



CD-155 STEREO

SERGEI PROKOFIEV

Piano Sonatas No.6, Op.82 & No.3, Op.28
Sarcasms for piano, Op.17 Quintet, Op.39



STAFFAN SCHEJA, piano
VESTJYSK CHAMBER ENSEMBLE

A BIS original dynamics recording

PROKOFIEV, Sergei (1891-1953)**Piano Sonata No.6****in A major, Op.82** (1940) (*Anglo-Soviet Music Press Ltd.*)**29'23**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'49 |
| 2 | II. <i>Allegretto</i> | 4'52 |
| 3 | III. <i>Tempo di valzer lentissimo</i> | 8'03 |
| 4 | IV. <i>Vivace</i> | 7'28 |
-

5 Piano Sonata No.3**in A minor, Op.28** (1907-17) (*Anton J. Benjamin*)**7'20****Sarcasms, Op.17, for piano** (1912-14) (*Anglo-Soviet Music Press Ltd.*) **11'35**

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 6 | I. <i>Tempestoso</i> | 1'54 |
| 7 | II. <i>Allegro rubato</i> | 1'17 |
| 8 | III. <i>Allegro precipitato</i> | 1'42 |
| 9 | IV. <i>Smanioso</i> | 3'19 |
| 10 | V. <i>Precipitosissimo</i> | 3'07 |
-

Staffan Scheja, piano

Quintet, Op.39, (*International Music Company, N.Y.*)

22'02

for oboe, clarinet, violin, viola and double bass (1924)

- | | | | | | |
|----|---------|---|------|---|------|
| 11 | INDEX 1 | I. Tema. <i>Moderato</i> | 1'39 | — | |
| | INDEX 2 | Variation I. <i>L'istesso tempo</i> | 2'29 | — | 5'59 |
| | INDEX 3 | Variation II. <i>Vivace</i> | 1'51 | | |
| 12 | | II. <i>Andante energico</i> | | | 2'44 |
| 13 | | III. <i>Allegro sostenuto, ma con brio</i> | | | 2'11 |
| 14 | | IV. <i>Adagio pesante</i> | | | 3'50 |
| 15 | | V. <i>Allegro precipitato, ma non troppo presto</i> | | | 2'33 |
| 16 | | VI. <i>Andantino</i> | | | 4'24 |
-

Vestjysk Chamber Ensemble

Frederik Gislinge, oboe; **Karin Brændstrup**, clarinet;

Niels Christian Øllgard, violin; **Jens Nielsen**, viola;

Finn Hansen, double bass

Sergei Prokofiev is undoubtedly one of the most extraordinary composers of the 20th century. At one moment his music can be witty, even spitefully disparaging, but the next instant it is inexpressibly tender and beautiful. Magnificent views give way to a musty confinement, musical grimaces are relieved by a monumental architecture. What was Prokofiev really like, this Russian who avoided the young Soviet state by exile in the West — but later, overcome by longing, returned to Russia, who was obliged to suffer insult and ignominy in connection with the 1948 composers' inquisition, and who finally, ironically enough, drew his last breath a bare hour before the death of the despot Stalin?

The explanation for his chameleon-like quality as a composer can surely be sought in the fact that Prokofiev was not only a composer but also a piano virtuoso. When he took up his pen, it was therefore — at least in the beginning — that the technically pre-eminent musician made himself heard, a musician who loved to surprise, perhaps to shock his audience with sudden and unexpected changes of style. The fact that his own musical idiom stabilised fairly quickly did not prevent his 'alter ego' from emerging with some frequency in the form of relapses into the burlesque style. This happened particularly often to the pianist Prokofiev when he composed works for his own instrument.

Before he had finished his studies, Prokofiev had already composed half a dozen piano sonatas, but, as his older colleague and mentor Miaskovsky had predicted, he largely destroyed them or used material from them in later works. This did not prevent him leaving a total of eleven piano sonatas behind him in his final opus list.

Prokofiev composed his *Sixth Piano Sonata*, Op.82, during the winter of 1939-40 and completed it on 11th February 1940. He himself was responsible for the première, which was broadcast on the Soviet Radio on 8th April of the same year, and in November Sviatoslav Richter gave the first concert performance.

In the *Sixth Sonata* Prokofiev returns to the virtuoso style that he had for a time abandoned; Miaskovsky called it 'a mixture of the old and the new Prokofiev'. The first movement is reminiscent of the 'barbaric' elements the composer had used in the decade after 1910, in the *Scythian Suite* for example, not least the rhythmic aspect, which recalls *Sarcasms* or the famous *Piano Toccata*. But as soon as the second subject appears, we are in a quite different world, filled with sweet lyricism.

The second movement offers a complete contrast, a dance-like *Allegretto* where Prokofiev appears in his most attractive light. The third movement is formed by a waltz, romantic and lyrical music that could have been taken directly from the ballet *Romeo and Juliet*. The finale, with its virtuoso cast, has a playful mood suddenly broken by resonances from the first movement. A sort of struggle breaks out, but neither side wins — the sonata ends in an indeterminately gloomy atmosphere.

Prokofiev composed his *Third Piano Sonata*, Op.28, during the spring of the fateful year 1917. It was largely based on a youthful work, which he had composed in 1907, and which he now used as a thematic foundation.

The *Third Sonata* is a decidedly dramatic work, characterised by agitated rhythms alternating with singable melodies. Its opening is like a virtuoso toccata issuing into an explosive main subject. The second subject is in sharp contrast with its simple, purely diatonic melody. The next part is a development section, where both themes change character: the secondary theme, for example, suddenly becomes angry and virulent, right up to an almost orchestral climax. This is followed by a recapitulation — but no traditional one — as here, too, the thematic material is transformed so as to become unrecognisable. In the triumphant conclusion, this one-movement work bursts out, not into the first but into the second theme, now played *fortissimo*.

Sarcasms also came into existence before Prokofiev left Russia, a few years earlier than the *Third Sonata*, in 1912-14. It is usually considered that these five pieces are the most extreme example of Prokofiev's grotesque style. Fury gives way to impressionistically dream-like pictures; the scornful melodies of the fourth *Sarcasm* are contrasted with the deep tragedy of the final piece. The affinity with Scriabin, then still alive, is sometimes apparent, even if Prokofiev's atmosphere inclines more to the diabolic; the famous music critic Boris Asafiev spoke of devils who are 'frightened by their own cold, spiteful, jeering tone, their own contempt for the spiritual'.

After the signing of the Franco-Russian alliance in 1872, France began slowly to take over Germany's rôle in the exchange of cultural influences with Russia. Paris became the goal of the Russian artists who wanted to test their ability or to seek new influences beyond their own country. And it was to Paris that the impresario

and lover of art Sergei Diaghilev steered his company, the *Ballets Russes*, when it was to show the world in 1909 for the first time what Russian choreography, music and stage design were capable of, but could not always achieve at home where the reins of convention were tighter.

The Parisians quickly came to love Diaghilev's special mixture of the erotic and the exotic but in 1913 he managed, in spite of everything, to shock them. With Vladislav Nijinsky as choreographer and Igor Stravinsky as composer the première of *The Rite of Spring* was a scandalous affair which has gone down in history. Nijinsky alone could not fulfil the public demand for new ballets and Diaghilev accordingly brought the young Russian dancer Boris Romanov to the company as second choreographer. Romanov's first task of the season was *Salome* with music by the French composer Florent Schmitt — a performance which offended no-one then and is remembered by no-one today.

Romanov soon returned to Russia where he became ballet-master at the Marinsky Theatre in St. Petersburg. Diaghilev, on the other hand, continued to work with the *Ballets Russes* which toured widely with Paris as its base. He had a quite exceptional talent for digging out gifted artists, be they dancers, choreographers, composers or stage designers. And he was equally talented at later getting on the wrong side of them. It was to Diaghilev that Sergei Prokofiev came, having first tried his luck in the USA, after leaving Russia in 1917. Their co-operation quickly resulted in the score to the ballet *Chout*, for which Stravinsky, who was nine years older, gave good advice on the instrumentation. But when Diaghilev was unwilling to perform Prokofiev's opera *The Love for Three Oranges*, they temporarily parted company.

Prokofiev was now free to work with the other side and at a time of economic scarcity he accepted an offer from Boris Romanov in 1924 to write the music for a new ballet. Romanov had returned to Western Europe in 1921 and, with Berlin as a base, had founded a touring company. No-one could be in any doubt as to what the company was modelled on. But while Diaghilev always did things on a grand scale, Romanov insisted that he could not afford a whole orchestra and asked Prokofiev to write for a small group.

Romanov's ballet was called *Trapeze* and took place in circus surroundings. But Prokofiev must have sensed that it would not live long for he wrote a little

programme score for the unusual configuration of oboe, clarinet, violin, viola and double bass — a score which could survive in the concert hall. And it is there that it turns up now and then. Romanov's company almost certainly performed the ballet in both Germany and Italy before it was disbanded the following year and Romanov put it on one more time, when he was ballet-master at the Teatro Colón in Buenos Aires from 1928-34. Russian TV also tried to resurrect it in the 1970s with new choreography and a star-studded cast from the Bolshoi Theatre. The film has been shown in many countries but has not been able to assure *Trapeze* a place in the day-to-day ballet repertoire.

During recent years **Staffan Scheja** has emerged as one of the leading Swedish pianists of the younger generation; he has now also won considerable recognition at the international level. Born in 1950, he studied from 1964-69 with Gunnar Hallhagen at the Stockholm College of Music. From 1969-72 he studied in New York at the Juilliard School of Music, where his principal teachers included Ilona Kabos. His concert debut in Stockholm in 1964 won great acclaim and he now tours regularly in the United States, Canada, Japan and Europe. He has also made numerous recordings for radio and television. On the same label: BIS-CD-197, 205.

The **Vestjysk Kammerensemble** (West Jutland Chamber Ensemble) was started in 1967, based in Esbjerg, Denmark. The engagement of its ten musicians ensured the Vestjysk Conservatory a resident staff and provided highly trained musicians for the principal positions in the Vestjysk Symphony Orchestra. Besides their educational activities and their work in the orchestra, these publicly-employed musicians have a target of 40 chamber music concerts each year; they have played throughout the Nordic countries, in Germany and in Holland. The ensemble feels a special responsibility for contemporary music and has commissioned pieces from Sven-Erik Bäck and Erik Norby. The ensemble appears on 2 other BIS records.

Sergej Prokofjew gehört zweifelsohne zu den sonderbarsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Musik kann geistreich, sogar boshaft gauklerisch sein – im nächsten Augenblick ist sie plötzlich unsagbar schön und zart. Großartige Blicke werden von fader Eingeschlossenheit abgelöst, musikalische Grimassen von monumentaler Architektur. – Wie war eigentlich Prokofjew geschaffen, dieser Russe, der er im westlichen Exil dem jungen Sowjetstaate fernblieb, später aber vom Heimweh nach Rußland zurückgelockt wurde, wo er im Zusammenhang mit den Komponistenverfolgung 1948 Spott und Schmach erleben mußte, und wo er, ironischerweise, bis auf eine knappe Stunde gleichzeitig mit dem Despoten Stalin verstarb?

Die Erklärung seiner kamäleonischen Komponisteneigenschaften ist sicherlich darin zu suchen, daß er nicht nur Komponist, sondern auch Klaviervirtuose war. Wenn er die Notenfeder in die Hand nahm, kam, zumindest anfangs, der technisch überragende Musiker zur Sprache, ein Musiker, der es liebte, zu überraschen, das Publikum vielleicht zu schockieren. Daß sich seine Tonsprache bald stabilisierte, hinderte nicht sein „zweites Ich“ daran, sich durch Rückfälle in den burlesken Stil häufig kenntlich zu machen. Besonders oft geschah dies, wenn der Pianist Prokofjew für sein eigenes Instrument schrieb.

Bereits während seiner Studienzeit komponierte Prokofjew ein halbes Dutzend Klaviersonaten, aber er zerstörte sie größtenteils, wie es sein Freund und Ratgeber Mjaskowskij vorausgesagt hatte, oder er verwendete sie als Material für neue Werke. Trotzdem hinterließ er in seinem endgültigen Werkverzeichnis nicht weniger als elf Klaviersonaten.

Die **sechste Klaviersonate**, Op.82, komponierte Prokofjew im Winter 1939-40: sie wurde am 11. Februar 1940 vollendet. Er spielte selbst im Sowjetischen Rundfunk die Uraufführung am 8. April desselben Jahres, und im November führte Swjatoslaw Richter das Werk zum ersten Mal öffentlich auf.

In der *sechsten Sonate* kehrt Prokofjew zu jenem virtuosen Stil zurück, den er einige Zeit lang verlassen hatte: Mjaskowskij nannte ihn „eine Mischung des alten und des neuen Prokofjew“. Der erste Satz erinnert an die „barbarischen“ Stiltzüge, die der Komponist in den 1910er Jahren beispielsweise in der *Skytischen Suite* verwendet hatte, vor allem im rhythmischen Bereich, der an die *Sarkasmen* oder an die berühmte *Klaviertoccata* erinnert. Sobald aber das zweite Thema erscheint,

erleben wir eine andere Welt, voller zarter Lyrik. — Der zweite Satz bildet einen totalen Kontrast, ein tänzerisches *Allegretto*, wo sich Prokofjew von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt. — Dritter Satz: ein langsamer Walzer, eine romantisch-lyrische Nachtmusik, die dem Ballett *Romeo und Julia* entnommen sein könnte. — Im virtuoson Finale ist die Stimmung spielerisch, wird aber von Nachklängen des ersten Satzes unterbrochen. Eine Art Kampf bricht aus, allerdings ohne Sieger: die Sonate endet in einer unbestimmt traurigen Atmosphäre.

Die **dritte Klaviersonate**, Op.28, komponierte Prokofjew im Frühling des schicksalhaften Jahres 1917. Sie baut größtenteils auf einem 1907 komponierten Jugendwerk.

Die Sonate ist ausgesprochen dramatisch und wird von erregten Rhythmen geprägt, mit kantablen Melodien abwechselnd. Der Beginn ist tokkatenhaft und führt zu einem explosiven Hauptthema. Das Seitenthema kontrastiert scharf, durch seine einfache, rein diatonische Melodie. In der folgenden Durchführung wechseln die Themen ihren Charakter: das Seitenthema wird beispielsweise zornig und bissig, bis zu einem fast orchestralen Höhepunkt. Die Reprise ist keine Reprise im traditionellen Sinn, da auch hier das thematische Material bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde. Im triumphalen Fortissimoschluss mündet das einsatzige Werk nicht in das erste, sondern in das zweite Thema aus.

Auch die **Sarkasmen** entstanden bevor Prokofjew Rußland verließ, einige Jahre vor der *dritten Sonate*, 1912-14. Es wird behauptet, diese Stücke seien das ausgeprägteste Beispiel des grotesken Stils Prokofjews. Raserei wird von impressionistisch traumhaften Bildern abgelöst, gauklerische Melodien im vierten Stück werden der tiefen Tragik des fünften gegenübergestellt. Die Verwandtschaft mit dem damals noch lebenden Skrjabin ist manchmal merkbar, wenn auch Prokofjews Atmosphäre eher diabolisch ist: der berühmte Musikkritiker Boris Asafjew sprach von Teufeln, „die vor ihrem eigenen kalten, bösen, höhnischen Ton Angst bekommen, vor ihrer eigenen Verachtung des Geistigen“.

Nach der Unterzeichnung des französisch-russischen Vertrages im Jahre 1872 übernahm Frankreich allmählich die Rolle Deutschlands im kulturellen Austausch mit Rußland. Paris wurde das Ziel jener russischen Künstler, die im Ausland Anregungen suchen wollten. Nach Paris zog auch Sergej Djagilew mit seiner

Ballets Russes, um im Jahre 1909 erstmals dem Ausland zu zeigen, was russische Choreografie, Musik und Szenografie zustande bringen konnten. In der Heimat waren die Konventionen nach wie vor ziemlich stramm.

Bald liebten die Pariser Djagilews Mischung aus Erotik und Exotik, 1913 aber gelang es ihm, sie zu schockieren. Mit der Choreografie von Nischinskij und der Musik von Strawinskij verursachte der *Sacre du Printemps* einen historischen Skandal. Als zweiter Choreograf wirkte Boris Romanow, und dessen erste Aufgabe war *Salomé*, mit Musik des Franzosen Florent Schmitt – eine Vorstellung, die keinerlei Aufregung verursachte, und in Vergessenheit geraten ist.

Romanow kehrte bald nach Rußland zurück, wo er Balletmeister am Marinskij-Theater in St. Petersburg wurde. Djagilew hingegen arbeitete mit dem *Ballets Russes* weiter und machte von Paris aus weite Tournees. Er besaß ein ungewöhnliches Talent zur Entdeckung junger Künstlertalente aller Art, leider aber brachte er genau so oft deren falsche Seite zu Tage. Zu ihm kam auch Prokofjew, der 1917 Rußland verlassen und zunächst in USA sein Glück versucht hatte. Das Ergebnis der Zusammenarbeit wurde das Ballett *Chout*, wobei der um neun Jahre ältere Strawinskij gute Instrumentationsratschläge vermittelte. Als aber Djagilew sich weigerte, die Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* zu inszenieren, kam ein vorübergehender Bruch zustande.

Prokofjew war somit frei, und aus finanziellen Gründen willigte er 1924 ein, ein Ballett für Romanow zu schreiben. Dieser war 1921 nach Westeuropa zurückgekehrt und hatte in Berlin nach Djagilews Vorbild eine eigene Gesellschaft gegründet. Im Gegensatz zu Djagilew konnte sich aber Romanow kein Riesenorchester leisten, und bat Prokofjew, eine kleine Besetzung zu verwenden.

Das Ballett wurde *Trapez* genannt und spielte im Zirkusmilieu. Prokofjew hatte wohl das Gefühl, es würde nicht lang leben – er schrieb eine kleine programmatische Partitur für das ungewöhnliche Ensemble von Oboe, Klarinette, Geige, Bratsche und Kontrabaß, eine Partitur, die ohne Weiteres im Konzertsaal weiterleben könnte. Dort ist es auch heutzutage manchmal zu hören. Bevor die Gesellschaft Romanows aufgelöst wurde, hatte sie offensichtlich *Trapez* in Deutschland und Italien aufgeführt, und er inszenierte das Ballett noch einmal, als er 1928-34 Ballettmeister am Teatro Colón in Buenos Aires war. In den 70er Jahren versuchte es das russische Fernsehen, das Ballett mit neuer Choreografie und

einer Starbesetzung des Bolschoj-Theaters wieder zu beleben. Die Aufnahme wurde in vielen Länder gezeigt, der Erfolg des Baletts ist aber ausgeblieben.

Staffan Scheja ist in den letzten Jahren immer mehr als einer der hervorragendsten schwedischen Pianisten hervorgetreten, und er wird heute auch auf der internationalen Ebene sehr geschätzt. Scheja wurde 1950 geboren und studierte 1964-69 bei Gunnar Hallhagen an der Stockholmer Musikhochschule. 1969-72 studierte er an der Juilliard School in New York (wo er heute lebt); unter seinen dortigen, hervorragenden Lehren sollte Ilona Kabos hervorgehoben werden. Bereits bei seinem Stockholmer Debüt 1964 erregte Scheja großes Aufsehen, und heute konzertiert er regelmäßig in den USA, Canada, Japan und Europa. Dazu kommen zahlreichen Aufnahmen für Fernsehen und Rundfunk. Auf demselben Label: BIS-CD-197, 205.

Das **Vestjysk** (Westjütische) **Kammerensemble** wurde 1967 errichtet, in Esbjerg beheimatet. Dadurch gewann man auch für das Vestjysk Musikonservatorium einen festen Lehrkörper, sowie fest angestellte Musiker für das Vestjysk Symfoniorkester. Die Anstellung im öffentlichen Dienst sichert den Musikern auch die Ruhe zur Kammermusikttätigkeit, mit 40 Konzerten jährlich. Man empfindet eine besondere Verantwortung für die neue Musik, und das Ensemble hat bei Sven-Erik Bäck und Erik Norby Werke in Auftrag gegeben.

Serge Prokofiev appartient assurément aux compositeurs les plus spéciaux du 20^e siècle. Sa musique est tantôt spirituelle, même méchamment moqueuse, tantôt incroyablement belle et tendre. Des vues immenses succèdent à un intimisme renfermé, des grimaces musicales font place à une architecture monumentale. Comment était en fait Prokofiev, ce Russe qui, en exil à l'Ouest, se tenait hors de portée de l'Etat soviétique mais qui, plus tard, vaincu par son mal du pays, revint en Russie où il dut subir des outrages et des insultes résultant de la campagne d'intimidation à l'endroit des compositeurs en 1948; ce Russe qui, ironie du sort, poussa son dernier soupir à peine une heure après la mort du despote Staline?

L'explication de ses qualités de compositeur caméléon peut certainement être trouvée dans le fait que Prokofiev n'était pas seulement compositeur mais encore pianiste virtuose. Quand il prenait la plume en main, c'était, au moins au début, le musicien à la technique supérieure qui s'exprimait, un musicien qui aimait à surprendre, peut-être même à choquer son public par ses changements soudains et inattendus de style. Son langage musical se stabilisa assez rapidement, ce qui n'empêcha pas son "alter ego" de se manifester par des rechutes dans le style burlesque. Cela arriva particulièrement à Prokofiev le pianiste quand il écrivit des œuvres pour son propre instrument.

Pendant ses études déjà, Prokofiev composa une demi-douzaine de sonates pour piano mais, comme son collègue aîné et conseiller Moussorgsky l'avait prédit, il en détruisit la majeure partie ou il en utilisa du matériel dans des compositions ultérieures. Il nous légua néanmoins 11 sonates pour piano dans son catalogue définitif d'œuvres.

Prokofiev composa sa **6^e sonate pour piano** en la majeur op.82 pendant l'hiver de 1939-40 et il la termina le 11 février 1940. Il en donna lui-même la création qui eut lieu à la radio soviétique le 8 avril suivant et, en novembre, Sviatoslav Richter la jouait pour la première fois en concert.

Dans la **6^e sonate**, Prokofiev revient au style virtuose qu'il avait délaissé un certain temps: Miaskovsky l'appela "un mélange de l'ancien et du nouveau Prokofiev". Le premier mouvement rappelle les traits stylistiques "barbares" que le compositeur avait utilisés dans les années 1910 dans, par exemple, la *Suite scythe*, surtout en ce qui a trait au rythme qui fait penser à *Sarcasmes* ou à la célèbre *Toccata* pour piano. L'apparition du second thème nous transporte dans un autre monde rempli d'une douce lyrique. — Le second mouvement apporte un contraste total; c'est un *allegretto* dansant où Prokofiev présente son côté le plus aimable. — Une valse lente forme le 3^e mouvement de la sonate, de la musique nocturne romantique et lyrique qui pourrait provenir du ballet *Roméo et Juliette*. Le finale virtuose dégage une atmosphère enjouée qui est brusquement changée par des retours de sonorités tirées du premier mouvement. Un genre de lutte s'engage mais aucun parti ne remporte la victoire; la sonate se termine plutôt dans une atmosphère vaguement triste.

Prokofiev composa sa 3^e *sonate pour piano* op.28 au printemps de l'année fatidique 1917. Cette sonate repose en majeure partie sur une œuvre de jeunesse écrite en 1907 et qui sert ici de base thématique.

La 3^e *sonate* est une œuvre nettement dramatique caractérisée par des rythmes agités, en alternance avec des mélodies *cantabile*. Le début ressemble à une toccata virtuose qui aboutit à un thème principal explosif. Le thème secondaire apporte un contraste frappant avec sa mélodie simple, purement diatonique. Suit un développement où les thèmes changent de caractère: le thème secondaire par exemple devient soudainement furieux et fielleux jusqu'à un sommet presque orchestral. La réexposition n'en est pas une dans le sens traditionnel car, même là, le matériel thématique est méconnaissable. Dans la fin triomphale, l'œuvre en un mouvement se déverse non pas dans le premier mais bien dans le second thème, maintenant *fortissimo*.

Prokofiev composa *Sarcasmes* avant de quitter la Russie, quelques années avant la survenue de la 3^e *sonate*, soit en 1912-14. Ces 5 morceaux sont généralement considérés comme l'exemple le plus frappant du style grotesque de Prokofiev. La fureur fait place à des images impressionnistes de rêve, des mélodies railleuses du 4^e sarcasme font face à la profonde tragédie du 5^e et dernier sarcasme. On remarque parfois un lien de parenté avec Scriabine — qui était alors encore vivant — même si l'atmosphère de Prokofiev est plus diabolique: le célèbre critique musical Boris Asafiev parlait de diables qui "ont peur de leur propre ton froid, méchant, railleur, leur propre mépris pour le spirituel."

Après la signature du traité franco-russe de 1872, la France commença tranquillement à remplacer l'Allemagne comme lieu de halte pour les influences culturelles vers la Russie ou en provenance de la Russie. Paris finit par devenir le but du voyage pour les artistes russes qui voulaient se faire la main ou chercher de nouvelles influences hors de leur pays. C'est là aussi que l'impresario et dilettante Serge Diaghilev dirigea ses Ballets russes quand, pour la première fois en 1909, la troupe devait montrer à l'étranger ce que la chorégraphie, la musique et la scénographie russes savaient faire, ce qui n'était pas toujours facile en Russie où les décrets conventionnels étaient plus sévères.

Le mélange spécial d'érotisme et d'exotisme de Diaghilev gagna rapidement le cœur des Parisiens mais, en 1913, il les choqua malgré tout. Sur une chorégraphie

de Vaslav Nijinski et la musique d'Igor Stravinsky, la première du *Sacre du Printemps* fut un scandale qui passa à l'histoire. Nijinski ne pouvait pas, à lui seul, répondre aux exigences du public de nouveaux ballets et c'est pourquoi Diaghilev avait engagé le jeune danseur russe Boris Romanov comme assistant chorégraphe. Son premier apport de la saison fut *Salomé* sur la musique du compositeur français Florent Schmitt — une représentation qui ne froissa alors personne et dont personne ne se souvient plus aujourd'hui.

Romanov retourna vite en Russie où il devint maître de ballet au théâtre Marinsky de St-Petersbourg. Pour sa part, Diaghilev continua sans relâche son travail avec les Ballets russes qui, avec Paris comme base, faisaient de nombreuses tournées. Il était doué d'un talent extraordinaire pour découvrir des artistes remarquables, qu'il s'agît de danseurs, chorégraphes, compositeurs ou scénographes, et d'un talent égal pour ensuite se mettre tout ce monde à dos. C'est aussi en ce temps-là que le compositeur Serge Prokofiev prit contact avec Diaghilev, après avoir quitté la Russie en 1917 et cherché fortune aux Etats-Unis. Le résultat de la collaboration survint rapidement: le ballet *Chout* vit le jour; de neuf ans l'aîné de Prokofiev, Stravinsky lui donna de bons conseils sur l'orchestration de cette œuvre. Or, Diaghilev refusa de monter l'opéra *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev et il s'ensuivit une rupture temporaire entre les deux hommes.

Prokofiev fut donc libre de collaborer avec quelqu'un d'autre et, dans une période financière difficile, il accepta, en 1924, une offre de Romanov d'écrire la musique d'un nouveau ballet. Romanov était revenu en Europe de l'Ouest depuis 1921 et il avait fondé, à Berlin, une troupe de ballet qui faisait des tournées et dont le modèle était très évident. A l'encontre de Diaghilev qui faisait toujours les choses en grand, Romanov jugeait qu'il n'avait pas les moyens de se payer un orchestre complet et c'est pourquoi il pria Prokofiev d'écrire pour un petit ensemble.

Intitulé *Trapèze*, le ballet de Romanov se passe dans un milieu de cirque. Prokofiev a dû avoir le pressentiment qu'il ne vivrait pas longtemps et il composa une petite partition à programme pour un ensemble hétéroclite formé d'un hautbois, une clarinette, un violon, un alto et une contrebasse, une partition qui pourrait survivre sans problème dans la salle de concert. C'est là d'ailleurs qu'on la rencontra de temps à autre. La troupe de Romanov se produisit assurément en Allemagne et en Italie avant qu'elle soit dissoute l'année suivante et Romanov

monta le ballet une seule autre fois par la suite, soit pendant qu'il était maître de ballet au Teatro Colón à Buenos Aires entre 1928 et 1934. La télévision russe finit par essayer de lui redonner vie dans les années 1970 avec une nouvelle chorégraphie et une distribution d'étoiles du théâtre Bolshoï. Le film a été montré dans plusieurs pays y compris à la télévision danoise mais il n'a pas réussi à redonner à *Trapèze* une place au répertoire courant du ballet.

Staffan Scheja est apparu toujours plus durant ces dernières années comme l'un des meilleurs pianistes suédois de la jeune génération, et il est à présent également très remarqué même sur le plan international. Né en 1950, Scheja a étudié de 1964 à 1969 chez Gunnar Hallhagen à la Haute Ecole de Musique de Stockholm. De 1969 à 1972 il étudia à l'Ecole Juilliard de New York (où il est actuellement établi) et l'on peut noter parmi ses grands maîtres Ilona Kabos. Déjà en 1964, lors de ses débuts à Stockholm, Scheja avait attiré sur lui l'attention et maintenant il fait des tournées régulières aux États-Unis, au Canada, au Japon et en Europe. Il a aussi fait de nombreux enregistrements pour la télévision et la radio. Dans la même collection: BIS-CD-197, 205.

L'Ensemble de chambre du Jylland de l'ouest fut fondé en 1967 et il est rattaché à Esbjerg, Danemark. L'engagement de ses dix musiciens assura au conservatoire du Jylland de l'ouest un personnel à demeure et fournit des musiciens hautement qualifiés pour les premiers pupitres de l'Orchestre Symphonique du Jylland de l'ouest. A côté de leurs activités éducationnelles et de leur travail d'orchestre, ces musiciens projettent 40 concerts de musique de chambre par année; ils ont joué partout dans les pays du Nord, en Allemagne et en Hollande. L'ensemble se sent particulièrement responsable de la musique contemporaine et a commandé des œuvres de Sven-Erik Bäck et d'Erik Norby.

INSTRUMENTARIUM

[1-10] Grand piano: Bösendorfer 275. Piano technician: Greger Hallin

[11-16] Oboe: Rigoutat, Paris

[11-16] Clarinet in B flat: Buffet Crampon, Paris. Mouthpiece: Vandoren 5 RV

[11-16] Violin: Laurentius Storioni, Cremona 1791. Bow: Gustav Prager

[11-16] Viola: Luigi Azzola 1945. Bow: Lothar Seifert

[11-16] Double bass: Anonymous (Bohemia), early 19th century. Bow: Kurt Dölling

Recording data: [1-10] 1980-01-18/20 at Nacka Aula, Nacka, Sweden;

[11-16] 1977-06-04/05 at the Festival Hall, Esbjerg, Denmark

Recording engineer: Robert von Bahr

2 Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.); Agfa

PEM468 tape, no Dolby

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: [1-10] Per Skans; [11-16] Knud Ketting

English translation: [1-10] John Skinner; [11-16] William Jewson

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: John R. Johnsen

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1977 & 1980; © 1994, Grammofon AB BIS, Djursholm.