



CD-531 STEREO

digital

SERGEI PROKOFIEV
SYMPHONY No.4 IN C MAJOR, Op.112
(Second Version)
LIEUTENANT KIJÉ, SUITE, Op.60



MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA
JAMES DePREIST, conductor
A BIS original dynamics recording

PROKOFIEV, Sergei (1891-1953)**Symphony No. 4 in C major, Op. 112** (*Schirmer*) **40'26**
(Second Version, 1947)

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | I. <i>Andante assai</i> — <i>Allegro eroico</i> | 13'12 |
| 2 | II. <i>Andantino tranquillo</i> | 10'41 |
| 3 | III. <i>Moderato quasi allegretto</i> | 5'46 |
| 4 | IV. <i>Allegro risoluto</i> | 10'26 |

Lieutenant Kijé, Op. 60 (*Boosey & Hawkes*) **21'38**
Suite from the Film Music (1933/34)

- | | | |
|----------|-----------------------|------|
| 5 | I. The Birth of Kijé | 4'18 |
| 6 | II. Romance | 4'24 |
| 7 | III. Kijé's Wedding | 2'56 |
| 8 | IV. Troika | 2'56 |
| 9 | V. The Burial of Kijé | 6'30 |

Malmö Symphony Orchestra (Malmö Symfoni Orkester)
James DePreist, conductor

Peter Wilgotsson, saxophone; **Per Falck**, trumpet; **Rein Ader**, viola;
Magnus Lanning-Ekenborn, cello; **Kristina Mårtensson**, double bass

Sergei Prokofiev was one of those composers who never let an idea escape. Among his works we find an abundance of pieces which build upon previous sketches. In other pieces he used material from finished compositions, with the aim either of developing the ideas further or, in the case of unsuccessful works, of at least partly saving them from oblivion. He moreover returned to several works after many years and changed them to such an extent that they can virtually be regarded as different pieces.

The *Fourth Symphony* belongs in several of these categories. To begin with it is based on an earlier ballet; also, it was enlarged so much that it was given a new opus number. A parallel can be drawn with the *Third Symphony* (1928), for which Prokofiev had taken music from his opera *The Fiery Angel* (1926) as a point of departure. The latter is one of his most modern works and at the time no opera house was willing to stage it (the première only took place after Prokofiev's death).

For the *Fourth Symphony*, Prokofiev went back to material from the ballet *The Prodigal Son* which he had written in 1928 and of which he himself had conducted the première in May of the following year in Paris (a performance he shared with Stravinsky, who directed the première of his ballet *Renard*). *The Prodigal Son* was unambiguously a step backwards from the frequently piercing, dissonant sonorities of *The Fiery Angel*; in its place we find evidence of the vein of lyricism which would eventually distinguish large parts of his output.

The reason for Prokofiev's 'recycling' of music was in this case different. He was of the opinion that some of the material had greater potential than — out of consideration for the choreographical element — he had been able to exploit. It would have a better chance to prove its value in symphonic guise. He also thought it important that the symphony should be perceived as a composition distinct from the work that spawned it. The *Allegro* of the first movement moreover contains music which, although first conceived for the ballet, never came to be used in it.

A further reason why Prokofiev returned to earlier material may have been a lack of time. The symphony had been commissioned on the occasion of the fiftieth anniversary of the Boston Symphony Orchestra by its principal conductor, Serge Koussevitzky, one of the most eminent champions of modern music. Nevertheless,

the first performance in Boston in November 1930 was not a success. It was much better received in Paris, but never enjoyed wide circulation. Strangely, the reaction in Russia was of complete indifference, although one would have imagined its undemanding character to have had more appeal there. The *Fourth* is among the most approachable of Prokofiev's symphonies alongside the *First* (the 'Classical Symphony') and the exuberantly playful *Seventh*. Even the *Fifth* (1944), which was later to be performed frequently, is challenging and wider-ranging.

The composer himself was very fond of the work but — presumably on account of the lack of interest in both East and West — he returned to grapple with it again. The year was 1947 and he had completed his darkly dramatic *Sixth Symphony*; the optimistic *Seventh* still lay five years in the future. The *Fourth Symphony* was subjected to a comprehensive reworking; its length was increased by half. The differences are greatest in the outer movements, but the inner movements too underwent significant revisions. The length of the first movement was virtually doubled and it was provided with a new introduction; the extensions to the finale include an enlarged final section.

The revised version of the symphony received its first Western performance ten years later from the Philadelphia Symphony Orchestra under another inspired interpreter of Prokofiev's music, Eugene Ormándy. Surprisingly the new score also failed to become a standard repertoire work. Today it may be the least often played of Prokofiev's symphonies, which is even more surprising because, more clearly than the others, it continues the great Russian symphonic tradition.

Virtually all of Prokofiev's experimental works were written during the period lasting almost a decade and a half which he spent in Western Europe and the United States. After his return home in 1933 there could be no further question of such music. Until then, many of his works had been aimed at a cultural élite, as for example was so amply in evidence in Paris in the first decades of the 20th century. It was apparently without reluctance, however, that Prokofiev simplified his means and his expression. Several of his comments indicate that he was, on the contrary, fully willing to write for broad segments of the population and to serve up the Soviet concept of socialist art for the masses. This stylistic change did not occur

suddenly upon his return home; it had started (as we have seen) five years earlier with the ballet *The Prodigal Son*.

The first music Prokofiev now composed was indeed intended for the public at large, as it was a score for an early Russian sound film made in Moscow in 1933. A year later he arranged a five-movement concert suite which he presented in Paris in 1937. The film is based on a story by Yuri Tunyanov and describes events alleged to have occurred during the reign of Tsar Nicholas I (1825-55). By misunderstanding a word in a report from his Supreme Command, the Tsar gains the impression that he has a Lieutenant named Kijé in his army. As 'a ruler can't be wrong', the courtiers and officers have no option but to invent such a person. His adventures and heroic deeds are continually reported until the Tsar is so interested in the young Lieutenant that he wishes to meet him. At this point the conspirators must put a sudden end to Kijé's life. The story is therefore a satire of the kind which had always enjoyed popularity in Russia.

Lieutenant Kijé is one of the brightest and least complicated of Prokofiev's works. In *The Birth of Kijé* a cornet plays a military signal to initiate a march of tin soldiers. The Lieutenant's amorous adventures are depicted in the *Romance*, a wistful and slightly sentimental song which is sung in the film by a baritone (whom Prokofiev has replaced in the suite by a tenor saxophone). *Kijé's Wedding* is a festive occasion although the satire emerges in a burlesque march. The *Troika* is a sleigh-ride, bells tinkling, through the wintry landscape. At an inn the soldier (here likewise represented by the saxophone) sings of the transience of love. The concluding movement, *The Burial of Kijé*, recalls his life by means of quotations from the previous movements. The introductory signal fades away into the distance.

The sudden demise of the successful Lieutenant might appear sad — but all the characters who had been keeping him 'alive' could breathe a sigh of relief.

Sven Kruckenberg

The Malmö Symphony Orchestra gave its first concert on 18th January 1925 and has grown from an original strength of 51 musicians to the present-day total of 83, and the process of expansion is continuing. Since the opening of the Malmö City Theatre in 1944 the orchestra has combined the functions of a theatre orchestra with those of a symphony orchestra. After many years without an entirely satisfactory concert base, the opening of the Malmö Concert Hall in 1985 gave a decisive impulse to the development of the orchestra. Among the orchestra's most important early conductors can be counted Tor Mann and Georg Schnéevoigt, who led the orchestra from 1930 until his death in 1947. Since 1990 the chief conductor of the orchestra has been James DePreist. The orchestra appears on 10 other BIS records.

James DePreist (b. 1936) studied at the Philadelphia Conservatory of Music but also holds a bachelor's degree in economics and a master's degree in film. His interests extend to jazz, and he was the manager and drummer of a successful jazz quintet. A tour to the Far East in 1962 and subsequent victory in the 1964 Mitropoulos Conducting Competition were the prelude to his successful conducting career. In the 1965-66 season he was Bernstein's assistant with the New York Philharmonic Orchestra. His European breakthrough came at a guest appearance with the Rotterdam Philharmonic Orchestra in 1969. In 1972 he became Associate Conductor of the National Symphony Orchestra in Washington, and in 1976 he became chief conductor of the Quebec Symphony Orchestra. In 1980 he took over the Oregon Symphony Orchestra with which he has since scored major successes. He appears on 2 other BIS records.

Sergej Prokofjew war einer jener Komponisten, die ihre Ideen nicht verkommen lassen. In seinem Schaffen finden wir etliche Werke, die auf viel früher entstandenen Entwürfen bauen. In anderen Werken verwendete er Material aus fertigen Kompositionen, entweder um es noch weiter zu verarbeiten, oder — wenn es um Werke ging, die erfolglos geblieben waren — um es wenigstens teilweise aus der Vergessenheit zu retten. Zu manchen Werken kehrte er außerdem nach vielen Jahren zurück, wobei er sie so weitgehend veränderte, daß sie nahezu als neu zu betrachten sind.

Die *Symphonie Nr. 4* gehört in mehrere dieser Kategorien. Teils baut sie auf Material aus einem früher entstandenen Ballett, teils wurde sie später so wesentlich erweitert, daß sie eine neue Opuszahl bekam. In jener Hinsicht hatte das Verfahren eine Parallele in der *dritten Symphonie* (1928), wo Prokofjew Musik aus der Oper *Der feurige Engel* (1926) als Ausgangspunkt genommen hatte. Dies ist eines seiner modernsten Werke, das damals kein Musiktheater aufführen wollte (die Uraufführung fand erst nach seinem Tode statt). Als er einen Teil des Inhaltes in der *dritten Symphonie* verwendete, ging es vornehmlich darum, die Musik überhaupt zur Aufführung zu bringen.

Für die *vierte Symphonie* griff Prokofjew auf Material aus dem Ballett *Der verlorene Sohn* zurück, 1928 komponiert und im Mai des folgenden Jahres unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt (am selben Pariser Theaterabend, an dem Strawinsky die Premiere des Balletts *Renard* dirigierte). Im Vergleich mit den häufig schneidend dissonanten Klängen des *feurigen Engels* war dies ein wesentlicher Schritt rückwärts. Hier machte sich stattdessen jene lyrische Ader bemerkbar, die mit der Zeit große Teile seines Schaffens prägen sollte.

Der Grund für Prokofjews „Wiederverwendung“ von Musik war diesmal ein anderer. Er meinte, daß ein Teil des Materials größere Möglichkeiten enthielt, als er aus Rücksicht auf die Choreographie hatte ausnützen können. In symphonischer Form würde es besser zur Geltung kommen. Er fand es auch wichtig, daß die Symphonie als ein gegenüber der Vorlage selbständiges Werk aufgefaßt werden sollte. Übrigens enthält der *Allegro*teil des ersten Satzes Musik, die zwar für das Ballett komponiert worden, dort aber nie zur Verwendung gekommen war.

Ein zusätzlicher Grund, weswegen er auf frühere Musik zurückgriff, kann Zeitmangel gewesen sein. Die Symphonie war nämlich zum fünfzigjährigen Bestehen des Bostoner Symphonieorchesters von dessen Chefdirigent Sergej Kussewitskij in Auftrag gegeben worden, einem der wichtigsten Vorkämpfer der modernen Musik. Die Uraufführung in Boston im November 1930 war allerdings kein Erfolg. In Paris wurde die Symphonie wesentlich besser empfangen, aber sie wurde nie weiter verbreitet. Erstaunlicherweise scheint man in Rußland dem Werk gegenüber völlig gleichgültig gewesen zu sein; man würde meinen, daß der wenig herausfordernde Charakter gerade dort besser gefallen hätte. Unter Prokofjews Symphonien gehört die *vierte* zu den zugänglichsten, neben der „klassischen“ *Nr. 1* und der fröhlich spielerischen *Nr. 7*. Auch die später häufig aufgeführte *Nr. 5* (1944) ist mannigfaltiger und anspruchsvoll.

Der Komponist selbst mochte das Werk sehr gern. Vermutlich wegen des mangelnden Interesses in Ost und West beschäftigte er sich abermals damit. Das Jahr war 1947, er hatte seine finster dramatische *Symphonie Nr. 6* beendet. Die optimistische *Nr. 7* sollte noch fünf Jahre auf sich warten lassen. Die *vierte Symphonie* wurde gründlich revidiert. Sie wurde um etwa 50% erweitert. Die Unterschiede sind in den Außensätzen am größten, aber auch die Mittelsätze wurden erheblich verändert. Der Umfang des ersten Satzes wurde beinahe verdoppelt und mit einer neuen Einleitung versehen; das Finale wurde u.a. um einen vergrößerten Schlußteil erweitert.

Im Westen wurde die Symphonie in ihrer neuen Gestalt zehn Jahre später von dem Philadelphia Symphony Orchestra erstmalig aufgeführt, von einem anderen hervorragenden Interpreten der Musik Prokofjews dirigiert, Eugene Ormándy. Erstaunlicherweise wurde sie auch in der neuen Form kein Repertoirewerk. Heute noch dürfte sie die am wenigsten gespielte seiner Symphonien sein, um so bemerkenswerter als sie deutlicher als die anderen an die große russische Tradition anknüpft.

Fast sämtliche experimentelle Werke Prokofjews entstanden während seiner fast anderthalb Jahrzehnte in Westeuropa und den USA. Nach der Rückkehr in die Heimat 1933 war an so etwas nicht mehr zu denken. Bis dahin hatten sich viele

seiner Werke an eine kulturelle Elite gewendet, so wie sie in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts in Paris besonders gut vertreten war. Anscheinend war es aber keineswegs mit Widerwillen, daß Prokofjew die Mittel vereinfachte und den Ausdruck popularisierte. Verschiedene Äußerungen lassen uns verstehen, daß er im Gegenteil darauf eingestellt war, für die breiten Bevölkerungsschichten zu komponieren und dem sowjetischen Ideal sozialistischer Gebrauchskunst für die Massen zu dienen. Die stilistische Wandlung kam auch nicht jäh bei der Rückkehr, sondern begann, wie wir es sahen, bereits im *Verlorenen Sohn* fünf Jahre früher.

Die erste jetzt von Prokofjew komponierte Musik war eben für das große Publikum gemeint: ein früher russischer Tonfilm, der 1933 in Moskau entstand. Ein Jahr später stellte er eine Konzertsuite in fünf Sätzen zusammen, die er im Westen 1937 in Paris vorstellte. Der Film baute auf einer Erzählung von Jurij Tynjajow, in der ein angeblich während der Regierungszeit des Zaren Nikolaus I. 1825-55 passiertes Ereignis beschrieben wird. Durch das falsche Verstehen eines Wortes in einem Bericht vom Oberkommando hatte der Zar den Eindruck bekommen, in seiner Armee einen Leutnant namens Kishe zu haben. Da sich „ein Herrscher nie irren kann“, sahen sich die Hofleute und Offiziere gezwungen, so eine Person zu erfinden. Immer wieder wurde von dessen Abenteuern und Heldentaten berichtet, bis der Zar sich so für den erfolgreichen Leutnant interessierte, daß er ihn persönlich kennenlernen wollte. Daraufhin mußten die Schuldigen den Kishe jäh aus dem Leben scheiden lassen — also eine Satire jener Art, die schon immer in Rußland beliebt war!

Leutnant Kishe (im deutschen Sprachraum kommt manchmal auch ein anderer Titel vor: *Sekondeleutnant Saber*) ist eines der musikalisch leichtesten und unkompliziertesten Werke Prokofjews. Zu *Kishes Geburt* bläst ein Kornett ein Militärsignal, worauf ein zinnsoldathafter Marsch beginnt. Die Liebesabenteuer des Leutnants werden in der *Romanze* beschrieben, einem wehmütigen, leicht sentimentalen Lied, das im Film von einem Bariton gesungen wurde, der hier aber laut Anweisung in der Partitur von einem Tenorsaxophon ersetzt wird. *Kishes Hochzeit* ist ein stattliches Ereignis, bei dem allerdings die Satire in einem burlesken Marsch zum Vorschein kommt. Die *Troika* bietet eine Schlittenfahrt mit klingenden Schellen durch die

winterliche Landschaft. In einem Wirtshaus singt der Soldat von der Flüchtigkeit der Liebe (hier ebenfalls Saxophon). Im abschließenden *Begräbnis des Kische* wird sein Leben mit Hilfe von Zitaten aus den vorhergehenden Sätzen ins Gedächtnis gerufen. Das einleitende Signal verklingt in der Ferne.

Daß der erfolgreiche Leutnant so jäh hat hinscheiden müssen, mag traurig gewesen sein — aber alle, die ihn „am Leben“ gehalten hatten, konnten einen Seufzer der Erleichterung ausstoßen.

Sven Kruckenberg

Das **Symphonieorchester Malmö** gab sein erstes Konzert am 18. Januar 1925 und wuchs im Laufe der Jahre von ursprünglich 51 Musikern auf die heutige Stärke von 83 Mitgliedern. Das Orchester expandiert weiter. Es dient seit der Eröffnung des Malmöer Stadttheaters 1944 sowohl als Opernorchester als auch als Symphonieorchester. Nach vielen Jahren ohne einen gänzlich zufriedenstellenden Konzertraum wurde 1985 das Malmöer Konzerthaus eröffnet, was dem Orchester entscheidende Impulse gab. Unter den wichtigsten früheren Dirigenten wären Tor Mann und Georg Schnéevoigt zu erwähnen. Dieser leitete das Orchester von 1930 bis zu seinem Tode 1947. Ab 1990 ist der Chefdirigent James DePreist. Das Orchester erscheint auf 10 weiteren BIS-Platten.

James DePreist (geb. 1936) studierte am Philadelphia Conservatory of Music, ist aber auch akademisch ausgebildet auf den Gebieten der Ökonomie und des Films. Er interessiert sich auch für Jazz und war Vorstand und Schlagzeuger eines Jazzquintetts. Mit einer Tournee in den Fernen Osten 1962 und dem Sieg im 1964er Mitropoulos-Dirigierwettbewerb begann seine erfolgreiche Dirigentenkarriere. 1965/66 war er Bernsteins Assistent beim New York Philharmonic Orchestra. Sein europäischer Durchbruch kam als er 1969 beim Rotterdamer Philharmonischen Orchester gastierte. 1972 wurde er assistierender Dirigent des National Symphony Orchestra zu Washington, 1976 Chefdirigent des Quebec Symphony Orchestra. 1980 ging er zum Oregon Symphony Orchestra, mit dem er viele große Erfolge erntete. Er erscheint auf 2 weiteren BIS-Platten.

Serge Prokofiev est un des compositeurs qui n'a pas laissé d'idées se perdre. Sa production renferme de nombreuses œuvres qui reposent sur des ébauches faites depuis longtemps. Il se servit dans d'autres de matériel tiré de compositions finies, soit pour le retravailler ou — dans le cas de ce qui n'avait pas eu de succès — pour le sauver de l'oubli, au moins partiellement. De plus, il retourna à plusieurs œuvres après de nombreuses années et il les modifia tellement qu'on peut presque les considérer comme nouvelles.

La *Symphonie no 4* appartient à plusieurs de ces catégories. D'une part, elle est construite sur du matériel tiré d'un ballet écrit plus tôt; d'autre part, elle fut par la suite développée au point de recevoir un nouveau numéro d'opus. Dans le cas précédent, le procédé avait un parallèle dans la *Symphonie no 3* (1928) où Prokofiev s'était reposé sur de la musique de l'opéra *L'Ange de feu* de 1926. C'est une de ses œuvres les plus modernistes qu'aucun théâtre musical d'alors ne voulait monter (la création n'eut lieu qu'après la mort du compositeur). Prokofiev réutilisa dans la *troisième symphonie* une partie du contenu de l'opéra dans le but de faire jouer cette musique.

Pour la *Symphonie no 4*, Prokofiev alla chercher du matériel du ballet *L'Enfant prodigue*, composé en 1928 et créé en mai l'année suivante sous sa propre direction (la même soirée parisienne vit aussi la création du ballet *Renard* de Stravinsky sous la direction de son compositeur). En comparaison avec les sonorités dissonantes souvent stridentes de *L'Ange de feu*, la *quatrième symphonie* accuse un recul considérable. C'est plutôt la veine lyrique qui commença ici à se faire sentir et qui devait plus tard irriguer beaucoup de sa production.

Prokofiev "recycle" ici sa musique pour une autre raison. Il comprit qu'une partie du matériel disposait de plus de possibilités innées que celles qu'il avait pu utiliser au moyen de la chorégraphie. Ce matériel serait plus à son avantage dans la forme symphonique. Prokofiev était aussi soucieux que la symphonie soit comprise comme une œuvre indépendante du ballet original. L'*allegro* du premier mouvement renferme au fait de la musique composée assurément pour le ballet mais elle n'avait pas servi.

Un autre facteur justifiant le retour de Prokofiev à de la musique écrite

précédemment pourrait avoir été le manque de temps. La symphonie avait été commandée un peu tard pour le 50^e anniversaire de l'Orchestre Symphonique de Boston par son chef Serge Koussevitsky, un des meilleurs partisans de la musique de Prokofiev. La création à Boston en novembre 1930 ne fut pourtant pas un succès. La symphonie fut bien mieux reçue à Paris mais elle ne se répandit jamais. Il est quand même étonnant qu'elle ait laissé le public russe tout à fait froid: on aurait cru que son caractère peu provocateur lui aurait été attrayant. La quatrième appartient aux symphonies de Prokofiev les plus faciles d'accès — en compagnie de la *première* (la "classique") et de l'enjouée *septième*. Même la *cinquième*, composée en 1944 et jouée souvent plus tard, est plus stratifiée et exigeante.

Le compositeur était lui-même très enchanté de l'œuvre. C'est probablement le manque d'intérêt à l'Est et à l'Ouest qui le décida plus tard à la retoucher. C'était en 1947 et il avait terminé sa *Symphonie no 6*, sombre et dramatique. Cinq ans devaient s'écouler avant l'arrivée de l'optimiste *septième*. La révision de la *quatrième* fut faite en profondeur. Elle fut allongée d'environ 50%. Les différences sont le plus prononcées dans les mouvements extrêmes mais même les autres aussi subirent des transformations. Le premier mouvement prit des proportions presque doublées et reçut une nouvelle introduction; le finale fut rallongé d'une section terminale augmentée.

La symphonie fut jouée dans sa nouvelle forme dans le monde occidental dix ans plus tard par l'Orchestre Symphonique de Philadelphie dirigé par un autre interprète éminent de Prokofiev, Eugène Ormándy. Chose étonnante, cette dernière version ne réussit pas non plus à se tailler une place dans le répertoire régulier. Elle est encore aujourd'hui la moins souvent jouée de ses symphonies, ce qui est d'autant plus surprenant que c'est elle qui, des sept, rejoint le mieux la grande tradition symphonique russe.

A peu près toutes les œuvres expérimentales de Prokofiev survinrent dans la quinzaine d'années qu'il passa en Europe de l'Ouest et aux Etats-Unis. Après son retour dans son pays natal en 1933, ce genre de chose fut impensable. Beaucoup de ses œuvres avaient jusque-là été adressées à une élite culturelle, de la sorte qui était si bien représentée à Paris dans les premières décennies du siècle. Il ne semble

pourtant pas que la simplification des moyens et la popularisation d'expression se fussent opérées à contrecœur. Il ressort de différentes déclarations qu'il avait au contraire décidé de composer pour les grandes classes, de servir l'idéal soviétique d'art socialiste accessible aux masses. Le changement stylistique ne vint pas non plus soudainement avec le retour de Prokofiev au pays. Nous avons vu qu'il était déjà en cours dans l'*Enfant prodigue* cinq ans auparavant.

La première musique composée par Prokofiev visa justement le grand public: un des premiers films russes parlants, produit à Moscou en 1933. Un an plus tard, Prokofiev en assemblea une suite de concert en cinq mouvements qu'il présenta à l'Ouest lors d'une apparition à Paris en 1937. Le film repose sur une narration de Juri Tounianov d'un incident qui aurait eu lieu du temps du tsar Nicolas 1^{er} dans la première partie du 19^e siècle. A cause d'un malentendu autour d'un mot d'un rapport fait par ses chefs militaires, le tsar crut avoir un lieutenant du nom de Kijé dans son armée. Puisque "un souverain n'a jamais tort", les courtisans et les officiers n'eurent pas d'autre chose à faire que d'inventer une telle personne. On entendit régulièrement parler de ses aventures et de son héroïsme. Le tsar fut finalement tellement intéressé par les succès du lieutenant qu'il voulut le rencontrer en personne. La seule chance des subordonnés fut alors d'annoncer le décès subit du personnage fictif. Ainsi, une histoire satirique du genre qui a toujours été populaire en Russie!

La musique du *Lieutenant Kijé* est une des plus claires et des plus simples de Prokofiev. La *naissance de Kijé* est accompagnée d'un signal militaire au cornet suivi d'une marche de soldats qu'on dirait de plomb. *Romance*, une chanson triste et un peu sentimentale, traite des aventures amoureuses du lieutenant. Elle est chantée par un baryton dans le film mais Prokofiev annota qu'elle pouvait aussi être jouée par un saxophone ténor (c'est le cas dans det enregistrement). *Le mariage de Kijé* est un événement magnifique où la satire se fait pourtant sentir dans une marche burlesque. On se promène en traîneau au tintement des grelots dans un paysage d'hiver dans *Troïka*. Dans une auberge, le soldat chante l'inconstance de l'amour (cette partie est aussi souvent exécutée par un saxophone). Finalement, dans *les funérailles de Kijé*, sa vie passe en revue grâce à des mélodies tirées des mouvements précédents. Le signal du début de la suite se perd à distance.

Il est peut-être navrant que le lieutenant si prospère eût dû terminer si abruptement ses jours — mais tous ceux qui l'avaient gardé "en vie" ont pu enfin pousser un soupir de soulagement.

Sven Kruckenberg

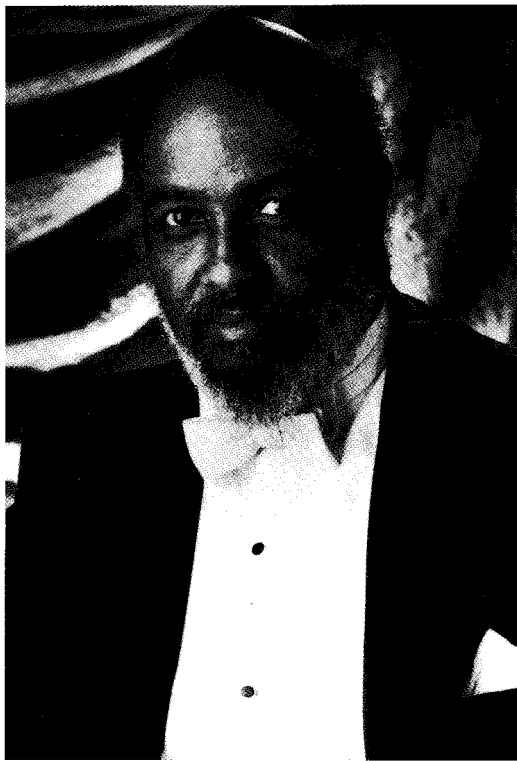
L'Orchestre Symphonique de Malmö donna son premier concert le 18 janvier 1925 et se composait alors de 51 musiciens; ils sont aujourd'hui au nombre de 83 et l'orchestre est en perpétuelle expansion. Depuis l'ouverture du Théâtre de la Ville de Malmö en 1944, l'orchestre a cumulé les fonctions d'un orchestre de théâtre et d'un orchestre symphonique. Après plusieurs années sans salle de concert entièrement satisfaisante, l'inauguration de la Salle de Concert de Malmö en 1985 contribua grandement au développement de l'orchestre. Tor Mann et Georg Schnéevoigt, qui dirigea l'orchestre de 1930 jusqu'à sa mort en 1947, comptent parmi les plus importants des premiers chefs de la formation. James DePreist en est le chef principal depuis 1990. L'Orchestre Symphonique de Malmö a enregistré sur 10 autres disques BIS.

James DePreist (1936-) a étudié au Conservatoire de Musique de Philadelphia; de plus, il a obtenu un baccalauréat en économie et une maîtrise en cinématographie. Il s'intéresse même au jazz et il a été l'administrateur et le batteur d'un quintette de jazz à succès. Une tournée en Extrême-Orient en 1962 suivie d'une victoire au concours de direction Mitropoulos en 1964 furent le prélude de sa carrière réussie de chef d'orchestre. Il fut l'assistant de Bernstein à l'Orchestre Philharmonique de New York pendant la saison 1965-66. Il perça en Europe en 1969 grâce à une invitation de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam. En 1972, il devint le chef assistant du National Symphony Orchestra à Washington; en 1976, il était nommé principal chef de l'Orchestre Symphonique de Québec et, en 1980, de l'Orchestre Symphonique d'Oregon avec lequel il a remporté de grands succès. Il a également enregistré sur 2 autres disques BIS.

Recording data: 1991-09-05/06 (*Symphony No. 4*); 1991-10-18/19 (*Lieutenant Kijé*)
at Malmö Concert Hall (Konserthus), Malmö, Sweden
Recording engineer: Robert von Bahr
2 × Neumann U89, 2 × Neumann TLM170 & 2 × Neumann KM130 microphones;
Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder
Producer: Robert von Bahr
Digital editing: Siegbert Ernst
Cover text: Sven Kruckenberg
English translation: Andrew Barnett
German translation: Per Skans
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Front cover picture: Matthew Harvey
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
Harrogate, 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

© & © 1991 & 1992, BIS Records AB



James DePreist