



PROKOFIEV

SYMPHONIES 3 & 7

KIRILL KARABITS

BOURNEMOUTH SYMPHONY ORCHESTRA

onyx

SERGEI PROKOFIEV (1891–1953)

Symphony no.3 in C minor op.44

Sinfonie Nr. 3 c-moll · Symphonie n°3 en ut mineur

1	I	Moderato	12.33
2	II	Andante	6.57
3	III	Allegro agitato — Allegretto	7.34
4	IV	Andante mosso — Allegro moderato	6.21

Symphony no.7 in C sharp minor op.131

Sinfonie Nr. 7 cis-moll · Symphonie n°7 en ut dièse mineur

5	I	Moderato	9.06
6	II	Allegretto – Allegro	7.59
7	III	Andante espressivo	5.14
8	IV	Vivace — Moderato marcato	8.24
9		Vivace (alternative ending)	0.29

Total timing: **65.08**

Bournemouth Symphony Orchestra

Kirill Karabits

Introduction by Kirill Karabits

Prokofiev's musical language is very direct, and makes an immediate impact through its clear ideas and immediately recognisable language with its distinctive harmonies, orchestral colours and a strong theatrical element. But when you approach his music more deeply, you discover a certain level of duality, where Prokofiev presents himself more as an observer of the world around him than as its active participant. A great example of this is the Symphony no.5, written in 1944 during the Second World War – or the Great Patriotic War as it was known in the USSR: here Prokofiev chooses to praise and encourage the free human spirit (with some humour too!), instead of actually reflecting what was happening around him – it is an expression more of hope than of reality. In this respect, there's a profound difference between Prokofiev and Shostakovich.

My great admiration for Prokofiev's diverse symphonic style has led me to initiate this recording project. I also intend to explore the development of Prokofiev's symphonic style from his less-known early works written when as a budding composer he was still living with his family in Sontsovka (today's Donbass region of Ukraine). While conducting Prokofiev's music, it is impossible not to feel the unique trust the composer grants by leaving a huge part of the interpretation to the performer, rather than demanding that they should illustrate and respect what is notated in the score: I almost feel I am involved in the creative process myself.

A conversation with Kirill Karabits about Symphonies 3 and 7

On 5 May 1926, Prokofiev, then recently introduced to Christian Science, wrote in his diary: 'according to Christian Science, there should be no such thing as terror. Oh yes, my Third Symphony will be all sweetness and light. This Second Symphony with its 40th opus number will conclude my dark period.' Clearly the Third Symphony was, to a degree, a change of direction from his modernistic Second Symphony, though it did not turn out quite as he had anticipated when he wrote those sentences! How would you characterise this change?

Well, each of his first three symphonies represents a change of direction from the previous one: from the neo-Classical First, to the very experimental and modernist Second, then a dramatic and expressive Third – each of those three works shows a very different style and represents various aspects of Prokofiev's versatile talent.

Nonetheless, Prokofiev's Third Symphony is the first symphony in which he reworked themes from a dramatic work. In fact it is largely a reworking of themes from his opera The Fiery Angel. Does this signify a profound change in his approach to symphonic writing?

The main reason Prokofiev created his Symphony no.3 was the sheer struggle he had trying to get his opera staged. The only other time in which Prokofiev actually heard the music of

The Fiery Angel was in 1928, when Serge Koussevitzky conducted a concert version of its second act in Paris; that performance probably made Prokofiev all the more determined that the music from his opera should find a wider audience (the opera in fact only received its first full staging in 1954 in Venice, a year after the composer's death). So he composed the Third Symphony, which would probably not have existed if Prokofiev's close friend, the composer Nikolai Myaskovsky, hadn't supported him in the idea that the material from the opera was actually more appropriate for a symphony than a simple orchestral suite.

The Third Symphony is a powerful, colourful and dramatic work. Might it therefore be described as a late-Romantic work, perhaps something of a retreat from the modernism of Prokofiev's Second Symphony?

I probably wouldn't call this work late-Romantic, because of its rather bitter musical language; however, I can see certain Romantic influences which are rather related to the opera's story – the beginning of the second movement, representing the heroine Renata's appearance in the convent, is a very good example. We know that from his student years, Prokofiev was a great admirer of Wagner: there is, of course, a certain parallel in *The Fiery Angel* to Wagner's world of medieval legends (in 1922 Prokofiev lived in the south of Germany near the Bavarian Alps while working on the opera); however, this piece also has a strong parallel with such visionary works as *A Night on the Bare Mountain* by Mussorgsky (and Gogol) and even more with Bulgakov's *The Master and Margarita*.

How useful is it to know The Fiery Angel to understand the Third Symphony?

Musical material from the opera appears in the Symphony as follows: the first movement is built on the leitmotifs of the opera's heroine and hero, Renata and Ruprecht; the second movement takes themes from the introduction to Act V and the scene with Faust; the third movement is based on Renata's evocation of the spirit; and the finale is a portrait of the philosopher and sorcerer Agrippa von Nettesheim. It is very important to know and understand this. However, all the material used in the symphony is reworked in a purely symphonic way, rather than just being quoted as if it were a suite from the opera. This symphony has its own architecture and musical logic which has to be considered separately from the opera.

In most of his symphonies subsequent to the Third, Prokofiev reworked themes from various dramatic works including ballets and film scores. Should we still hear these purely as symphonic dramas?

I think all of Prokofiev's symphonies have to be considered first of all as symphonic statements, even though some of them use material borrowed from his dramatic works and ballets. The borrowed material and ideas have to be approached in their symphonic context

quite independently from their original and often very different dramatic context. I remember looking closely at *The Fiery Angel* while preparing the Third Symphony for a performance and recording, and it didn't really give me answers on how to interpret the symphony – it only gave a source of inspiration for some of the ideas and tempi.

We know that Prokofiev composed the Seventh Symphony after his Sixth Symphony, in particular, was attacked as a 'formalist' work by Andrei Zhdanov in 1948. What effect do you think this had on his last symphony?

The Seventh Symphony is a very tragic work, though here Prokofiev uses a non-complex musical language throughout, which in a way links back to his early neo-Classical works like the Sinfonietta and 'Classical' Symphony.

Was the Symphony really a symphony for children, as was suggested at the time?

Prokofiev regularly composed pieces for children and youth which today are the greatest examples in the genre (*Peter and the Wolf*, *Winter Bonfire*, *Music for Children* etc.). I think that talking to children was probably a way to actually talk to himself, using a simple language free from any political pressure and judgement. This symphony is more a remembrance of the composer's own youth; it is a farewell that makes a strong emotional effect through its simplicity. There are similar examples in music by Mozart and Gluck.

Again, as in the Third Symphony, Prokofiev reworked music from a dramatic work – in this case, incidental music for Eugene Onegin originally composed in 1936. Does this have any symbolic significance – perhaps as a backward glance to a more civilized aesthetic past?

The production of *Eugene Onegin* for which he wrote his incidental music was never staged. Prokofiev believed in his musical creations and themes, and was ready to promote them – particularly if the works they were originally intended for did not get performed much or at all – by reworking the existing material into different contexts. As we know, Prokofiev revised many of his works for that reason – his Sinfonietta, the Fourth Symphony and the Symphony-Concerto for cello among others. He also planned to do another version of the Second Symphony, which was not realised before his death in 1953.

And what about the appearance of the Astrologer's music from Rimsky-Korsakov's opera The Golden Cockerel (at the end of the first and final movements)? Surely this has some symbolic intent – but of what?

Yes, the closing subject of the introduction, the end of the first movement, as well as the very end of the symphony, does sound like the Astrologer's music from *The Golden Cockerel* (especially because of its use of a glockenspiel). For me, this music sounds like a memory of

Prokofiev's happy youth that appears in the first movement and comes back at the very end.

Have you chosen to record the original ending, or the revised 'upbeat' ending? How did you decide which ending to use?

We have actually recorded both endings. There's no doubt that the quiet version makes a logical end to the symphony – you hear a regular rhythmical figure (like a heartbeat) played by the glockenspiel which progressively slows down and stops (very symbolic). The fast version is a more audience-friendly ending – it reminds me of the ending of Stravinsky's *Petrushka* when we hear the mocking laughter of the puppet's ghost. This is how I usually perform the symphony in concert – by ending softly and then adding the fast ending as a quasi-encore.

Interview © Daniel Jaffé, 2014

Einleitung von Kirill Karabits

Prokofieffs musikalische Sprache ist sehr direkt und augenblicklich wirkungsvoll. Diese Wirkung entsteht durch die klaren Ideen und den sofort identifizierbaren Stil, der sich durch markante Harmonien und Orchesterfarben sowie ein ausgeprägtes theatralisches Element auszeichnet. Doch wenn man sich eingehend mit seiner Musik auseinandersetzt, entdeckt man eine gewisse Ebene der Dualität, auf der Prokofieff sich eher als Beobachter der Welt um sich herum zeigt denn als aktiver Teilnehmer. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist die Sinfonie Nr. 5, die 1944 während des Zweiten Weltkrieges entstand – oder dem Großen Vaterländischen Krieg, wie er in der UdSSR hieß: Hier entschließt sich Prokofieff (mit einigem Humor!) dazu, den freien menschlichen Geist zu preisen und zu ermutigen, anstatt darzustellen, was eigentlich um ihn herum vor sich ging – es handelt sich eher um einen Ausdruck der Hoffnung als der Realität. In dieser Hinsicht besteht ein gravierender Unterschied zwischen Prokofieff und Schostakowitsch.

Meine große Bewunderung für Prokofieffs facettenreichen sinfonischen Stil bewegte mich dazu, dieses Aufnahmeprojekt anzuregen. Ich hatte außerdem die Absicht, die Entwicklung seines Sinfoniestils ausgehend von den weniger bekannten frühen Werken zu erforschen, die der angehende Komponist schrieb, als er noch bei seiner Familie in Sontsowka lebte (in der heutigen Donbass-Region in der Ukraine). Wenn man Prokofieffs Musik dirigiert, ist es unmöglich, dabei nicht das einzigartige Vertrauen zu spüren, das der Komponist in seine Interpreten legte, indem er diesen einen großen Teil der Interpretation überließ, und nicht von ihnen verlangte, ausschließlich das darzustellen und zu respektieren, was in der Partitur steht: Ich habe beinahe das Gefühl, selbst am kreativen Prozess teilzuhaben.

Ein Gespräch mit Kirill Karabits über die Sinfonien Nr. 3 und 7

Am 5. Mai 1926 schrieb der damals seit kurzem mit Christian Science vertraute Prokofieff in sein Tagebuch: „Ausgehend von Christian Science sollte es so etwas wie Schrecken nicht geben. Ja, meine dritte Sinfonie wird ganz aus Süße und Licht bestehen. Die zweite Sinfonie, mein op. 40, beendet meine dunkle Phase.“ Die dritte Sinfonie stellte nach seiner modernistischen zweiten Sinfonie sicherlich in gewissem Maße einen Richtungswechsel dar, doch sie geriet nicht ganz so, wie er es erwartete, als er diese Sätze in sein Tagebuch schrieb. Wie würden Sie diesen Wandel beschreiben?

Nun, mit jeder dieser ersten drei Sinfonien geht ein Richtungswechsel im Vergleich zum Vorgänger einher: Von der neoklassischen Ersten zur überaus experimentellen und modernistischen Zweiten und dann zur dramatischen und ausdrucksstarken Dritten – jedes dieser Werke weist einen völlig anderen Stil auf und repräsentiert verschiedene Aspekte von Prokofieffs vielseitigem Talent.

Prokofieffs dritte Sinfonie ist allerdings die erste, in die er Themen aus einem Bühnenwerk einarbeitete. Tatsächlich handelt es sich größtenteils um eine Neubearbeitung von Themen aus seiner Oper Der feurige Engel. Zeigt dies einen grundlegenden Wandel in seiner Herangehensweise an die Komposition sinfonischer Werke an?

Prokofieffs Hauptgrund, diese Sinfonie Nr. 3 zu schreiben, war, dass es ihm enorme Schwierigkeiten bereitete, seine Oper auf die Bühne zu bringen. Der einzige andere Zeitpunkt, zu dem Prokofieff tatsächlich die Musik des *Feurigen Engels* aufgeführt hören konnte, war 1928, als Serge Koussewitzky in Paris eine Konzertversion des zweiten Aktes dirigierte. Diese Aufführung verfestigte in Prokofieff vermutlich noch einmal den Wunsch, die Musik seiner Oper einem größeren Publikum zugänglich zu machen (tatsächlich wurde die Oper in Gänze erst 1954 in Venedig aufgeführt, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten). Also schrieb er die dritte Sinfonie, die vermutlich nicht existieren würde, wenn nicht Prokofieffs enger Freund, der Komponist Nikolai Mjaskowski, ihn in seiner Idee bestärkt hätte, dass das Material aus der Oper tatsächlich besser für eine Sinfonie als für eine simple Orchestersuite geeignet sei.

Bei der dritten Sinfonie handelt es sich um ein kraftvolles, farbenprächtiges und dramatisches Werk. Könnte man es also als spätromantisches Werk beschreiben, als vielleicht eine Art Rückzug vom Modernismus der zweiten Sinfonie Prokofieffs?

Ich würde dieses Werk vermutlich nicht spätromantisch nennen, denn seine musikalische Sprache ist überaus harsch; doch es lassen sich einige romantische Einflüsse ausmachen, die eng mit der Handlung der Oper in Zusammenhang stehen – ein sehr gutes Beispiel ist der Anfang des zweiten Satzes, mit dem Renatas Erscheinen im Kloster dargestellt wird. Man

weiß, dass Prokofieff seit seinen Studienzeiten ein großer Bewunderer Wagners war. Es gibt natürlich im *Feurigen Engel* gewisse Parallelen zu Wagners Welt mittelalterlicher Legenden (1922, während seiner Arbeit an der Oper, lebte Prokofieff in Süddeutschland nahe den bayrischen Alpen); doch die Oper weist auch starke Parallelen zu visionären Werken wie *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* von Mussorgsky (und Gogol) auf, und noch mehr zu Bulgakows *Der Meister und Margarita*.

Wie sehr hilft einem die Kenntnis des Feurigen Engels beim Verständnis der dritten Sinfonie?

Musikalisches Material aus der Oper taucht in der Sinfonie an folgenden Stellen auf: Der erste Satz baut auf den Leitmotiven der Heldenin und des Helden der Oper, Renata und Ruprecht, auf, im zweiten Satz werden Themen aus der Einleitung zum fünften Akt und der Szene mit Faust verwendet, der dritte Satz basiert auf Renatas Geisterbeschwörung, und das Finale ist ein Porträt des Philosophen und Zauberers Agrippa von Nettesheim. Dies zu wissen und zu verstehen ist überaus wichtig. Allerdings wird das gesamte in der Sinfonie verwendete Material auf rein sinfonische Art und Weise verarbeitet und nicht lediglich zitiert, wie es bei einer Suite aus der Oper der Fall wäre. Diese Sinfonie besitzt ihre eigene Architektur und musikalische Logik, die separat von der Oper betrachtet werden muss.

In den meisten Sinfonien, die auf die dritte folgten, verarbeitete Prokofieff Themen, die er bereits vorher in verschiedenen dramatischen Werken wie etwa Balletten und Filmmusiken eingesetzt hatte. Sollte man sie trotzdem ausschließlich als sinfonische Werke hören?

Ich denke, man muss sämtliche von Prokofieffs Sinfonien zuallererst als sinfonische Äußerungen sehen, auch wenn er in einigen Material verwendet, das aus seinen dramatischen Werken und Balletten stammt. Mit den entlehnten Materialien und Ideen muss man sich in ihrem sinfonischen Kontext auseinandersetzen, relativ unabhängig von ihrem ursprünglichen und häufig ganz anders gearteten dramatischen Kontext. Ich erinnere mich daran, mich sehr intensiv mit dem *Feurigen Engel* beschäftigt zu haben, während ich die dritte Sinfonie für eine Aufführung und Aufnahme vorbereitete, und dies half mir nicht wirklich dabei, Antworten darauf zu finden, wie ich die Sinfonie interpretieren sollte – es war lediglich eine Inspirationsquelle für einige Ideen und Tempi.

Man weiß, dass Prokofieff die siebte Sinfonie komponierte, nachdem seine sechste Sinfonie 1948 von Andrei Zhdanov als „formalistisches“ Werk attackiert worden war. Welchen Effekt hatte dies Ihrer Ansicht nach auf seine letzte Sinfonie?

Die siebte Sinfonie ist ein überaus tragisches Werk, auch wenn Prokofieff durchweg eine nicht-komplexe musikalische Ausdrucksweise einsetzt, die in gewisser Weise auf seine frühen neoklassischen Werke wie die Sinfonietta und die „Klassische“ Sinfonie zurückverweist.

Handelte es sich bei der Sinfonie wirklich um eine Sinfonie für Kinder, wie es zur damaligen Zeit hieß?

Prokofieff komponierte regelmäßig Stücke für Kinder und Jugendliche; heute zählt man sie zu den besten Exemplaren dieses Genres (*Peter und der Wolf*, *Winterlagerfeuer*, *Musik für Kinder*, etc.). Ich glaube, dass er, indem er Kinder ansprach, sich eigentlich an sich selbst richtete, und dabei eine simple Sprache verwenden konnte, die unbeeinträchtigt von politischem Druck und politischen Beurteilungen blieb. Der Komponist gedenkt in dieser Sinfonie meiner Ansicht nach seiner eigenen Jugendzeit; es handelt sich um einen Abschiedsgruß, der durch seine Einfachheit eine starke emotionale Wirkung erzielt. Ähnliche musikalische Beispiele gibt es auch von Mozart und Gluck.

Wieder einmal verarbeitete Prokofieff, wie in seiner dritten Sinfonie, Musik aus einem dramatischen Werk – in diesem Fall aus der 1936 entstandenen Bühnenmusik zu Eugen Onegin. Hat dies eine symbolische Bedeutung – handelt es sich vielleicht um einen Blick zurück in eine zivilisiertere ästhetische Vergangenheit?

Die Produktion von *Eugen Onegin*, für die er diese Bühnenmusik schrieb, wurde nie aufgeführt. Prokofieff glaubte an seine musikalischen Schöpfungen und Themen und setzte sich für diese ein – insbesondere, wenn die Werke, für die sie ursprünglich vorgesehen waren, nur selten oder gar nicht aufgeführt wurden – indem er dieses bestehende Material in neue Kontexte einarbeitete. Man weiß, dass Prokofieff aus diesem Grund viele seiner Werke überarbeitete – unter anderem seine Sinfonietta, die vierte Sinfonie und das Sinfoniekonzert für Cello. Außerdem plante er eine veränderte Version der zweiten Sinfonie, die jedoch vor seinem Tod im Jahre 1953 nicht mehr fertiggestellt wurde.

Und wie sieht es mit dem Auftauchen des Astrologenthemas aus Rimski-Korssakoffs Oper Der goldene Hahn am Ende des ersten und letzten Satzes aus? Das hat doch sicherlich eine symbolische Bedeutung – aber welche?

Ja, das Schluss Thema der Einleitung, das Ende des ersten Satzes sowie das Ende der Sinfonie klingen wie das Thema des Astrologen aus dem *Goldenen Hahn* (insbesondere wegen des Glockenspiels). Für mich klingt diese Musik wie eine Erinnerung an Prokofieffs glückliche Jugendzeit, die im ersten Satz auftaucht und dann ganz am Ende zurückkommt.

Haben Sie den ursprünglichen Schluss aufgenommen oder den überarbeiteten „fröhlicheren“ Schluss? Wie haben Sie entschieden, welchen Sie verwenden wollten?

Wir haben tatsächlich beide Enden aufgenommen. Es besteht kein Zweifel, dass die leisere Version einen logischen Schluss für die Sinfonie darstellt – man hört eine rhythmische, herzschlagähnliche Figur vom Glockenspiel, die nach und nach langsamer wird und dann

anhält (überaus symbolträchtig). Die schnelle Version ist das publikumsfreundlichere Ende – es erinnert mich an den Schluss von Strawinskys *Petruschka*, wenn man das höhnische Lachen des Geistes der Marionette hört. So führe ich die Sinfonie normalerweise bei Konzerten auf – indem ich sie sanft beende und dann den schnellen Schluss als eine Art Zugabe folgen lasse.

Das Interview führte **Daniel Jaffé**

Übersetzung: Leandra Rhoese

Introduction : Kirill Karabits

La langue musicale de Prokofiev est très directe, et produit un effet immédiat grâce à ses idées claires, son style facilement reconnaissable à ses harmonies et couleurs orchestrales singulières, et une théâtralité très marquée. Mais lorsqu'on s'intéresse à sa musique plus profondément, on découvre une certaine dualité, où Prokofiev se présente davantage comme un observateur du monde qui l'entoure que comme l'un de ses acteurs. Ce fait est particulièrement bien illustré par la Cinquième Symphonie, écrite en 1944 pendant la Seconde Guerre mondiale – ou la Grande Guerre patriotique telle qu'on la connaissait en URSS : ici Prokofiev choisit de saluer et d'encourager les esprits libres (avec humour aussi !), au lieu de décrire ce qui se passait autour de lui –, c'est davantage l'expression de l'espoir que de la réalité. De ce point de vue, il existe une profonde différence entre Prokofiev et Chostakovitch.

Ma grande admiration pour la diversité du style symphonique de Prokofiev m'a conduit à entreprendre ce projet d'enregistrement. J'ai également essayé d'examiner l'évolution du style symphonique de Prokofiev à partir de ses premières œuvres moins connues, lorsque le compositeur en devenir vivait encore avec sa famille à Sontsovka (aujourd'hui dans la région de Donbass en Ukraine). En dirigeant la musique de Prokofiev, il est impossible de ne pas ressentir la confiance unique que le compositeur accorde en laissant une grande part d'interprétation au musicien, plutôt que d'exiger qu'il exécute et respecte ce qui est noté sur la partition : j'ai presque le sentiment que je suis impliqué dans le processus créatif moi-même.

Entretien avec Kirill Karabits sur les Troisième et Septième Symphonies

Le 5 mai 1926, Prokofiev, qui avait depuis peu découvert la science chrétienne, écrit dans son journal : « d'après la science chrétienne, la terreur ne devrait pas exister. Oh oui, ma Troisième Symphonie ne sera que douceur et lumière. Cette Deuxième Symphonie avec son numéro d'opus 40 va conclure cette sombre période de ma carrière. » La Troisième Symphonie était clairement, dans une certaine mesure, un changement de direction après

sa Deuxième Symphonie moderniste, même si les choses ne sont pas déroulées exactement comme il le prévoyait lorsqu'il écrivit ces lignes ! Comment définiriez-vous ce changement ?

Eh bien, chacune de ses trois premières symphonies représente un changement de direction par rapport à la précédente : de la Première Symphonie néoclassique à la Deuxième Symphonie très expérimentale et moderniste, puis à la Troisième Symphonie dramatique et expressive – chacune de ces trois œuvres présente un style très différent, illustrant diverses facettes du vaste talent de Prokofiev.

Toutefois, la Troisième Symphonie de Prokofiev est la première dans laquelle il a remanié des thèmes tirés d'une œuvre dramatique. De fait, il s'agit en grande partie d'une réécriture de thèmes tirés de son opéra L'Ange de feu. Cela marque-t-il un profond changement dans son approche de l'écriture symphonique ?

C'est principalement sa vive lutte pour essayer de faire donner son opéra qui a poussé Prokofiev à écrire sa Troisième Symphonie. La seule autre occasion qu'eut Prokofiev d'écouter la musique de *L'Ange de feu* eut lieu en 1928, lorsque Serge Koussevitzky dirigea une version concertante de son deuxième acte à Paris ; l'exécution rendit certainement Prokofiev encore plus déterminé à ce que la musique de son opéra trouve un public plus large (l'opéra ne fut en réalité créé intégralement qu'en 1954 à Venise, un an après la mort du compositeur). Ainsi, il écrivit la Troisième Symphonie, qui n'aurait probablement pas vu le jour si l'ami intime de Prokofiev, le compositeur Nikolai Miaskovski, ne l'avait pas conforté dans l'idée que le matériau de l'opéra était en réalité plus adapté à une symphonie qu'à une simple suite orchestrale.

La Troisième Symphonie est une œuvre puissante, colorée et dramatique. Pourrait-elle par conséquent être décrite comme une œuvre de la fin du romantisme ? Peut-être comme une sorte de repli vis-à-vis du modernisme de la Deuxième Symphonie de Prokofiev ?

Je ne dirais probablement pas qu'il s'agit d'une œuvre romantique tardive en raison de sa langue musicale assez amère ; toutefois, je peux y voir certaines influences romantiques qui sont plutôt liées à l'intrigue de l'opéra – le début du deuxième mouvement, qui représente l'apparition de l'héroïne Renata au couvent, en est un très bon exemple. Il est bien connu que, étudiant déjà, Prokofiev était un grand admirateur de Wagner : il existe, évidemment, un certain parallèle entre *L'Ange de feu* et l'univers de légendes médiévales de Wagner (en 1922, Prokofiev vivait dans le sud de l'Allemagne près des Alpes bavaroises alors qu'il travaillait à l'opéra) ; toutefois, cette œuvre présente aussi une forte ressemblance avec des œuvres visionnaires telles qu'*Une nuit sur le mont Chauve* de Moussorgski (d'après Gogol) et encore davantage avec *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov.

Est-il utile de connaître L'Ange de feu pour comprendre la Troisième Symphonie ?

Le matériau musical tiré de l'opéra apparaît ainsi dans la symphonie : le premier mouvement est élaboré sur les leitmotifs de l'héroïne et du héros de l'opéra, Renata et Ruprecht ; le deuxième mouvement utilise les thèmes de l'introduction du cinquième acte et de la scène avec Faust ; le troisième mouvement est fondé sur l'évocation des visions de Renata ; et le finale est un portrait du philosophe et magicien Agrippa von Nettesheim. Il est très important de savoir et de comprendre cela. Cependant, tout le matériau utilisé dans la symphonie est remanié de façon purement symphonique, plutôt que d'être seulement cité comme s'il s'agissait d'une suite tirée de l'opéra. La symphonie possède sa structure propre et sa logique musicale qui doivent être examinées séparément de l'opéra.

Dans la plupart de ses symphonies postérieures à la Troisième Symphonie, Prokofiev retravailla des thèmes issus de diverses œuvres dramatiques dont ses ballets et musiques de films. Devons-nous toujours écouter ces symphonies comme étant des œuvres purement symphoniques ?

Je pense que toutes les symphonies de Prokofiev doivent être considérées avant tout comme des expressions symphoniques, même si certaines utilisent un matériau emprunté à ses œuvres dramatiques et à ses ballets. Le matériau et les idées empruntés doivent être abordés dans leur contexte symphonique indépendamment de leur contexte dramatique initial et souvent très différent. Je me souviens avoir étudié attentivement *L'Ange de feu* tout en préparant la Troisième Symphonie pour une exécution et une gravure, et l'opéra ne m'avait pas vraiment donné de réponse sur la manière d'interpréter la symphonie – il me donna seulement une source d'inspiration pour quelques-unes des idées et certains des tempi.

Nous savons que Prokofiev composa la Septième Symphonie après que la Sixième Symphonie, en particulier, fut critiquée par Andrei Zhdanov en 1948 pour être une œuvre « formaliste ». D'après vous, quel impact cela a-t-il eu sur sa dernière symphonie ?

La Septième Symphonie est une œuvre déchirante, bien que Prokofiev utilise ici un langage musical peu complexe tout du long, ce qui d'une certaine façon la relie à ses premières œuvres néoclassiques comme la Sinfonietta ou la Symphonie dite « Classique ».

La symphonie était-elle vraiment destinée aux enfants, comme cela fut suggéré à l'époque ?

Prokofiev composait régulièrement des pièces pour la jeunesse qui aujourd'hui sont de magnifiques exemples du genre (*Pierre et le loup*, *Le Bûcher d'hiver*, *Musique pour enfants*, etc.). Je pense que s'adresser aux enfants était probablement une façon de se parler à lui-même, en utilisant un langage simple et libre de toute pression ou tout jugement politique. Cette symphonie est plus un souvenir de la propre jeunesse du compositeur ; c'est un adieu

qui produit un grand effet émotionnel par sa simplicité. Il existe des exemples analogues dans la musique de Mozart et de Gluck.

Une fois encore, comme dans la Troisième Symphonie, Prokofiev remania la musique d'une œuvre dramatique – dans ce cas, la musique de scène d'Eugène Onéguine, composée à l'origine en 1936. Cela revêt-il une quelconque signification symbolique – peut-être comme un regard rétrospectif vers un passé à l'esthétique plus raffinée ?

La production d'Eugène Onéguine pour laquelle il écrivit cette musique de scène ne fut jamais présentée devant le public. Prokofiev croyait en ses thèmes et en ses inventions musicales, et il était prêt à les défendre – en particulier si les œuvres auxquelles ils étaient originellement destinés ne furent peu ou pas exécutées – en retravaillant le matériau existant dans d'autres contextes. Comme nous le savons, Prokofiev révisa nombre de ses œuvres pour cette raison – sa Sinfonietta, la Quatrième Symphonie, la Symphonie concertante pour violoncelle entre autres. Il avait également prévu d'écrire une autre version de la Deuxième Symphonie, ce qu'il ne put mener à bien avant sa mort en 1953.

Et que dire de l'apparition de la musique de l'astrologue tirée de l'opéra de Rimski-Korsakov, Le Coq d'or (à la fin des premier et dernier mouvements) ? Cela dissimule certainement quelque intention symbolique – mais à quel sujet ?

Oui, le dernier thème de l'introduction, la fin du premier mouvement ainsi que la toute fin de la symphonie ressemblent à la musique de l'astrologue dans *Le Coq d'or* (notamment en raison de son utilisation d'un glockenspiel). Pour moi, cette musique évoque un souvenir de la jeunesse heureuse de Prokofiev qui apparaît dans le premier mouvement et revient à la toute fin de l'œuvre.

Avez-vous choisi de graver le finale d'origine ou le finale révisé et « enlevé » ? Comment avez-vous décidé quel finale utiliser ?

En fait, nous avons enregistré les deux finales. Il ne fait aucun doute que la version calme constitue une fin logique à la Symphonie – on entend la figure rythmique régulière (comme un battement de cœur) délivrée par le glockenspiel qui ralentit progressivement puis s'arrête (de façon très symbolique). La version rapide est une conclusion plus agréable pour l'auditeur – elle me rappelle le finale de *Petrouchka* de Stravinsky lorsqu'on entend le rire moqueur du fantôme de la poupée. C'est ainsi que j'exécute généralement la symphonie en concert – en terminant doucement puis en ajoutant le finale enlevé, presque comme un bis.

Entretien : **Daniel Jaffé**
Traduction : Noémie Gatzler

*Biographies of the conductor and orchestra can be found on www.onyxclassics.com.
Biographien des Dirigenten und des Orchesters finden Sie bei www.onyxclassics.com.
Vous trouverez des biographies du chef d'orchestre et de l'orchestre sur www.onyxclassics.com.*



Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Producer: Andrew Walton
Balance engineer: Mike Clements
Recording location: The Lighthouse, Poole, Dorset, July 2013
Cover photo of Kirill Karabits: Bournemouth Symphony Orchestra
Design: Jeremy Tilston for WLP 
www.bsolive.com
www.onyxclassics.com

onyx

Also available on ONYX



ONYX 4063
Spartacus · Gayaneh *excerpts*
Kirill Karabits

Khachaturian:



ONYX 4113
Britten · Shostakovich: Violin Concertos
Bournemouth SO · Kirill Karabits



ONYX 4121
Khachaturian: Violin Concerto
Shostakovich: String Quartets 7 & 8
Ehnes Quartet · Mark Wigglesworth



ONYX 4074
Tchaikovsky · Mussorgsky
Pictures at an Exhibition etc.
Kirill Karabits

www.onyxclassics.com

ONYX 4137