 - Bavouzet/BBC Phil./Noseda

**CHANDOS**  
CHAN 10802(2)

**CHANDOS** DIGITAL

2-disc set **CHAN 10802(2)**

SERGEY SERGEYEVICH  
**PROKOFIEV** (1891 - 1953)

COMPACT DISC ONE

- |      |  |          |
|------|--|----------|
| 1-4  | <b>PIANO CONCERTO NO. 1, OP. 10</b><br>IN D FLAT MAJOR · IN DES-DUR · EN RÉ BÉMOL MAJEUR | 15:31    |
| 5-8  | <b>PIANO CONCERTO NO. 2, OP. 16</b><br>IN G MINOR · IN G-MOLL · EN SOL MINEUR            | 31:23    |
| 9-11 | <b>PIANO CONCERTO NO. 3, OP. 26</b><br>IN C MAJOR · IN C-DUR · EN UT MAJEUR              | 27:49    |
|      |  | TT 74:45 |

COMPACT DISC TWO

- |     |  |          |
|-----|--|----------|
| 1-4 | <b>PIANO CONCERTO NO. 4, OP. 53</b><br>IN B FLAT MAJOR · IN B-DUR · EN SI BÉMOL MAJEUR | 23:43    |
| 5-9 | <b>PIANO CONCERTO NO. 5, OP. 55</b><br>IN G MAJOR · IN G-DUR · EN SOL MAJEUR           | 23:07    |
|     |  | TT 46:52 |

[WWW.BAVOUZET.COM](http://WWW.BAVOUZET.COM)



The BBC word mark and logo are  
trade marks of the British Broadcasting  
Corporation and used under licence.  
BBC Logo © 2011

**JEAN-EFFLAM BAVOUZET** PIANO  
**BBC PHILHARMONIC**  
YURI TORCHINSKY LEADER  
**GIANANDREA NOSEDA**

© 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

PROKOFIEV: PIANO CONCERTOS NOS 1-5 - Bavouzet/BBC Phil./Noseda

**CHANDOS**  
CHAN 10802(2)