



PROKOFIEV

Symphonies Nos 1 'Classical' · 2 · 3

Bergen Philharmonic Orchestra

Andrew Litton



PROKOFIEV, Sergei (1891–1953)

Symphony No. 1 in D major, Op. 25 (1916–17) *(Boosey & Hawkes)* 13'58 'Classical'

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 4'16 |
| 2 | II. <i>Larghetto</i> | 3'55 |
| 3 | III. Gavotte. <i>Non troppo allegro</i> | 1'35 |
| 4 | IV. Finale. <i>Molto vivace</i> | 4'07 |

Symphony No. 2 in D minor, Op. 40 (1924–25) *(Boosey & Hawkes)* 36'14

- | | | |
|----|----------------------------------|-------|
| 5 | I. <i>Allegro ben articolato</i> | 11'59 |
| | II. Theme and Variations | 24'05 |
| 6 | Theme | 1'49 |
| 7 | Variation 1 | 2'09 |
| 8 | Variation 2 | 2'50 |
| 9 | Variation 3 | 2'11 |
| 10 | Variation 4 | 5'25 |
| 11 | Variation 5 | 2'48 |
| 12 | Variation 6 and Theme | 6'52 |

Symphony No. 3 in C minor, Op. 44 (1928) *(Boosey & Hawkes)*

35'19

13 I. *Moderato*

13'45

14 II. *Andante*

6'59

15 III. *Allegro agitato*

8'12

16 IV. *Andante mosso – Allegro agitato*

6'04

TT: 86'33

Bergen Philharmonic Orchestra

Leaders: Melina Mandozzi (Symphonies Nos 1 & 3); David Stewart (Symphony No. 2)

Andrew Litton *conductor*

Prokofiev was so prolific and versatile that audiences never quite knew what to expect from him. And although he in his turn was always eager for public success, many of his most important works ran into difficulties due to his own miscalculation, bad timing or simple bad luck. At other times, though, he got things just right, and that is the case with his **‘Classical’ Symphony**, a real classic since its first performance in 1918 and one of the few genuinely funny and witty pieces in the twentieth-century orchestral repertoire.

Prokofiev’s teacher of conducting at the St Petersburg Conservatory, Nikolai Tcherepnin, was unusual for that time in fostering a love and understanding of Haydn in his pupils. One of the happiest results of this enthusiasm was the ‘Classical’ Symphony, composed in 1916–17, conducted by Prokofiev himself just before he left Russia for an extended period abroad, first in the USA and Germany, then in France. ‘The Symphony went marvellously and was a huge success’, he noted. What a breath of fresh air it must have seemed after the hothouse atmosphere of the preceding item on the programme (which Prokofiev didn’t conduct), Scriabin’s Third Symphony, *The Divine Poem*.

It wasn’t really the first symphony Prokofiev had composed. There was a very early piece in 1902 and a student work from 1908 as well as the light-hearted Sinfonietta from 1909, revised twenty years later as his Op. 48; but calling this new work both ‘Classical’ and ‘No. 1’ was a neat way of avoiding the weighty expectations of an official First Symphony. ‘It seemed to me that if Haydn had lived into this era he would have kept his own style while absorbing things from what was new in music. That’s the kind of symphony I wanted to write, a symphony in the Classical style’ wrote Prokofiev, no doubt enjoying the confusion of those respectable musicians who regarded him as little more than a musical savage.

It’s compact, transparent, witty, and in its own way as subversive as some of the more demanding music he’d been composing. There’s no outright pastiche, since

not a bar could ever be seriously mistaken for anything by Haydn or Mozart. Prokofiev's own character is ever-present in the sudden alternation of opposites, with disconcerting side-slips of rhythm and harmony. The entire work is far shorter than any mature symphony by Haydn or Mozart, and this concision only adds to its charm: nothing is overstated or drawn out, but every idea makes its immediate effect quickly and gratefully. The finale (a second thought, since he rewrote what he had first composed) owes much of its brightness to the complete absence of the minor mode. 'The only thing I was concerned with was that its gaiety might border on the indecently irresponsible'.

At around the same time as this cheerful but ultimately escapist piece of fun, Prokofiev completed his opera *The Gambler*, wrote the First Violin Concerto and the extraordinary short cantata *They are Seven*, which ranks with such works as Stravinsky's *Rite of Spring* and Prokofiev's own *Scythian Suite* as an expression of violent modernism. It was this side of his character that he carried over into his opera *The Fiery Angel* and **Second Symphony**.

Prokofiev settled in Paris in 1923, and his first works to be heard there were the First Violin Concerto, Second Piano Concerto and *They are Seven*: all very fine pieces, but because of the Russian revolution and his subsequent wanderings, not his most recent. It was the conductor Serge Koussevitzky who then commissioned a symphony from him, something that both hoped would be as up-to-date as possible, building on the shock value of *They are Seven* and perhaps featuring the mechanistic brutality that had so impressed both composer and conductor in Arthur Honegger's recent *Pacific 231*. Writing to advise his more conservatively-inclined friend Nikolai Myaskovsky in Moscow, Prokofiev was certainly thinking of his own new symphony when he urged him: 'concentrate on making new methods, and a new technique, new orchestration; rack your brains in this direction, sharpen your inventiveness, no matter what it takes, strive for a good, fresh sound; renounce

the St Petersburg and Moscow schools as you would a morose devil – and you will immediately feel not only the earth beneath your feet but even wings on your back and mainly – a goal straight ahead’.

The Second Symphony’s first audience in 1925 was more bewildered than enthusiastic, and it is one of the few works the composer himself came to have doubts about, wondering whether in this symphony ‘made out of iron and steel’ he’d overdone the rough counterpoint and density of texture, particularly in the first movement. Some contemporary views suggest that this wasn’t the sort of modernism expected by those avant-garde circles who looked to the ascetic Neo-classical Stravinsky as their arbiter of taste. The symphony was played in Russia in 1928 and 1934, but later performances there would have been out of the question under the official Soviet dogma of ‘Socialist Realism’ – essentially, uplifting music with a happy ending and tunes that even Stalin could whistle. Surprisingly though, just a few weeks before his death in 1953 Prokofiev optimistically made a list of future projects which includes the tantalising entry ‘Op. 136, Second Symphony, new version in three movements’. It’s hard to think what he could possibly have had in mind.

Leaving aside its historical reception, this symphony must strike anyone now with its blazing energy and boundless invention. The first movement certainly challenges the listener with what might at first seem a wild torrent of sound, but repeated hearings allow one to separate out the various ideas and appreciate how each one takes its place in a lucid, dramatic sonata structure. As for the ideas themselves, they are often identifiable less by melodic shape than by orchestral textures: above all, leaping figures in the strings, slithering brass calls and menacing chorales in the highest or lowest registers.

The symphony’s clear relation to a classical model, Beethoven’s last piano sonata, Op. 111, was not part of the composer’s original plan. He’d envisaged a shorter variation movement followed by a third movement, and only in the course

of composing the variations decided that a two-movement structure would be more effective, with the sixth variation accomplishing the purpose of a general recapitulation and finale. The theme provides the symphony's centre of repose, a vocally-phrased melody given first to the oboe, then to strings and bassoons in octaves. In the course of the movement, with its wide contrasts of tempo, mood and texture, it's not always immediately clear just what is being varied: the relationship of variations to the original theme is often far from obvious, and the return of the theme in its original form at the very end lacks any real sense of reassurance, just as the final chord offers only a distorted, uneasy ghost of the tonic D minor.

The **Third Symphony**, first heard in Paris under Pierre Monteux in 1929, also has its full measure of density and violence but more clarity of texture and structure. This no doubt accounts for its better reception and more frequent performance. A large amount of its substance derives from one of Prokofiev's most intense stage works, the opera *The Fiery Angel* that occupied him for around eight years and was ultimately to cause him nothing but disappointment. *The Fiery Angel* is a tale of occult forces, religious hysteria and demonic possession. The setting is sixteenth-century Germany, though its source is Valery Bryusov's 1908 *roman à clef* describing a real-life love triangle in pre-war St Petersburg literary circles. Again and again projected performances of the opera failed to materialise. In June 1928 an abbreviated version of Act Two was played in concert under Koussevitzky (as well as being a staunch supporter of the composer in Paris and later in Boston, Koussevitzky was the opera's publisher and so had a vested interest in its eventual production); and following this concert Prokofiev decided to compile an orchestral suite of extracts from the opera.

He found instead that 'the material unexpectedly packed itself up into a four-movement symphony'. Put like that it sounds so easy, a quick cut-and-paste job. In fact the Third Symphony is among the most carefully crafted of Prokofiev's

works from this period. It is fascinating to see how he reworked his music into new shapes but it is not at all necessary, perhaps even unhelpful, to relate too closely the stage drama of the opera to the orchestral drama of the symphony. This can stand extremely well on its own terms, without needing any further context.

Prokofiev seems to have concentrated on two important areas: first a high degree of thematic unity with intriguing cross-references and variations, and secondly a sense of forward movement. In a long-established Russian tradition, the opera is made up of discrete scenes and tableaux, an accumulation of events rather than an organic progress. Prokofiev described it as ‘a steady dramatic crescendo’, and much the same is true of the symphony. What also links opera and symphony is an overwhelming sense of anxiety and tension that hardly ever relaxes.

The overall shape of the Third Symphony follows a conventional pattern, and the expected reference points within movements are easily identified. But since there is no unvaried repetition of material, each return of an idea provides a further turn of the screw and influences what follows. Even the serene beginning of the second movement (in the opera it reflects the calm atmosphere of a convent before being shattered by malign forces) is both overshadowed by the first movement’s cavernous ending, and then subverted and compromised by chromatic windings. Prokofiev’s mastery of orchestral writing is an essential feature throughout, nowhere more evident than in the extraordinary thirteen-part string passages in the third movement. The finale piles on the excitement and tension until the symphony hurtles towards final catastrophe.

Aside from the deliberate stylisations of the ‘Classical’ Symphony, the names of Prokofiev and Haydn are rarely bracketed together. Yet these two very different composers have at least one important gift in common: knowing exactly how and when to end.

© *Andrew Huth 2020*

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and celebrated its 250th anniversary in 2015. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and was its artistic director during the years 1880–82. From 2003 to 2015 Andrew Litton was the orchestra's music director. Under his direction the orchestra increased its international activities by means of touring and recording projects. Edward Gardner took over as chief conductor in 2015, and has further strengthened the orchestra's international profile.

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, Elbphilharmonie in Hamburg and the Philharmonie and Konzerthaus in Berlin. Bergenphilive, a free streaming service was established in 2015 and is available as an app. In the same year, Bergen Philharmonic Youth Orchestra was established.

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. With Andrew Litton, the orchestra has released a number of acclaimed discs which have received distinctions including Spellemannsprisen (the 'Norwegian Grammy'), *BBC Music Magazine* Award, Diapason d'Or de l'année, Clef d'or (*ResMusica*) and Empfehlung des Monats (*Fono Forum*), as well as being shortlisted for a *Gramophone* Award. In 2016, the team's recording of piano concertos by Scriabin and Medtner, with soloist Yevgeny Sudbin, was the winner in the concerto category of the International Classical Music Awards (ICMA), chosen by a jury of music critics from thirteen countries.

<http://harmonien.no/english>

Born in New York City, **Andrew Litton** earned both Bachelor's and Master's degrees from the Juilliard School in piano and conducting. He is music director of the New York City Ballet, principal guest conductor of the Singapore Symphony Orchestra and conductor laureate of the Bournemouth Symphony Orchestra. Music director laureate of the Bergen Philharmonic Orchestra, Litton led the orchestra for a period of 12 years (2003–15) during which it gained international recognition through extensive recording and touring. For his work with the orchestra, Litton was presented with the Royal Order of Merit by King Harald V of Norway. Other honours include Yale's Sanford Medal, the Elgar Society Medal and an honorary doctorate from the University of Bournemouth.

Past commitments as a conductor include periods as principal conductor of the Bournemouth Symphony Orchestra, music director of the Dallas Symphony Orchestra and a 14-year tenure as artistic director of the Minnesota Orchestra Sommerfest. Litton regularly guest conducts leading orchestras around the globe. An avid opera conductor, he has led major opera companies such as the Metropolitan Opera, Royal Opera House, Covent Garden and Deutsche Oper Berlin. In Norway, he was key to founding the Bergen National Opera; he also often conducts semi-staged opera programmes with symphony orchestras. An extensive and wide-ranging discography numbers more than 130 recordings, which have garnered America's Grammy Award, France's Diapason d'Or and other honours.

Andrew Litton often performs as a piano soloist, conducting from the keyboard. An acknowledged expert on George Gershwin, he has performed and recorded Gershwin widely as both pianist and conductor and serves as advisor to the University of Michigan Gershwin Archives. In 2014 he released his first solo piano album, 'A Tribute to Oscar Peterson', testimony to his passion for jazz.

www.andrewlitton.com

Sergej Prokofjew war ein so produktiver und vielseitiger Komponist, dass das Publikum nie genau wusste, was es von ihm zu erwarten hatte. Und obwohl er seinerseits stets auf öffentlichen Erfolg bedacht war, hatten es viele seiner bedeutendsten Werke aufgrund eigener Fehleinschätzungen, ungünstiger Umstände oder einfach nur wegen Pechs nicht leicht. Manchmal aber machte er schlicht und einfach alles richtig, wie im Fall seiner „**Klassischen Symphonie**“ (in Deutschland bekannter unter ihrem französischen Titel „Symphonie classique“), einem echten Klassiker seit ihrer Uraufführung 1918 – und eines der wenigen wirklich witzigen, geistreichen Stücke im Orchesterrepertoire des 20. Jahrhunderts.

Prokofjews Dirigierlehrer am St. Petersburger Konservatorium, Nikolai Tscheppin, förderte in seinen Schülern die Liebe zu und das Verständnis für Haydn, was damals durchaus ungewöhnlich war. Eines der glücklichsten Resultate dieser Begeisterung war die 1916/17 komponierte *Symphonie classique*. Die Uraufführung leitete Prokofjew selber, kurz bevor er Russland für einen längeren Auslandsaufenthalt – zunächst in den USA und Deutschland, dann in Frankreich – verließ. „Die Symphonie ging wunderbar und war ein großer Erfolg“, notierte er. Nach der Treibhausatmosphäre des vorangegangenen (und nicht von Prokofjew dirigierten) Programmpunkts, Skrjabins Dritter Symphonie (*Le divin poème*), muss sie in der Tat wie eine Brise frischer Luft gewirkt haben.

Es war nicht wirklich die erste Symphonie aus Prokofjews Feder. Es gibt eine sehr frühe Symphonie aus dem Jahr 1902, eine Studienarbeit aus dem Jahr 1908 sowie die unbeschwerte Sinfonietta von 1909, die zwanzig Jahre später als op. 48 überarbeitet wurde. Das neue Werk indes als „klassisch“ und als „Nr. 1“ zu bezeichnen, war ein geschickter Schachzug, um den gewichtigen Erwartungen an eine offizielle Erste Symphonie aus dem Weg zu gehen. „Wenn Haydn heute noch lebte, dann würde er, so glaube ich, seinem eigenen Stil treu bleiben, aber Manches von dem aufgreifen, was die Musik an Neuem zu bieten hat. Das ist genau die Art von

Symphonie, die ich komponieren wollte – eine Symphonie im klassischen Stil.“ Der dies schrieb, genoss zweifellos die Verwirrung jener ehrwürdigen Musiker, die ihn ihm kaum mehr sahen als einen musikalischen Wilden.

Sie ist kompakt, transparent, geistreich und auf ihre Weise genauso subversiv wie manche der schwierigeren Musikstücke, die er komponiert hat. Und keineswegs handelt es sich um ein unverhohlenes Pasticcio, denn keinen einzigen Takt würde man ernsthaft Haydn oder Mozart zuschreiben. Die jäh Kontraste und die verblüffenden rhythmischen oder harmonischen „Fehlritte“ bekunden allzeit Prokofjews eigene Handschrift. Das Werk ist erheblich kürzer als eine ausgewachsene Symphonie von Haydn oder Mozart, doch diese Knappheit verstärkt den Reiz nur: Nichts wird überbetont oder in die Länge gezogen, jeder Gedanke entfaltet seine Wirkung in rascher, wohlthuender Unmittelbarkeit. Das Finale (eine Zweitfassung – die erste wurde verworfen) verdankt einen Großteil seiner Leuchtkraft der völligen Abwesenheit von Molltonarten. „Das Einzige, was mir Sorgen bereitete, war, dass seine Fröhlichkeit auf unschickliche Weise ans Unverantwortliche grenzen könnte.“

Etwa zur gleichen Zeit, als dieser fröhliche, aber letztlich eskapistische Spaß entstand, vollendete Prokofjew seine Oper *Der Spieler*, schrieb er das Violinkonzert Nr. 1 und die außerordentliche Kurzkantate *Es sind ihrer sieben*, die mit Werken wie Strawinskys *Sacre du printemps* und Prokofjews eigener *Skythischen Suite* für eine brachiale Spielart der Moderne steht. Diese Seite seines Charakters macht sich noch in seiner Oper *Der feurige Engel* und der **Symphonie Nr. 2** geltend.

1923 ließ sich Prokofjew in Paris nieder; die ersten seiner Werke, die dort aufgeführt wurden, waren das Violinkonzert Nr. 1, das Klavierkonzert Nr. 2 und *Es sind ihrer sieben* – hervorragende Stücke, zweifellos, aber aufgrund der Russischen Revolution und seiner darauf folgenden Irrfahrten nicht seine neuesten. Der Dirigent Serge Koussevitzky gab daraufhin bei ihm eine Symphonie in Auftrag, von der beide hofften, sie würde sich als möglichst zeitgemäß erweisen, an die Schock-

wirkung von *Es sind ihrer sieben* anknüpfen und vielleicht auch jener mechanistischen Brutalität huldigen, mit der Arthur Honeggers *Pacific 231* sowohl den Komponisten als auch den Dirigenten so sehr beeindruckt hatte. Sicher dachte Prokofjew auch an seine eigene neue Symphonie, als er seinem eher konservativ eingestellten Freund Nikolai Mjaskowski in Moskau in einem Brief riet: „Konzentriere Dich darauf, neue Methoden, eine neue Technik und eine neue Instrumentation zu entwickeln; zerbreche Dir den Kopf über diese Dinge, fokussiere Deine Erfindungsgabe, egal was es kostet, suche nach einem guten, frischen Klang; wende Dich von den Petersburger und Moskauer Schulen ab wie von einem grämlichen Teufel – und schon wirst Du nicht nur den Boden unter Deinen Füßen, sondern Flügel gar auf Deinem Rücken spüren, vor allem aber: ein direkt vor Dir liegendes Ziel“.

Das Uraufführungspublikum der Symphonie Nr. 2 war 1925 eher irritiert als begeistert; sie ist eines der wenigen Werke, mit denen Prokofjew selber haderte. Spröder Kontrapunkt und satztechnische Verdichtung – war er mit dieser Symphonie „aus Eisen und Stahl“ zu weit gegangen? Einige zeitgenössische Kommentare lassen erkennen, dass dies nicht die Art von Moderne war, wie sie jene Avantgardezirkel erwarteten, die in dem neoklassizistisch-asketischen Strawinsky das Leitbild ihres Geschmacks sahen. Die Symphonie wurde 1928 und 1934 in Russland aufgeführt, entsprach aber späterhin nicht dem offiziellen sowjetischen Dogma des „Sozialistischen Realismus“ – d.h. erbauliche Musik mit Happy End und Melodien, die selbst Stalin pfeifen konnte. In einer optimistischen Liste künftiger Projekte, die Prokofjew wenige Wochen vor seinem Tod im Jahr 1953 zusammenstellte, findet sich jedoch der so überraschende wie verlockende Eintrag „Op. 136, Zweite Symphonie, neue Fassung in drei Sätzen“. Schwer zu sagen, was ihm dabei vorschwebte.

Wer von der damaligen Rezeption absieht, den muss diese Symphonie mit ihrer glühenden Energie und dem grenzenlosen Erfindungsreichtum zutiefst beeindrucken. Mag der erste Satz auch zunächst wie eine wilde Sturzflut aus Klängen

erscheinen, so erschließen sich wiederholtem Hören die verschiedenen Motive und ihr wohlbedachter Ort in einer klaren, dramatischen Sonatenhauptsatzform. Die Motive selber sind oft weniger an der melodischen Gestalt als vielmehr an der orchestralen Faktur zu erkennen – insbesondere Springfiguren der Streicher, schlitternde Blechbläserrufe und bedrohliche Choräle in höchster oder tiefster Lage.

Die offenkundige Beziehung der Symphonie zu einem klassischen Vorbild – Beethovens letzter Klaviersonate op. 111 – gehörte nicht zum ursprünglichen Plan des Komponisten. Zunächst hatte er einen kurzen Variationensatz vorgesehen, dem ein dritter Satz folgen sollte; erst beim Komponieren der Variationen entschied er, dass eine zweisätzige Form effektiver sein würde, wobei die sechste Variation als Gesamtreprise und Finale fungierte. Das Thema bildet das Ruhezentrum der Symphonie – eine kantable Melodie, die zuerst der Oboe, dann den Streichern und Fagotten anvertraut wird. Im Verlauf des Satzes mit seinen großen Kontrasten hinsichtlich Tempo, Stimmung und Textur ist nicht immer auf Anhieb klar, was genau variiert wird: Die Beziehung der Variationen zum Ausgangsthema ist oft alles andere als offensichtlich, und wenn das Thema letztendlich in seiner Originalgestalt wiederkehrt, entbehrt dies ebenso einer wahrhaft bekräftigenden Wirkung wie auch der Schlussakkord nur als verzerrtes, beklemmendes Trugbild der d-moll-Tonika daherkommt.

Die **Symphonie Nr. 3**, die erstmals 1929 in Paris unter Pierre Monteux erklang, verfügt ebenfalls über ein gerüttelt Maß an Gewalt und Verdichtung, ist aber satztechnisch und formal fasslicher. Dies erklärt zweifellos auch ihre positivere Aufnahme beim Publikum und die größere Zahl an Aufführungen. Ein Großteil ihres Materials stammt aus einem der eindringlichsten Bühnenwerke Prokofjews – der Oper *Der feurige Engel*, die ihn rund acht Jahre lang beschäftigte und ihm letztlich nur Enttäuschungen bereiten sollte. In *Der feurige Engel* geht es um okkulte Mächte, religiöse Hysterie und dämonische Besessenheit; die Handlung spielt im

Deutschland des 16. Jahrhunderts, obschon Prokofjews Vorlage – Waleri Brjussows Schlüsselroman aus dem Jahr 1908 – ein Dreiecksverhältnis in den literarischen Zirkeln aus dem St. Petersburg der Vorkriegszeit thematisiert. Immer wieder zerschlugen sich geplante Aufführungen der Oper. Im Juni 1928 dirigierte Koussevitzky eine konzertante und gekürzte Fassung des 2. Akts (Koussevitzky war nicht nur ein entschiedener Fürsprecher des Komponisten in Paris und später in Boston, sondern hatte als Verleger der Oper auch ein persönliches Interesse an ihrer letztendlichen Produktion); im Gefolge dieses Konzerts beschloss Prokofjew, aus Ausschnitten der Oper eine Orchestersuite zusammenzustellen.

Bei deren Einrichtung jedoch wurde er zu seiner Überraschung gewahr, dass „sich das Material unter der Hand in eine viersätzigte Symphonie verwandelte“. Das klingt nach einer kinderleichten Angelegenheit – dort ein bisschen weggenommen, hier ein bisschen eingefügt. Tatsächlich aber gehört die Symphonie Nr. 3 zu den ausgefeiltesten Werken Prokofjews aus dieser Zeit. Auf faszinierende Weise lässt sich verfolgen, wie er seine Musik neu gestaltet hat, aber es ist keineswegs notwendig (und vielleicht auch wenig hilfreich), das Bühnendrama der Oper allzu eng mit dem Orchesterdrama der Symphonie zu verknüpfen. Letzteres kann sehr gut für sich allein stehen und bedarf keiner anderen Kontexte.

Prokofjew scheint sich auf zwei wichtige Dinge konzentriert zu haben: einerseits ein hohes Maß an thematischer Einheit mit faszinierenden Querverweisen und Varianten, andererseits das Gefühl einer Vorwärtsbewegung. Einer altüberlieferten russischen Tradition folgend, besteht die Oper aus eigenständigen Szenen und Tableaus, und erweist sich damit eher als Anhäufung einzelner Ereignisse denn als organischer Verlauf. Prokofjew beschrieb sie als „ein stetes dramatisches Crescendo“, und dies gilt auch für die Symphonie. Darüber hinaus verbindet Oper und Symphonie ein überwältigendes Gefühl der Angst und Beklemmung, das kaum je weicht.

Die Gesamtform der Symphonie Nr. 3 folgt einem konventionellen Modell, und die erwartungsgemäßen satzinternen Bezugspunkte geben sich rasch zu erkennen. Weil aber keine unvariierte Materialwiederholung vorkommt, bewirkt jede Motivwiederkehr eine weitere Drehung der Schraube und beeinflusst das, was folgt. Selbst der ruhige Beginn des zweiten Satzes (in der Oper symbolisiert er die friedvolle, von Mächten des Bösen alsbald erschütterte Atmosphäre eines Klosters) wird vom ausgehöhlten Schluss des ersten Satzes überschattet und durch chromatische Windungen kompromittiert und zerrüttet. Prokofjews meisterlicher Orchestersatz ist stets präsent, nirgendwo aber wird dieses essentielle Element deutlicher als in den außergewöhnlichen dreizehnstimmigen Streicherpassagen des dritten Satzes. Im Finale kulminieren Aufregung und Spannung, bis die Symphonie der endgültigen Katastrophe entgegenrast.

Von den bewussten Stilisierungen der *Symphonie classique* einmal abgesehen, werden die Namen Prokofjew und Haydn selten in einem Atemzug genannt. Dennoch teilen diese beiden so unterschiedlichen Komponisten zumindest eine wichtige Gabe: genau zu wissen, wie und wann man aufhört.

© *Andrew Huth* 2020

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** wurde 1765 gegründet und feierte 2015 sein 250-jähriges Jubiläum. Edvard Grieg pflegte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen Künstlerischer Leiter er 1880–82 war. Von 2003 bis 2015 war Andrew Litton Musikalischer Leiter des Orchesters. Unter seiner Leitung erweiterte das Orchester seine internationalen Aktivitäten durch Tournee- und Aufnahmeprojekte. Edward Gardner übernahm das Amt des Chefdirigenten im Jahr 2015 und hat das internationale Profil des Orchesters weiter gestärkt.

Das 101-köpfige Ensemble genießt den Status eines norwegischen National-

orchesters. Regelmäßige Konzertreisen haben das Orchester in jüngerer Zeit u.a. in das Concertgebouw Amsterdam, in die Royal Albert Hall, den Musikverein und das Konzerthaus in Wien, die Philharmonie am Gasteig in München, die Carnegie Hall in New York, die Usher Hall in Edinburgh, die Elbphilharmonie in Hamburg sowie die Philharmonie und das Konzerthaus in Berlin geführt. Bergenphilive, ein kostenloser Streaming-Service, wurde 2015 eingerichtet und ist als App erhältlich. Im selben Jahr wurde das Bergen Philharmonic Youth Orchestra gegründet.

Das Bergen Philharmonic Orchestra hat zahlreiche Aufnahmen für BIS eingespielt; 2007 erhielt es für seine Gesamtaufnahme der Orchestermusik Edvard Griegs einen Sonderpreis der Grieg Society of Great Britain. Unter Andrew Litton hat das Orchester eine Reihe gefeierter Einspielungen vorgelegt, die mit Auszeichnungen wie Spellemansprisen (der „norwegische Grammy“), *BBC Music Magazine Award*, *Diapason d'Or de l'année*, *Clef d'or (ResMusica)* und Empfehlung des Monats (*Fono Forum*) bedacht wurden und in die Schlussauswahl für den *Gramophone Award* kamen. Bei den International Classical Music Awards (ICMA) 2016 wurde die mit dem Pianisten Yevgeny Sudbin eingespielte SACD mit Klavierkonzerten Skrjabin und Medtner von Musikkritikern aus dreizehn Ländern in der Kategorie „Konzert“ zum Sieger gekürt.

<http://harmonien.no/english>

Andrew Litton, geboren in New York City, absolvierte Bachelor- und Masterstudiengänge in Klavier und Dirigieren an der Juilliard School. Er ist Musikalischer Leiter des New York City Ballet, Erster Gastdirigent des Singapore Symphony Orchestra und Ehrendirigent des Bournemouth Symphony Orchestra. Außerdem ist er Musikalischer Leiter ehrenhalber des Bergen Philharmonic Orchestra, das während seiner zwölfjährigen Amtszeit als Chefdirigent (2003–15) durch umfangreiche Aufnahmeprojekte und Tournées internationale Anerkennung erlangte. Für seine

Arbeit mit dem Orchester wurde Litton von König Harald V. von Norwegen mit dem Königlich Norwegischen Verdienstorden ausgezeichnet; weitere Ehrungen, die er erhalten hat, sind die Sanford-Medaille der Yale School of Music, die Medaille der Elgar Society und die Ehrendoktorwürde der University of Bournemouth.

Zu seinen früheren Engagements als Dirigent gehören Stationen als Chefdirigent des Bournemouth Symphony Orchestra, als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra sowie eine 14-jährige Amtszeit als Künstlerischer Leiter des „Sommerfest“ des Minnesota Orchestra. Litton gastiert regelmäßig bei führenden Orchestern in der ganzen Welt. Als leidenschaftlicher Operndirigent leitete er große Opernensembles wie die Metropolitan Opera, das Royal Opera House, Covent Garden und die Deutsche Oper Berlin. In Norwegen war er maßgeblich an der Gründung der Staatsoper Bergen beteiligt; darüber hinaus dirigiert er oft halbszenische Opernprogramme mit Symphonieorchestern. Seine umfangreiche und breit gefächerte Diskographie umfasst mehr als 130 Einspielungen, die den Grammy Award (USA), den Diapason d'Or (Frankreich) und andere Würdigungen erhalten haben.

Litton tritt häufig als Solist auf, der vom Klavier aus dirigiert. Der anerkannte Experte für George Gershwin hat als Pianist wie auch als Dirigent zahlreiche Werke von Gershwin aufgeführt und eingespielt; darüber hinaus ist er Berater des Gershwin-Archivs der University of Michigan. Im Jahr 2014 veröffentlichte er sein erstes Klavier-Soloalbum (*A Tribute to Oscar Peterson*), das von seiner Leidenschaft für den Jazz zeugt.

www.andrewlitton.com

Sergueï Prokofiev était si prolifique et polyvalent que le public ne savait jamais vraiment à quoi s'attendre de sa part. Et bien que de son côté, il ait toujours été avide de succès, nombre de ses œuvres les plus importantes se sont heurtées à des difficultés causées par ses propres erreurs de calcul, un mauvais timing ou simplement la malchance. Cependant, en d'autres occasions, il a su bien faire les choses comme ce fut le cas avec sa **Symphonie « classique »**, un véritable *best-seller* depuis sa création en 1918 et l'une des rares pièces véritablement humoristiques et pleines d'esprit du répertoire orchestral du 20^e siècle.

Le professeur de direction d'orchestre de Prokofiev au Conservatoire de Saint-Petersbourg, Nikolai Tcherepnine, faisait figure isolée pour l'époque car il encourageait l'amour et la compréhension de la musique de Haydn chez ses élèves. L'un des résultats les plus heureux de cet enthousiasme fut la Symphonie « classique », composée en 1916–17, sous la direction de Prokofiev lui-même juste avant qu'il ne quitte la Russie pour une longue période à l'étranger, d'abord aux États-Unis et en Allemagne, puis en France. « La symphonie s'est merveilleusement déroulée et a remporté un énorme succès », a-t-il noté. Quelle bouffée d'air frais cela a dû être après la moiteur de l'œuvre qui la précédait au programme (et que Prokofiev n'a pas dirigée) : la troisième Symphonie de Scriabine, surnommée *Divin Poème*.

Il ne s'agit cependant pas vraiment de la première symphonie que Prokofiev avait composée. Une pièce composée en 1902, une œuvre d'étudiant en 1908 ainsi que la Sinfonietta jouée de 1909, révisée vingt ans plus tard pour devenir son opus 48, l'ont précédée mais intituler cette nouvelle œuvre « classique » et « n° 1 » était une façon élégante d'esquiver l'écueil des lourdes attentes d'une première symphonie officielle. « Il me semblait que si Haydn avait vécu jusqu'à nos jours, il aurait conservé son style d'écriture, mais aurait en même temps inclus certaines nouveautés. C'est ce que je voulais composer : une symphonie dans le style classique », a écrit Prokofiev, sans doute en goutant la confusion qu'il avait provoquée

chez les honorables musiciens qui ne le considéraient guère plus que comme un sauvage musical.

L'œuvre est compacte, transparente, pleine d'esprit et, à sa manière, aussi subversive que certaines des musiques plus exigeantes qu'il avait composées. Il ne s'agit pas d'un pastiche pur et simple car aucune barre de mesure ne saurait être confondue avec Haydn ou Mozart. Le caractère propre de Prokofiev est omniprésent dans l'alternance soudaine des oppositions et les dérapages rythmiques et harmoniques déconcertants. L'œuvre est bien plus courte que n'importe quelle symphonie de la maturité de Haydn ou de Mozart et cette concision ne fait qu'ajouter à son charme : rien n'est exagéré ou appuyé mais, en revanche, chaque idée produit rapidement son effet immédiat et est reçue avec un vif plaisir. Le finale (un second essai puisqu'il réécrivit complètement ce mouvement) doit une grande partie de son éclat à l'absence totale du mode mineur. « La seule chose qui me préoccupait était que sa gaieté pouvait frôler l'irresponsabilité indécente ».

À peu près au même moment où il travaillait sur cette œuvre enjouée mais qui est en définitive un échappatoire divertissant, Prokofiev a également complété son opéra *Le Joueur*, a composé son premier Concerto pour violon et l'extraordinaire cantate brève *Sept, ils sont sept* qui se range aux côtés d'œuvres comme *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinski et sa propre *Suite Scythe* avec son modernisme agressif. C'est cet aspect de sa personnalité qu'il a transposé dans son opéra *L'Ange de feu* et sa **seconde Symphonie**.

Prokofiev s'est installé à Paris en 1923 et les premières œuvres qu'il y fit entendre furent le premier Concerto pour violon, le second Concerto pour piano et *Sept, ils sont sept* : de très bonnes compositions certes mais, en raison de la révolution russe et de ses propres déplacements qui s'en suivirent, pas ses plus récentes. C'est le chef d'orchestre Serge Koussevitzky qui passa alors la commande d'une symphonie et tous deux l'espéraient aussi moderne que possible, s'appuyant sur la

valeur choc de *Sept, ils sont sept*, et affichant peut-être aussi le mécanisme brutal du récent *Pacific 231* d'Arthur Honegger qui avait impressionné aussi bien le compositeur que le chef d'orchestre. Conseillant son ami plus conservateur, Nikolaï Miaskovski, à Moscou, Prokofiev pensait certainement à sa propre nouvelle symphonie lorsqu'il lui offrit ses mots d'encouragement : « Concentrez-vous sur l'élaboration de nouvelles méthodes, d'une nouvelle technique, d'une nouvelle orchestration ; creusez-vous la tête dans cette direction, aiguisiez votre inventivité, quoi qu'il en coûte, recherchez une sonorité bonne et fraîche ; renoncez aux écoles de Saint-Petersbourg et de Moscou comme vous rejetteriez un diable morose – et vous sentirez immédiatement non seulement la terre sous vos pieds mais aussi des ailes sur votre dos et surtout – un but droit devant vous. »

Le public qui assista à la création de la seconde Symphonie, en 1925, fut davantage déconcerté qu'enthousiaste, et c'est l'une des rares œuvres dont le compositeur finit par douter, se demandant si, dans cette symphonie « de fer et d'acier », il n'avait pas exagéré le contrepoint brut et la densité de la texture, en particulier dans le premier mouvement. Certaines voix s'élevèrent alors et dirent que ce n'était pas là le genre de modernisme espéré par les milieux d'avant-garde qui s'étaient tournés vers l'ascétique Stravinski néo-classique comme arbitre de leur goût. La symphonie fut rejouée en Russie en 1928 et 1934, mais il aurait été hors de question qu'elle fut jouée plus tard sous le dogme soviétique officiel du « réalisme socialiste » qui réclamait une musique édifiante avec une conclusion heureuse et des airs que même Staline pouvait siffler. Il est cependant surprenant de constater que quelques semaines avant sa mort survenue en 1953, Prokofiev avait dressé avec optimisme une liste de projets futurs qui comprend cette entrée surprenante : « Op. 136, Deuxième Symphonie, nouvelle version en trois mouvements ». Il est difficile d'imaginer ce qu'il avait en tête.

Au-delà de sa réception historique, cette symphonie surprend aujourd'hui par son énergie incandescente et son invention foisonnante. Le premier mouvement met

certainement l'auditeur au défi avec ce qui peut sembler être à première vue un sauvage torrent sonore mais des auditions répétées permettent de distinguer les idées et d'apprécier comment chacune d'entre elles s'insère au sein de la structure d'une forme sonate lucide et impressionnante. Quant aux idées elles-mêmes, elles sont souvent identifiables moins par leurs contours mélodiques que par leurs textures orchestrales : il s'agit principalement de motifs bondissants aux cordes, d'appels aux cuivres et de chorals menaçants dans les registres, du plus aigu au plus grave.

Le lien manifeste de la symphonie avec un modèle classique, la sonate pour piano op. 111, la dernière, de Beethoven ne faisait pas partie de la conception initiale du compositeur. Celui-ci avait envisagé un mouvement de variations plus court suivi d'un troisième mouvement, et ce n'est qu'au cours de la composition des variations qu'il décida qu'une structure en deux mouvements serait plus efficace, la sixième variation remplissant la fonction de réexposition générale et de finale. Le thème constitue le centre de repos de la symphonie, une mélodie chantante confiée d'abord au hautbois, puis aux cordes et aux bassons en octaves. Au cours du mouvement qui fait entendre de forts contrastes de tempo, de climat et de texture, il n'est pas toujours évident de déterminer ce qui est varié : la relation des variations avec le thème original est souvent loin d'être évidente et le retour du thème dans sa forme originale à la toute fin ne fait guère preuve de réconfort pas plus que l'accord conclusif qui apparaît comme un fantôme difforme et fragile de la tonalité de ré mineur.

La **troisième Symphonie**, créée à Paris sous la direction de Pierre Monteux en 1929, fait également entendre sa pleine mesure de tension et de violence mais affiche aussi une plus grande clarté au niveau de la texture et de la structure. Cela explique sans doute son accueil plus positif et sa plus grande fréquence d'exécution. Une grande partie de sa substance provient de l'une des œuvres scéniques les plus intenses de Prokofiev, l'opéra *L'Ange de feu*, qui le tint occupé pendant environ

huit ans et ne devait finalement lui causer que des déceptions. *L'Ange de feu* est un récit qui mélange forces occultes, hystérie religieuse et possession démoniaque. Le décor est l'Allemagne du 16^e siècle, bien que sa source soit le roman à clef de Valéri Brioussov de 1908 décrivant un triangle amoureux qui a vraiment existé dans les cercles littéraires du Saint-Petersbourg d'avant-guerre. Les représentations prévues de l'opéra n'ont jamais pu se concrétiser. En juin 1928, une version abrégée du deuxième acte fut jouée en concert sous la direction de Koussevitzky (qui en plus d'être un fervent défenseur du compositeur à Paris et plus tard à Boston, était l'éditeur de l'opéra et avait donc un intérêt propre dans sa production éventuelle) ; et à la suite de ce concert, Prokofiev décida de compiler une suite orchestrale faite d'extraits de l'opéra.

À la place, il trouva que « le matériau s'ordonnait de manière inattendue en une symphonie en quatre mouvements ». Présenté en ces termes, cela peut sembler facile ; un simple copier-coller. En fait, la troisième Symphonie est l'une des œuvres de Prokofiev les plus méticuleusement conçues de cette période. Il est fascinant de voir comment il a retravaillé sa musique afin de lui donner de nouvelles formes, mais il n'est pas du tout nécessaire de relier trop étroitement le récit dramatique au récit orchestral de la symphonie qui peut très bien s'élaborer de lui-même, sans qu'il soit nécessaire d'établir un autre contexte.

Prokofiev semble s'être concentré sur deux aspects importants : d'abord un degré élevé d'unité thématique avec des références et des variations intrigantes puis un sens du mouvement vers l'avant. Dans une tradition russe bien établie, l'opéra est constitué de scènes et de tableaux distincts, présentant une succession d'événements plutôt qu'une progression organique. Prokofiev a qualifié son opéra de « crescendo dramatique constant » et il en va de même pour la symphonie. Ce qui lie également l'opéra et la symphonie est un sentiment d'anxiété et de tension qui ne se relâche pratiquement jamais.

La forme générale de la troisième Symphonie suit un schéma conventionnel et les points de référence attendus au sein des mouvements sont facilement identifiables. Mais comme on ne retrouve pas de répétitions telles quelles du matériau thématique, chaque retour d'une idée constitue un nouveau tour de vis et exerce une influence sur ce qui suit. Même le début serein du deuxième mouvement (dans l'opéra, ce passage reflète l'atmosphère calme d'un couvent avant qu'il ne soit détruit par des forces malveillantes) est à la fois éclipsé par la fin caverneuse du premier mouvement, puis subverti et compromis par des tournures chromatiques. La maîtrise de l'écriture orchestrale de Prokofiev est une caractéristique fondamentale tout au long du mouvement, nulle part plus évidente que dans les extraordinaires passages confiés aux cordes ici divisées en treize parties dans le troisième mouvement. Le finale accumule l'agitation et la tension jusqu'à ce que la symphonie s'engouffre dans la catastrophe conclusive.

En dehors de l'exercice stylistique délibéré de la Symphonie « classique », les noms de Prokofiev et de Haydn sont rarement réunis. Pourtant, ces deux compositeurs très différents ont un don important en commun : ils savent exactement comment et quand conclure.

© *Andrew Huth 2020*

Fondé en 1765, l'**Orchestre philharmonique de Bergen** a ainsi célébré son deux-cent cinquantième anniversaire en 2015. Edvard Grieg entretint une relation étroite avec l'orchestre dont il fut le directeur artistique entre 1880 et 1882. De son côté, Andrew Litton en a été le directeur musical de 2003 à 2015. Sous sa direction, l'ensemble a développé son profil international avec des tournées et de nombreux projets discographiques. En 2015, Edward Gardner a pris la succession de Litton à la tête de l'orchestre et a poursuivi son rayonnement international.

Avec son statut d'orchestre national norvégien, il compte cent musiciens et effectue de nombreuses tournées qui, ces dernières saisons, l'ont emmené au Concertgebouw d'Amsterdam, au Royal Albert Hall de Londres, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, à la Gasteig Philharmonie de Munich, au Carnegie Hall de New York, au Usher Hall d'Edimbourg, à l'Elbphilharmonie de Hambourg et à la Philharmonie et au Konzerthaus de Berlin. Bergenphilive, une plateforme de streaming gratuit a été créée en 2015. La même année, l'Orchestre philharmonique des jeunes de Bergen a été créé.

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 intégrale de la musique pour orchestre du compositeur. Avec Andrew Litton, l'orchestre a publié des enregistrements salués par la critique et le public qui se sont mérités de nombreuses récompenses incluant le Spellemannsprise (l'équivalent norvégien du Grammy Award), le *BBC Music Magazine Award*, le Diapason d'or de l'année, la Clef d'or (*ResMusica*) et Empfehlung des Monats [recommandation du mois] (*Fono Forum*) et qui ont été finalistes du *Gramophone Award*. En 2016, l'enregistrement des concertos pour piano de Scriabine et de Medtner avec Yevgeny Sudbin a été le gagnant de la catégorie des concertos de l'International Classical Music Awards (ICMA) sélectionné par un jury de critiques originaires de treize pays.

<http://harmonien.no/english>

Né à New York, **Andrew Litton** est titulaire d'un baccalauréat et d'une maîtrise en piano et direction d'orchestre de la Juilliard School. En 2020, il était directeur musical du New York City Ballet, premier chef invité du Singapore Symphony Orchestra et chef lauréat du Bournemouth Symphony Orchestra. Directeur musical lauréat du Bergen Philharmonic Orchestra, Litton a dirigé l'orchestre pendant douze ans (de 2003 à 2015), période au cours de laquelle il a acquis une reconnaissance

internationale grâce à de nombreux enregistrements et tournées. Litton a reçu l'Ordre royal du mérite du roi Harald V de Norvège en reconnaissance de son travail avec l'orchestre. Parmi les autres distinctions honorifiques qu'il a reçues, mentionnons la médaille Sanford de Yale, la médaille de la Société Elgar et un doctorat honorifique de l'Université de Bournemouth.

Il a précédemment été chef d'orchestre principal du Bournemouth Symphony Orchestra, directeur musical du Dallas Symphony Orchestra et directeur artistique du Minnesota Orchestra Sommerfest pendant quatorze ans. Litton est régulièrement invité à diriger des orchestres de premier plan dans le monde entier. Chef d'orchestre d'opéra passionné, il a dirigé des productions dans les plus grandes compagnies d'opéra comme le Metropolitan Opera, le Covent Garden de Londres et le Deutsche Oper à Berlin. En Norvège, il a joué un rôle clé dans la fondation de l'Opéra national de Bergen ; il dirige aussi souvent des programmes d'opéra semi-scéniques avec des orchestres symphoniques. Sa discographie vaste et variée comptait en 2019 plus de cent-trente enregistrements qui lui ont valu un Grammy Award, le Diapason d'Or du magazine musical français *Diapason* et d'autres distinctions.

Litton se produit souvent en tant que pianiste soliste et dirige de son piano. Spécialiste réputé de la musique de George Gershwin, il a exécuté et a enregistré ses œuvres à de nombreuses reprises aussi bien en tant que pianiste qu'en tant que chef d'orchestre et est conseiller auprès des Archives Gershwin de l'Université du Michigan. Il a fait paraître en 2013 son premier album seul au piano, « A Tribute to Oscar Peterson », qui témoigne de sa passion pour le jazz.

www.andrewlitton.com

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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. 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: May 2015 (No. 1) and August/September 2017 (Nos 2 & 3) at Grieghallen, Bergen, Norway
Producer: Robert Suff
Sound engineers: Marion Schwebel (No. 1); Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion) (Nos 2 & 3)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA 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 (No. 1); Fabian Frank (Nos 2 & 3)
Mixing: Marion Schwebel (No. 1); Fabian Frank (Nos 2 & 3)

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Andrew Huth 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Costume sketch (1924) by Aleksandra Aleksandrovna Ekster (1882–1949). From the Lobanov-Rostovsky Collection
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2174 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

