



PROKOFIEV

symphony no.5 scythian suite

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA
ANDREW LITTON



PROKOFIEV, SERGEI (1891–1953)

SYMPHONY NO. 5 IN B FLAT MAJOR 45'21

Op. 100 (1944) (*Sikorski*)

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

SCYTHIAN SUITE 20'49

(Ala et Lolly), Op. 20 (1915–16) (*Boosey & Hawkes*)

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

TT: 67'00

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA MELINA MANDOZZI *leader*

ANDREW LITTON *conductor*

With his **Fifth Symphony**, Sergei Prokofiev achieved something that he had long been aiming for: a big work of wide appeal that at the same time fulfilled the most demanding expectations of form and structure. Until its appearance in 1945, Prokofiev was known above all for his music for the stage and for his own instrument, the piano. No one would have thought of him primarily as a symphonist, least of all the composer himself. The ideas that came to him in such profusion were always given effective dramatic shape, but the first four symphonies, despite their very different merits, all side-step the formal engagement that earns the title ‘symphonic’ from serious-minded commentators.

In the summer of 1917, when Russia was heading towards catastrophe, he had composed his First Symphony, the ‘Classical’. There could hardly have been a greater contrast between the turbulent events in the world outside and this impertinent and witty recreation of the eighteenth century. The next three symphonies come from the years when he was based in Europe. The complex and dissonant Second (1924–25) failed to impress its first Parisian audience, and even the composer himself had doubts about its effectiveness. The Third Symphony followed three years later. Much of it is a reworking of music from the opera *The Fiery Angel*, on which Prokofiev had laboured for many years but never heard in performance. This symphony, too, is violently modernistic and abrasive, in common with the opera. The calmer and more approachable Fourth Symphony (1930) also draws much of its material from a stage work, in this case Prokofiev’s last ballet for Diaghilev, *The Prodigal Son*.

Prokofiev’s fluency and versatility during his European years were enviable, but an increasing sense of rootlessness, of being out of touch with his audiences, was no doubt the main reason behind his decision to return permanently to Russia in the 1930s. His political naivety (or self-centred opportunism, to be less indul-

gent) led him into serious trouble, but he was never the type of alienated artist at odds with society, and he adopted the role of 'Soviet Composer' with enthusiasm. The change which began to come over his music was certainly prompted to some extent by the demands which the Soviet state made on its artists, but at the same time it also reflects Prokofiev's reconnection with his roots.

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

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

remembered: ‘There was something very significant, very symbolic in this. A sort of common borderline had come for everybody’.

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

The fast second movement is not actually entitled ‘Scherzo’, but shows many features of Prokofiev’s more familiar scherzo-like style. The music is driven forward by ostinato motor-rhythms and is full of quirky twists in the melody and odd harmonic side-slips. The balletic gestures here actually derive from music composed for dancing: some of this material had been sketched a decade earlier and intended for the original ending of *Romeo and Juliet*. For all its apparent directness of expression, this movement displays a certain ambiguity. Underlying the high spirits there is frequently a feeling of menace, a sense of something sinister lurking just in the background.

The last two movements strike a fine balance with the first two. Contrary to his usual practice of beginning at the beginning and composing his way through to the end of a piece, Prokofiev worked on all four movements of the symphony

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

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

Prokofiev wrote of the symphony in the following terms: 'I thought of it as a work glorifying the human spirit. I wanted to sing of mankind free and happy; his strength, his generosity and the purity of his soul. I cannot say that I chose this theme: it was innate in me and had to be expressed.' The words have an unfortunate flavour of Soviet orthodoxy, of expressing the party line, but the music of the Fifth Symphony does in fact live up to these ideals. Its immediate success in Russia was soon followed by performances abroad, and its place in the twentieth-century symphonic repertory has never been challenged.

The *Scythian Suite* came about as a result of Prokofiev's first encounter with Diaghilev. This occurred in London in the summer of 1914, when the ambitious young composer was fishing for a *Ballets russes* commission. He was rather

taken aback when Diaghilev at first suggested a choreographic version of his Second Piano Concerto, but an invitation to write an original full-length ballet soon followed, and on his return to St Petersburg Prokofiev enlisted the help of the minor symbolist poet Sergei Gorodetsky. Together they concocted a scenario around a sort of home-made mythology foisted on the Scythians, ancient inhabitants of Southern Russia, about whose real beliefs and customs neither Prokofiev nor Gorodetsky (nor anyone else, come to that) knew very much.

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

When he had completed the piano score, Prokofiev travelled to Rome early in 1915 to play it to Diaghilev. It wasn't at all what the great impresario wanted. Privately he called it 'a St Petersburg fabrication' and 'just music', perhaps sensing Prokofiev's initial lack of sympathy for the medium of ballet. This was an idea that persisted for a long time in *Ballets russes* circles: to the end of his life, George Balanchine maintained that 'Prokofiev did not understand a thing about dance. He didn't care about choreography at all'. Prokofiev was sent away to try again, and in place of *Ala and Lolli* composed the witty and grotesque ballet *The Buffoon*.

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

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

© *Andrew Huth 2014*

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and is thus one of the world’s oldest orchestras, celebrating its 250th anniversary in 2015. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and was its artistic director during the years 1880–82. In 2003 Andrew Litton, currently music director of the orchestra, was appointed chief conductor. Under Litton’s direction the orchestra has been increasing its international activities by means of touring, commissions and recording projects. Edward Gardner is engaged as principal guest conductor (he will take over as chief conductor in 2015) and Kai Grinde Myrann as assistant conductor.

The orchestra, with the status of a Norwegian National Orchestra, consists of 101 players. Touring regularly, it has during the last few seasons performed in the Concertgebouw, Royal Albert Hall, the Vienna Musikverein and Konzerthaus, the Gasteig Philharmonie in Munich, Carnegie Hall in New York, Usher Hall in Edinburgh and the Philharmonie in Berlin. The orchestra records extensively for BIS and in 2007 received a special award for its recording of all Grieg’s orchestral music from the Grieg Society of Great Britain. Other acclaimed releases include a disc of piano concertos by Prokofiev with Freddy Kempf as

soloist, and a three-disc cycle of Mendelssohn's symphonies which also received critical praise, with Symphony No. 2 receiving a 2010 *BBC Music Magazine* Award. The orchestra's recording of Stravinsky's *Rite of Spring* and *Petrushka* was nominated for a 2011 *Gramophone* Award, while a release of Bruch's First Violin Concerto with Vadim Gluzman received a Diapason d'Or de l'Année the same year.

In 2003 **Andrew Litton** became the first American principal conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra and the successful partnership was confirmed as his tenure was renewed in 2005 and he was made music director. During his time in Bergen Litton has taken the orchestra on tour both in Norway and abroad, including appearances in 2007 at the Concertgebouw in Amsterdam, Royal Albert Hall (the BBC Proms) in London and a 12-concert tour of the United States including Carnegie Hall, New York. Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra also participated in the creation of a new Norwegian opera company, Den Nye Opera, and in 2006 performed *Tosca* as its opening production. The same year Andrew Litton stepped down as music director of the Dallas Symphony Orchestra after twelve highly successful seasons. He remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. He appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as Deutsche Oper Berlin and the BBC Proms. Andrew Litton has been artistic director of the Minnesota Orchestra's Sommerfest since 2003, and was recently named music director of the Colorado Symphony.

Seine **Fünfte Symphonie** war für Sergej Prokofjew die Erfüllung eines lang gehegten Wunsches: ein großes Werk mit Breitenwirkung, das zugleich die anspruchsvollsten Erwartungen hinsichtlich Form und Struktur erfüllte. Bis zur Uraufführung der Fünften im Jahr 1945 war Prokofjew vor allem durch seine Kompositionen für die Bühne und für sein eigenes Instrument, das Klavier, bekannt. Niemand hätte ihn in erster Linie als Symphoniker betrachtet, am allerwenigsten der Komponist selber. Die Ideen, die ihm in großer Fülle zufliegen, erhielten stets eine wirkungsvolle dramatische Gestalt; seine ersten vier Symphonien aber weichen trotz ihrer sehr unterschiedlichen Verdienste den formalen Verpflichtungen aus, die von seriöser Seite mit dem Beinamen „symphonisch“ belegt werden.

Im Sommer 1917, als Russland auf die Katastrophe zusteuerte, hatte er seine Erste Symphonie, die „Klassische“, komponiert. Kaum lässt sich ein größerer Kontrast zwischen den turbulenten Ereignissen der Außenwelt und dieser unverfrorenen Nachschöpfung aus dem Geiste des 18. Jahrhunderts vorstellen. Die nächsten drei Symphonien stammen aus der Zeit, als er sich in Europa aufhielt. Die komplexe und dissonante Zweite (1924/25) ließ das Pariser Aufführungspublikum unbeeindruckt, und auch der Komponist selber hegte Zweifel an ihrer Wirksamkeit. Die Dritte Symphonie folgte drei Jahre später; weite Teile basieren auf Material aus der Oper *Der feurige Engel*, an der Prokofjew etliche Jahre gearbeitet hatte, die zu Lebzeiten des Komponisten aber unaufgeführt blieb. Auch diese Symphonie ist, wie auch die Oper, unverhohlen modern und schroff. Die ruhigere und zugänglichere Vierte Symphonie (1930) greift ebenfalls ausgiebig auf ein Bühnenwerk zurück: Prokofjews letztes Ballett für Diaghilew, *L'enfant prodigue* (*Der verlorene Sohn*).

Prokofjews Gewandtheit und Vielseitigkeit während seiner europäischen Jahre waren beneidenswert, aber ein wachsendes Gefühl der Entwurzelung, der

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

Der Einmarsch der Nazis in Russland im Jahr 1941 brachte nach der alptraumhaften Atmosphäre der späten 1930er Jahre mit ihren hinterhältigen, willkürliche Denunziationen, Verhaftungen und Deportationen fast ein Gefühl der Erleichterung mit sich. Die Künstler spürten eine neue Orientierung und eine echte soziale Verpflichtung. Im Sommer 1944, als Prokofjew die Fünfte Symphonie komponierte, war der Sieg über die abziehenden Deutschen nur noch eine Frage weniger Monate, und man hoffte, dass die Sowjetgesellschaft nach dem Krieg mehr Freiheit genießen würde. Begreiflicherweise wurde der Charakter der Symphonie maßgeblich durch ihre Entstehungsumstände geprägt. Es würde ein patriotisches Werk werden, groß, heroisch und letztlich optimistisch; eine Symphonie, die die Masse anspricht, und wenn sie es mit der Wirkung von Schostakowitschs „Leningrader Symphonie“ aufnehmen oder diese gar überreffen könnte – umso besser. Die Gefahren, die ein solcher Ansatz birgt, liegen auf der Hand; zahlreiche sowjetische Symphonien aus jener Zeit sind zu Recht vergessen, weil sie ihnen erliegen, indem sie den Weg des geringsten Widerstands gehen: Heldentum artet in Bombast aus, Optimismus in hohle Rhetorik, während Massenanziehungskraft mittels lärmender Banalität angestrebt wird.

Prokofjew bot diesen Gefahren nicht nur die Stirn, er passte sich an die An-

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

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

Auch wenn der schnelle zweite Satz nicht den Titel „Scherzo“ trägt, zeigt er doch viele Charakteristika von Prokofjews Scherzo-Stil. Die Musik wird von ostinat-motorischen Rhythmen vorangetrieben und steckt voll skurriler melodischer Wendungen und eigentümlicher harmonischer „Ausrutscher“. Der Charak-

ter von Ballettmusik rührt daher, dass die Musik teilweise tatsächlich zunächst für den Tanz geplant war: Teile des Materials wurden bereits ein Jahrzehnt zuvor für den ursprünglichen Schluss von *Romeo und Julia* skizziert. Bei aller scheinbaren Unmittelbarkeit des Ausdrucks zeigt dieser Satz eine gewisse Mehrdeutigkeit: Hinter aller Ausgelassenheit lauert ein Gefühl der Bedrohung, die Ahnung von etwas Unheimlichem.

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

Nach einer Einleitung, die auf den Anfang der Symphonie verweist, beginnt der Hauptteil des Finales mit einer kecken Klarinettenmelodie über einem Achtel-Ostinato – ein Verfahren, das unweigerlich an den Charakter und auch die Instrumentation des zweiten Satzes erinnert. Dies ist jedoch kein rückwärts-gewandter Schritt: Das Finale gewinnt darüber allmählich an Gewicht und Energie, um schließlich in eine kraftvolle Coda zu münden, der es gelingt, den erwarteten Optimismus auszudrücken und dabei doch auch die ernsteren Fragen, die die Symphonie aufgeworfen hat, mit einzuschließen.

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

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

Das Ballett mit dem Titel *Ala und Lolli* hatte fünf Szenen. Ala, Tochter des Sonnengottes Veles, wird von dem bösen Gott Tschuschbog entführt und in seinem nächtlichen Reich gefangen gehalten. Hier beschützen sie die Töchter des Mondes, dessen Strahlen sie vor den dunklen Kräften bewahren. Lolli, ein Sterblicher, macht sich auf, Ala zu retten. Als er dem Reich der Dunkelheit zu

erliegen droht, geht die Sonne auf, und ihr Licht zerstört die Macht von Tschuschbog.

Nach Fertigstellung des Klavierauszugs spielte Prokofjew Anfang 1915 Diaghilew das Werk in Rom vor. Es war ganz und gar nicht das, was sich der große Impresario erhofft hatte. Freunden gegenüber nannte er es ein „Sankt Petersburger Machwerk“ und „bloße Musik“ – vielleicht hatte er Prokofjews anfangs geringe Sympathie für das Medium des Balletts gespürt. (Diese Auffassung kursierte noch lange in den Kreisen der Ballets russes: Bis zum Ende seines Lebens etwa behauptete George Balanchine, dass „Prokofjew nichts vom Tanz verstand. Choreographie war ihm ganz und gar egal“.) Prokofjew wurde wieder weggeschickt, um etwas Neues zu erarbeiten, und so komponierte er das geistreich-groteske Ballett *Le chout (Der Narr)*.

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

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

© Andrew Huth 2014

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** wurde 1765 gegründet und zählt damit zu den ältesten Orchestern der Welt: 2015 feiert es sein 250-jähriges Jubiläum. Edvard Grieg pflegte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen Künstlerischer Leiter er 1880–82 war. Im Jahr 2003 übernahm Andrew Litton – der heutige Musikdirektor des Orchesters – die Position des Chefdirigenten. Unter Littons Leitung hat das Orchester seine internationalen Aktivitäten durch Tourneen, Auftragskompositionen und Aufnahmeprojekten erheblich erweitert. Edward Gardner hat das Amt des Ersten Gastdirigenten inne (2015 übernimmt er das des Chefdirigenten); Assistenzdirigent ist Kai Grinde Myrann.

Das 101-köpfige Ensemble genießt den Rang eines norwegischen Nationalorchesters. Regelmäßige Konzertreisen haben es in jüngerer Zeit u.a. in das Concertgebouw Amsterdam, die Royal Albert Hall, den Musikverein und das Konzerthaus Wien, den Münchner Gasteig, die Carnegie Hall in New York, die Usher Hall in Edinburgh und die Berliner Philharmonie geführt.

Das Bergen Philharmonic Orchestra hat zahlreiche CDs für BIS aufgenommen; 2007 erhielt es für seine Gesamteinspielung der Orchestermusik Edvard Griegs einen Sonderpreis der Grieg Society of Great Britain. Zu den mit großem Lob bedachten Einspielungen gehören ferner eine CD mit Klavierkonzerten von Prokofjew (Solist: Freddy Kempf) sowie ein Zyklus von Mendelssohn-Symphonien (3 CDs), unter denen die Symphonie Nr. 2 im Jahr 2010 mit einem *BBC Music Magazine Award* ausgezeichnet wurde. Die Einspielung von Strawinskys *Le sacre du printemps* und *Petruschka* wurde 2011 für einen *Gramophone Award* nominiert; im selben Jahr erhielt die Aufnahme des Ersten Violinkonzerts von Max Bruch mit Vadim Gluzman einen Diapason d'Or de l'Année.

Im Jahr 2003 wurde **Andrew Litton** der erste amerikanische Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra; 2005 wurde die erfolgreiche Partnerschaft durch die Verlängerung seiner Amtszeit bekräftigt. Während dieser Zeit hat Litton das Orchester auf Tourneen durch Norwegen und ins Ausland geführt – 2007 beispielsweise gastierte das Orchester im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Royal Albert Hall (BBC Proms) und, im Rahmen einer USA-Tournee mit zwölf Stationen, in der New Yorker Carnegie Hall.

Litton und das Bergen Philharmonic Orchestra gehören zu den Kooperationspartnern von Den Nye Opera, als deren Eröffnungsproduktion 2006 *Tosca* aufgeführt wurde. Im selben Jahr legte Andrew Litton sein Amt als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra nach zwölf höchst erfolgreichen Jahren nieder. Litton ist weiterhin Musikalischer Leiter emeritus des Dallas Symphony Orchestra sowie Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Opernhäusern zusammen, wobei er Gast renommierter Konzerthäuser und Festivals (Deutsche Oper Berlin, BBC Proms) ist. Andrew Litton ist außerdem häufig beim Minnesota Orchestra zu Gast, dessen Sommerfest er seit 2003 als Künstlerischer Leiter betreut.

Avec la **Cinquième Symphonie**, Prokofiev a atteint le but qu'il s'était longtemps donné : une grande œuvre pour un vaste public qui satisfaisait en même temps aux attentes les plus exigeantes de forme et de structure. Jusqu'à sa sortie en 1945, Prokofiev était surtout connu pour sa musique de scène et pour son propre instrument, le piano. Personne n'aurait pu voir en lui un symphoniste, surtout pas le compositeur lui-même. Les idées qui lui venaient dans une telle profusion recevaient toujours une forme dramatique efficace mais les quatre premières symphonies, malgré leurs divers mérites, contournent toutes l'engagement formel auquel les commentateurs sérieux attribuent le titre de « symphonique ».

À l'été de 1917, tandis que la Russie courait à la catastrophe, il avait composé sa première symphonie, la « Classique ». Il pouvait difficilement y avoir un contraste plus grand entre la turbulence des événements mondiaux et cette impertinente et spirituelle recreation du 18^e siècle. Les trois symphonies suivantes datent des années que Prokofiev passa en Europe. Complexe et dissonante, la Seconde (1924–25) ne réussit pas à impressionner son premier public parisien et même le compositeur doutait de son efficacité. La Troisième sortit trois ans plus tard. Beaucoup de cette symphonie est un remaniement de musique de l'opéra *L'Ange de feu* sur lequel Prokofiev avait travaillé pendant plusieurs années mais qu'il n'avait jamais entendu. Cette symphonie aussi est violemment moderniste et caustique, tout comme l'opéra. Plus calme et accessible, la Symphonie no 4 (1930) tire également beaucoup de son matériel d'une œuvre de scène, dans ce cas le dernier ballet de Prokofiev pour Diaghilev, *Le Fils prodigue*.

L'aisance et la variété des talents de Prokofiev au cours de ses années en Europe faisaient l'envie de ses collègues mais un sentiment accru de déracinement, de manque de contact avec son public, sont certainement à la source de sa

décision de retourner en permanence en Russie dans les années 1930. Sa naïveté politique (ou un opportunisme égocentrique pour être moins indulgent) le mit dans une situation précaire mais il ne fut jamais le type d'artiste aliéné à l'encontre de la société et il endossa le rôle de « compositeur soviétique » avec enthousiasme. Le changement qui commença à marquer sa musique a certainement été motivé à un certain point par les demandes posées par l'état soviétique sur ses artistes mais, en même temps, il reflète aussi la reconnexion de Prokofiev avec ses racines.

L'invasion de la Russie par les nazis en 1941 apporta presque un moment de détente après l'atmosphère cauchemardesque de la fin des années 1930 avec ses dénonciations discrètes et arbitraires, ses arrestations et déportations. Les artistes pouvaient alors mieux s'orienter et sentir un engagement social authentique. A l'été de 1944, quand Prokofiev composa sa cinquième symphonie, la victoire sur les Allemands en retraite n'était qu'à quelques mois de distance avec l'espoir que la société soviétique de l'après-guerre jouirait d'une plus grande liberté. Il est compréhensible que la majorité du caractère de la symphonie soit déterminée par les circonstances de sa composition. Elle serait une œuvre patriotique, volumineuse, héroïque et, en définitive, l'optimisme. Ce serait une symphonie pour la masse et si elle pouvait rivaliser avec l'impact de la symphonie «*Lenin-grad*» de Chostakovitch – ou même le surpasser, tant mieux. Les dangers d'une telle approche sont évidents. De nombreuses symphonies soviétiques de cette période sont à juste titre oubliées parce qu'elle sont tombées dans le piège en suivant la voie de la moindre résistance : l'héroïsme dégénère en grandiloquence, l'optimiste en simple rhétorique et l'attrait de masse est obtenu par une banalité bruyante. Prokofiev ne s'attaqua pas seulement à ces dangers de plein front, il s'adapta aussi aux demandes de la réalité soviétique dans une œuvre magnifique, originale et sincère.

Prokofiev dirigea lui-même la création de la symphonie à Moscou le 13 janvier 1945. Au moment de lever sa baguette, il entendit un tonnerre d'artillerie : on venait d'apprendre que l'Armée rouge avait traversé la rivière Vistule en territoire occupé par les Allemands. Prokofiev resta immobile jusqu'à ce que le feu ait cessé et il donna ensuite le départ de l'exécution de la symphonie. Sviatoslav Richter était dans le public et commenta plus tard : « Il y eut là quelque chose de très significatif, très symbolique. Une sorte de frontière commune était arrivée pour tout le monde. »

Le premier mouvement avance dans un tempo modérément lent, permettant aux thèmes de prendre de la place sans se presser. Prokofiev ne se rebelle plus contre la tradition symphonique du romantisme tardif et il assume ici quelque chose de la qualité épique recherchée par les compositeurs nationalistes russes au 19^e siècle. Comme on s'y attend de lui, l'orchestration est toujours claire et mordante, mais un sens particulier de profondeur est donné ici à la musique par l'emploi fréquent de redoublement à l'octave ou même de deux octaves. Le mouvement s'ouvre directement sur le premier sujet joué par la flûte et le basson à l'octave et le second sujet, dans un registre plus élevé, est donné à la flûte et au hautbois, éloignés eux aussi d'une octave (cette forme d'orchestration sera aussi un trait prééminent du mouvement lent). Une autre trait particulier de l'orchestration est l'emploi fréquent des instruments graves, surtout du contre-basson et du tuba. Malgré le poids de la musique, la percussion est utilisée avec parcimonie jusqu'à ce qu'elle s'impose à l'avant dans la coda très forte.

Le rapide second mouvement n'est pas réellement intitulé « Scherzo » mais il montre plusieurs caractéristiques du style de scherzo plus familier de Prokofiev. La musique est poussée par des rythmes d'ostinato et remplie de rebondissements bizarres dans la mélodie et de dérapages harmoniques inattendus. Les réminiscences de ballet ici proviennent en fait de musique composée pour la

danse : une partie du matériel a été esquissée dix ans plus tôt pour la fin originelle de *Roméo et Juliette*. Malgré sa franchise apparente d'expression, ce mouvement montre une certaine ambiguïté. L'entrain est ombragé par un fréquent sentiment de menace, un quelque chose de sinistre tapi derrière le rideau.

Les deux derniers mouvements forment un bon équilibre avec les deux premiers. Contrairement à son habitude de commencer au commencement et de composer la musique jusqu'à la fin de la pièce, Prokofiev travailla simultanément sur tous les quatre mouvements de la symphonie. Tandis que l'élan lyrique du premier mouvement a été tempéré par une sévérité épique, l'*Adagio* est tout en mélodie. L'idée première provient de musique qu'il a composée pour *La Dame de pique*, l'un des nombreux projets avortés pour le centenaire de la mort de Pouchkine en 1937. Un chiffage binaire ou ternaire (3/4 – 9/8), l'orchestration somptueuse et la riche variété dans l'accompagnement mettent en valeur une longue ligne mélodique qui s'élève à des moments de passion ardente qui pourrait presque pousser à la comparaison avec Rachmaninov, le compatriote exilé de Prokofiev (quoique ni l'un ni l'autre compositeur n'aurait apprécié la comparaison).

Après une introduction rappelant le début de la symphonie, la partie principale du finale commence avec un air guilleret à la clarinette sur un ostinato de croches, une procédure qui rappelle inévitablement le caractère et même l'instrumentation du second mouvement. Il n'est pas question ici de régression. Le finale acquiert peu à peu du poids et de l'élan en cours de route et il finit par déborder en une coda énergique qui réussit à transmettre l'optimisme prévu tout en incorporant toujours les côtés plus sérieux soulevés dans la symphonie.

Prokofiev écrivit en ces termes sur la symphonie : « Je l'ai vue comme une œuvre glorifiant l'esprit humain. Je voulais chanter un hommage à l'humanité libre et heureuse ; sa force, sa générosité et la pureté de son âme. Je ne peux pas

dire que j'ai choisi ce thème : il était inné en moi et devait être exprimé.» Les paroles ont un goût malencontreux d'orthodoxie soviétique, d'expression de la discipline du parti mais la musique de la Symphonie no 5 est en fait à la hauteur de ces idéaux. Son succès immédiat en Russie a rapidement été suivi d'exécutions à l'étranger et sa place au répertoire symphonique du 20^e siècle n'a jamais été contestée.

La *Suite scythe* est survenue suite à la première rencontre de Prokofiev avec Diaghilev, ce qui eut lieu à Londres à l'été de 1914, quand l'ambitieux jeune compositeur cherchait à obtenir une commande des Ballets russes. Il fut pris de court quand Diaghilev suggéra d'abord une version chorégraphique de son Concerto pour piano no 2 mais il reçut peu après une invitation à écrire un ballet original au complet ; à son retour à St-Petersbourg, Prokofiev sollicita l'aide de Sergueï Gorodetsky, un petit poète symboliste. Ils ont concocté ensemble un scénario sur une sorte de mythologie faite maison traitant des Scythes, anciens habitants du sud de la Russie, dont ni Prokofiev ni Gorodetsky (ni personne d'autre, en fait) n'avait de connaissances sur les véritables religions et coutumes.

Intitulé *Ala et Lolli*, le ballet compte cinq scènes. Ala, fille du dieu soleil Vélès, est enlevée par le sombre dieu Chuzhbog et gardée en captivité dans son royaume nocturne. Elle y est à l'abri par les filles de la lune dont les rayons la protègent des forces du mal. Lolli, un héros mortel, part délivrer Ala. Il est sur le point de succomber au royaume des ténèbres quand le soleil se lève et sa lumière détruit le pouvoir de Chuzhbog.

Après avoir terminé la réduction pour piano, Prokofiev se rendit à Rome au début de 1915 pour la jouer à Diaghilev. Ce n'était pas du tout ce que le grand imprésario voulait entendre. En privé, il l'appela « une fabrication de St-Petersbourg » et « juste de la musique », sentant peut-être le manque initial d'affinité de Prokofiev pour le ballet. Cette idée vécut longtemps dans les cercles des

Ballets russes : jusqu'à la fin de sa vie, George Balanchine soutint cette opinion négative : « Prokofiev ne comprenait rien à la danse. Il se foutait complètement de la chorégraphie. » Prokofiev fut renvoyé pour faire un nouvel essai et, à la place d'*Ala et Lolli*, il composa *Chout*, ballet spirituel et grotesque.

Prokofiev ne laissait pourtant jamais perdre de la bonne musique et il extraya du complet *Ala et Lolli* la *Suite scythe* en quatre mouvements pour la salle de concert. Il en dirigea la création au Théâtre Mariinski le 16 janvier 1916 ; le chahut qui monta du public laissa Prokofiev satisfait, lui qui avait maintenu gaiement aux répétitions que le prix des oeufs pourris et des pommes gâtées avait monté.

Dans la Russie pré-révolutionnaire, le mot « scythe » était devenu synonyme de sauvagerie primitive et la partition de Prokofiev, avec sa dissonance effrénée et son goût pour le bruit pur, remplissait amplement les attentes du titre. Le seul moment de repos dans la partition est la délicate section décrivant la Nuit et les filles de la lune. Les rythmes grinçants d'ostinato des autres mouvements peuvent avoir voulu évoquer les scythes mythiques mais semblent maintenant plus prophétiques de la violence impitoyable dans laquelle la Russie devait bientôt sombrer.

© Andrew Huth 2014

La fondation de l'**Orchestre philharmonique de Bergen** remonte à 1765 et fait de lui l'un des orchestres les plus anciens au monde avec des célébrations de 250^e anniversaire en 2015. Edvard Grieg entretenait une relation étroite avec l'orchestre et en fut le directeur artistique entre 1880 et 1882. Andrew Litton, directeur musical de l'orchestre en 2012, en avait été nommé chef principal en 2003. L'orchestre a accru ses activités internationales sous la direction de Litton

avec des tournées, des commandes et des projets discographiques. Edward Gardner est engagé comme principal chef invité (il deviendra chef principal en 2015) et Kai Grinde Myrann est chef assistant.

Avec son statut d'orchestre national norvégien, l'orchestre se compose de 101 musiciens. Régulièrement en tournée, il s'est produit au cours des dernières années aux Concertgebouw d'Amsterdam, Royal Albert Hall, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, à la Gasteig Philharmonie à Munich, Carnegie Hall à New York, Usher Hall d'Edimbourg et Philharmonie de Berlin.

L'orchestre a réalisé de nombreux enregistrements chez BIS et a reçu en 2007 un prix spécial de la Société Grieg de Grande-Bretagne pour son enregistrement de l'intégrale de la musique pour orchestre du compositeur. Parmi les autres sorties notables figurent des concertos pour piano de Prokofiev avec Freddy Kempf, un cycle réparti sur trois disques consacrés aux symphonies de Mendelssohn également salués par la critique incluant la seconde Symphonie qui reçut un *BBC Music Magazine Award* en 2010. L'enregistrement du *Sacre du printemps* et de *Petrouchka* a été mis en nomination en 2011 pour un *Gramophone Award* alors que le Concerto pour violon no 1 de Bruch avec Vadim Gluzman a reçu, également en 2011, le Diapason d'or de l'année.

En 2003, **Andrew Litton** devint le premier Américain à être nommé chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Bergen et cette heureuse association fut confirmée par le renouvellement de son contrat en 2005. Pendant ses années à Bergen, Litton a dirigé l'orchestre dans des tournées en Norvège et à l'étranger, incluant des concerts en 2007 au Concertgebouw à Amsterdam, au Royal Albert Hall (les Proms de la BBC) à Londres et une tournée de douze concerts aux États-Unis, notamment au Carnegie Hall de New York. Litton et l'Orchestre Philharmonique de Bergen participent aussi à la création d'une nouvelle com-

pagnie d'opéra norvégienne – Den Nye Opera – et, en 2006, jouent à sa toute première, une production de *Tosca*. La même année, Andrew Litton quitte son poste de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Dallas après douze saisons couronnées de succès. Il demeure également chef lauréat de l'Orchestre Symphonique de Bournemouth en Angleterre dont il fut chef principal de 1988 à 2004. Il dirige régulièrement de grands orchestres et compagnies d'opéra partout au monde dans des salles comme le Deutsche Oper de Berlin et dans le cadre de festivals aussi prestigieux que celui des Proms de la BBC. Andrew Litton est fréquemment invité par l'Orchestre du Minnesota dont il est directeur artistique du festival d'été, le Sommerfest, depuis 2003.

IN THE SAME SERIES:



SERGEI PROKOFIEV

Symphony No. 6

Lieutenant Kijé Suite (version with baritone and orchestra)

Suite from The Love for Three Oranges

with **ANDREI BONDARENKO** *baritone*

BIS-1994 SACD

5 Diapasons *Diapason* · '10' *klassik-heute.de* · Album of the week *Sunday Times*

'[The orchestra's] sheen is seductive, balances and ensemble are expert, dynamics are artfully shaded and the solo parts are delivered with sensitivity and colour... All in all, an auspicious release.' *International Record Review*

„Vollauf gelungener Start in einen neuen Zyklus der Prokofjew-Sinfonien ...“ *Klassik.com*

'No Prokofiev disc has better sound quality than this...
performances of the highest quality' *MusicWeb-International.com*

« On retrouve ici les caractéristiques des Stravinsky de Litton : un espace sonore vaste et bien étagé, une clarté remarquable de mise en place et un sens de l'architecture... Un excellent disque. » *ClassicsToday France*

This recording has received support from the Grieg Foundation

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: January 2014 (Symphony No. 5) and June 2014 (*Scythian Suite*) at the Grieg Hall, Bergen, Norway
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Jens Braun (Takes Music Production)

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

Post-production: Editing: Jeffrey Ginn
Mixing: Jens Braun, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Huth 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chen   (French)
Front cover: *Red Cavalry* by Kazimir Malevich, oil on canvas (1928–32)
Back cover photo of the Bergen Philharmonic Orchestra: © Steve J. Sherman
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsv  gen 20, SE-184 50   kersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2124    &    2015, BIS Records AB,   kersberga.

