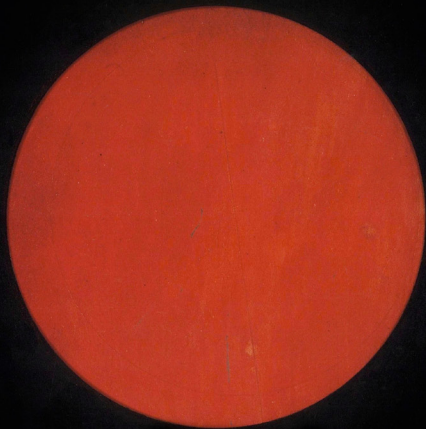




PROKOFIEV

SYMPHONIES NOS 4 [1947] & 7

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA

ANDREW LITTON



ANDREW LITTON

Photo: © Steve J. Sherman

PROKOFIEV, SERGEI (1891–1953)

SYMPHONY NO. 4 IN C MAJOR 38'49

Op. 112 (revised version, 1947) *(Boosey & Hawkes)*

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Andante – Allegro eroico – Allegretto</i> | 13'23 |
| 2 | II. <i>Andante tranquillo</i> | 9'55 |
| 3 | III. <i>Moderato, quasi allegretto</i> | 5'39 |
| 4 | IV. <i>Allegro risoluto</i> | 9'37 |

SYMPHONY NO. 7 IN C SHARP MINOR 32'57

Op. 131 (1951–52) *(Sikorski)*

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 5 | I. <i>Moderato</i> | 10'08 |
| 6 | II. <i>Allegretto</i> | 8'01 |
| 7 | III. <i>Andante espressivo</i> | 5'44 |
| 8 | IV. <i>Vivace</i> | 8'46 |

- | | | |
|---|--|------|
| 9 | IV. <i>VIVACE</i> from Symphony No. 7 in C sharp minor, Op. 131
with alternative ending <i>(Sikorski)</i> | 9'04 |
|---|--|------|

TT: 81'58

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA

Leaders: MELINA MANDOZZI (Symphony No. 4) and DAVID STEWART (Symphony No. 7)

ANDREW LITTON *conductor*

It's common enough for composers to have second thoughts and want to make changes to their works, often many years after they were composed or first performed. One striking example is Schumann, whose D minor Symphony was rewritten ten years after its original composition and turned into a far denser, more integrated structure; another is Anton Bruckner, whose nervous compulsion to revise his symphonies still causes terrible confusion about their different versions. But a unique case is provided by Prokofiev's **Fourth Symphony**, which exists in two such different versions that the composer considered them quite separate works and gave each its own opus number.

Composed in 1929–30, the first version of Prokofiev's Fourth Symphony – given the opus number 47 – was one of the rich crop of works commissioned by Sergei Koussevitzky for the 50th anniversary of the Boston Symphony Orchestra (others included Stravinsky's *Symphony of Psalms*, Roussel's Third Symphony and works by Copland, Hindemith, Honegger and Respighi). Just as he had drawn on music from his opera *The Fiery Angel* for his Third Symphony, Prokofiev took a great deal of material from his recent ballet *The Prodigal Son* for the Fourth, using both music actually heard in the ballet and other music sketched for it but eventually discarded. To Prokofiev's disappointment, the symphony's reception was less than enthusiastic not only at its Boston and European premières but also at the two performances given before Soviet audiences in the later 1930s following his final return to Russia after seventeen years of exile in the USA and Western Europe.

In 1947, while he was completing the orchestration of his Sixth Symphony, Prokofiev decided that the Fourth contained far too much good material for it to be left unheard. What he then produced was not so much a revision as a complete reworking of the original material. The differences between the 1930 and 1947 versions are too many to detail, but the main point is that the 1947 version, given the opus number 112, is a much bigger and more ambitious score. Although it preserves

much of the *Prodigal Son* material, it is generally less dance-like. There are many additions, transitions are extended and more organic, and the development of ideas is more intense and dramatic. The new orchestration included important parts for piano and harp, and the duration was increased by around fifteen minutes. The 1930 version wasn't rejected or invalidated, though: the two versions of the symphony, Op. 47 and Op. 112, stand as two distinct works, each with its own special character.

Prokofiev was well aware that Op. 112 was going to be judged by a different sort of audience. Purely musical considerations aside, he was no doubt keen to draw a veil over the various associations of Op. 47. Its source material of a ballet with a biblical subject, Paris and Diaghilev, Koussevitzky and the USA – these were all anathema to the Soviet authorities. So Op. 112 was designed as a real Soviet symphony, a work composed in the wake of the Fifth and Sixth Symphonies and incorporating the experience of those powerful and intense works.

The striding theme which Prokofiev composed to open Op. 112 gives an immediate sense of space and weight, and its reappearances later in the movement and at the end of the finale serve to give a unity to some of the very disparate elements that make up this symphony. Given its unusual double composition, and also perhaps because of its reuse of material conceived for a ballet, it's fair to say that Op. 112 doesn't have the singleness of aim and unerring sense of direction that mark other major works of Prokofiev. On the other hand it's full of striking ideas and rich invention, and the twists and turns of its symphonic progress are both surprising and ultimately satisfying.

Prokofiev never had the chance to hear the new version of the symphony. The Sixth received highly successful performances in Leningrad and Moscow at the end of 1947, but then in 1948 came the infamous congress which was intended to bring Soviet composers into line with Stalin's views on art, purging music of 'formalistic perversions... alien to the Soviet People'. Humiliating and frightening

though this experience was for him, Prokofiev escaped relatively lightly. His poor health excused him from attendance at the worst of the sessions; his international reputation and the popularity of much of his music counted for a great deal against criticism of specific recent works. But he became an object of suspicion, and performances of his music became sadly infrequent. The new Fourth Symphony was first heard in a BBC radio broadcast conducted by Sir Adrian Boult in 1950 and only received its first concert performance in 1957, with Gennady Rozhdestvensky conducting the USSR State Symphony Orchestra in Moscow.

The **Seventh Symphony**, composed between December 1951 and July 1952, was Prokofiev's last major work, and there is some uncertainty about his exact intentions in composing it. He announced that he had aimed at simplicity and was writing 'a symphony for children'. This, like all public statements from that grim period, has to be treated with some suspicion. At the end of 1951, there was a private run-through of the symphony at the Composer's Union and afterwards a group of leading composers visited Prokofiev (who was confined to bed) to reassure him that it had been a great success. 'But isn't the music too simple?' Prokofiev asked repeatedly. What was he worried about?

The symphony's first public performance in Moscow on 11th October 1952 was well received. Prokofiev had aimed, *Pravda* helpfully explained, 'to create in music a picture of bright youth in answer to the call of the Party to composers to create beautiful, delicate music able to satisfy the aesthetic demands of the artistic tastes of the Soviet people'. The Seventh deliberately avoids the scale and sense of conflict of the Fifth and Sixth Symphonies. There is little experimental in its form or musical language, and the level of dissonance is low: in other words, there is nothing that the authorities could possibly have condemned as 'formalism'. So is this a symphony for children, or for commissars? Or both?

Whatever the ingredients are for successful children's music (simplicity, sponta-

neity, concision, perhaps, but never condescension), Prokofiev certainly had them in abundance. But if this is what he really intended in this symphony, there are puzzling contradictions. A comparison might be drawn with Carl Nielsen's Sixth Symphony. A quarter of a century earlier, at much the same age as Prokofiev, the Danish composer, also in failing health, announced that his next symphony would be 'completely idyllic', and set out to compose a 'Sinfonia semplice'. Its first few bars, announced by four notes on the glockenspiel, are indeed idyllic, but the music soon wanders into strange and uncomfortable territory. And twenty years after Prokofiev's Seventh, Shostakovich opened his even more enigmatic Fifteenth Symphony with almost exactly the same gesture: two strokes on the glockenspiel, that instrument most evocative of childhood innocence.

The sound of the glockenspiel plays an important part in Prokofiev's Seventh Symphony, not right at the beginning, but colouring the slow closing theme of the first movement's exposition. This theme returns, expectedly, as a coda at the end of the movement, and then quite unexpectedly at the end of the finale. This gesture leaves the music hanging in the air, in the tonic key but emotionally unresolved, with a sustained brass chord and the chiming of piano, xylophone and glockenspiel. After the first performance the conductor Samuil Samosud pointed out, quite rightly, that this plaintive ending lacked the necessary Soviet optimism and suggested something more upbeat. Prokofiev, nervous about the music's reception and also, as he told the young Mstislav Rostropovich, hoping that the symphony would earn him a First Class Stalin Prize (he certainly needed the money), then added a twenty-two-bar alternative. 'But Slava', he added, 'you will live much longer than me, and you must take care that this new ending never exists after me'. Both versions of the ending are included on this disc so that listeners can judge the very different effect each makes.

The positive strength of the symphony lies throughout in its melodic invention, always the vital ingredient for Prokofiev. The fine two-part writing at the opening

shows Prokofiev's melody at its best; and so does the expansive second subject, a big, bright F major tune which returns to crown the finale.

The second movement is a symphonic waltz, a style that Prokofiev excelled in, particularly in achieving rhythmic variety within the basic 3/4 waltz pattern. This movement bears comparison with the extended waltzes in the ballets *Romeo and Juliet* and *Cinderella* and the opera *War and Peace*. It starts with deceptive non-chalance, but accumulates in its course a series of increasingly vigorous episodes and ends quite frantically. Placed between two very fast movements, the *Andante espressivo* is the emotional centre of the symphony. It is not a long movement, and despite the rich harmony and flowering accompaniment figures, the melodic lines have something constricted and anxious about them, as though Prokofiev were suppressing their tendency to reach full lyrical growth.

The finale picks up some of the scherzo-like elements of the second movement, sometimes insolently so. It eventually reaches an apotheosis with the grand return of the first movement's second subject on full orchestra, then – in Prokofiev's original version – comes the strange, wistful coda: hardly children's music, but perhaps rather the sick composer's memories of lost childhood.

© *Andrew Huth* 2016

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. In 2003 Andrew Litton took up the position as chief conductor, later to be named music director of the orchestra. Under his direction the orchestra has been increasing its international activities by means of touring, commissions and recording projects. Stepping down from his post in 2015, Litton was succeeded by Edward Gardner.

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. 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.

Andrew Litton became principal conductor and later music director of the Bergen Philharmonic Orchestra in 2003, stepping down from the post in 2015. Currently music director of the Colorado Symphony, he has held the same post with the Dallas Symphony (1994–2006), and remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. Beginning in 2015 he is also the music director of the New York City Ballet, and since 2003 he has been artistic director of the Minnesota Orchestra's Sommerfest. As guest conductor Andrew Litton appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as the Metropolitan Opera, Royal Opera Covent Garden, Carnegie Hall, Vienna's Musikverein and the BBC Proms. His extensive discography has received awards such as the Grammy, Diapason d'Or de l'Année and *Gramophone* Awards.

Andrew Litton received his master's degree from the Juilliard School in piano and conducting. He is an accomplished pianist, and often conducts from the keyboard and enjoys performing chamber music with his orchestra colleagues. Notable among his recordings as a pianist is *A Tribute to Oscar Peterson* [BIS-2034] with his interpretations of original Peterson improvisations. In 2011 Andrew Litton was the recipient of the Royal Norwegian Order of Merit in recognition of his work with the Bergen Philharmonic Orchestra.

www.andrewlitton.com

Es ist nicht ungewöhnlich, dass Komponisten es sich anders überlegen und an ihren Werken Änderungen vornehmen möchten, oft noch viele Jahre nach der Komposition oder Uraufführung. Ein treffliches Beispiel hierfür ist Schumann, dessen d-moll-Symphonie zehn Jahre nach der eigentlichen Entstehung in eine weit dichtere, verwobenere Form umgewandelt wurde; ein anderes ist Anton Bruckner, dessen zwanghafter Drang, seine Symphonien zu revidieren, bis heute große Verwirrung im Umgang mit den verschiedenen Fassungen stiftet. Einen einzigartigen Fall aber stellt Prokofjews **Symphonie Nr. 4** dar, die in zwei so unterschiedlichen Fassungen vorliegt, dass der Komponist sie als eigenständige Werke ansah und jeder von ihnen eine eigene Opuszahl verlieh.

Komponiert in den Jahren 1929/30, gehört die Erstfassung von Prokofjews Symphonie Nr. 4 (op. 47) zu jener reichen Ausbeute an Werken, die im Auftrag von Sergej Kussewitzky zum 50. Geburtstag des Boston Symphony Orchestra entstanden sind (hierzu zählen etwa auch Strawinskys *Psalmensymphonie*, Roussels Symphonie Nr. 3 sowie Werke von Copland, Hindemith, Honegger und Respighi). So wie er für seine Dritte Symphonie auf Musik aus seiner Oper *Der feurige Engel* zurückgegriffen hatte, verwendete Prokofiev für seine Vierte ausgiebig Material aus seinem jüngsten Ballett *Der verlorene Sohn* – sowohl aus der tatsächlichen Partitur wie aus letztlich verworfenen Skizzen. Zu Prokofjews großer Enttäuschung wurde die Symphonie jedoch nicht nur bei der Uraufführung in Boston und bei der europäischen Erstaufführung alles andere als begeistert aufgenommen, sondern auch bei den beiden Aufführungen vor sowjetischem Publikum Ende der 1930er Jahre, die auf seine endgültige Rückkehr nach Russland nach siebzehn Jahren des Exils in den USA und in Westeuropa folgten.

1947 entschied er während der abschließenden Instrumentationsarbeiten an seiner Symphonie Nr. 6, dass die Vierte für eine unaufgeführte Symphonie viel zu viel gutes Material enthalte. Was er daraufhin vorlegte, war weniger eine Revision

als vielmehr eine komplette Umarbeitung des Ausgangsmaterials. Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sind zu zahlreich, als dass man sie alle im Detail anführen könnte, die Hauptsache aber ist, dass die Fassung aus dem Jahr 1947, die die Opuszahl 112 erhielt, weit umfangreicher und ambitionierter ist. Obgleich sie viel Material aus dem *Verlorenen Sohn* beibehält, ist sie durchweg weniger tänzerisch. Es gibt viele Ergänzungen, Übergänge sind erweitert und wirken organischer und die Entwicklung der Gedanken ist intensiver und dramatischer. Die neue Instrumentation sieht wichtige Partien für Klavier und Harfe vor, und die Dauer wurde um etwa 15 Minuten verlängert. Die 1930er-Fassung wurde indes weder verworfen noch für ungültig erklärt: Die zwei Fassungen der Symphonie, op. 47 und op. 112, sind Werke gleichen Rechts, deren jedes seinen eigenen Charakter hat.

Prokofjew war klar, dass op. 112 von einer anderen Art Publikum beurteilt werden würde. Von rein musikalischen Erwägungen einmal abgesehen, lag ihm sicher sehr daran, die verschiedenen Assoziationen von op. 47 zu verschleiern: Ein Ballett mit biblischem Sujet als Materialquelle, Paris und Diaghilew, Kussewitzky und die USA – alles Dornen in den Augen sowjetischer Funktionäre. Und so wurde op. 112 als eine echt sowjetische Symphonie konzipiert, ein Werk im Gefolge der Fünften und der Sechsten Symphonie, das die Erfahrungen dieser kraftvollen, intensiven Werke verarbeitete.

Das Schreitthema, mit dem Prokofjew op. 112 eröffnet, vermittelt sofort ein Gefühl von Räumlichkeit und Gewicht; seine Wiederkehr im weiteren Verlauf des Satzes sowie am Ende des Finales hat im Umfeld einiger sehr disparater Elemente, aus denen sich diese Symphonie zusammensetzt, einheitsstiftende Funktion. Angesichts der ungewöhnlichen „Doppelkomposition“ und vielleicht auch der Wiederverwendung von Material, das für ein Ballett bestimmt war, darf angemerkt werden, dass op. 112 nicht jene untrügliche Zielstrebigkeit aufweist, die andere große Werke von Prokofjew auszeichnet. Andererseits steckt sie voll verblüffender Gedanken

und unbändiger Fantasie; die Drehungen und Wendungen des symphonischen Verlaufs sind so überraschend wie überzeugend.

Prokofjew war es nicht vergönnt, die neue Fassung seiner Symphonie zu hören. Ende 1947 erlebte die Sechste sehr erfolgreiche Aufführungen in Leningrad und Moskau, aber im Jahr darauf fand der berüchtigte Kongress statt, der die sowjetischen Komponisten auf Stalins Kurs bringen und Musik mit „formalistischen Verirrungen“, die „dem sowjetischen Volk fremd sind“, eliminieren sollte. So demütigend und erschreckend diese Erfahrung für ihn war, entkam Prokofiev ihr relativ leicht. Sein schlechter Gesundheitszustand entschuldigte ihn von der Teilnahme an der schlimmsten der Sitzungen; sein internationaler Ruf und die Popularität eines Großteils seiner Musik konnten gegen die Kritik an bestimmten neueren Werken in die Waagschale gelegt werden. Aber er wurde nun Zielscheibe von Verdächtigungen, und Aufführungen seiner Musik wurden leider selten. Die neue Vierte Symphonie erklang erstmals 1950 in einer von Sir Adrian Boult geleiteten Rundfunkübertragung der BBC; erst 1957 erlebte sie ihre erste Aufführung im Konzertsaal: Gennadi Roschdestwensky leitete das Staatliche Symphonieorchester der UdSSR in Moskau.

Die **Siebte Symphonie**, komponiert in den Monaten Dezember 1951 bis Juli 1952, war Prokofjews letztes großes Werk; was genau ihn bei der Komposition bewegte, ist nicht eindeutig geklärt. Er selber erklärte, es sei ihm um Einfachheit zu tun gewesen, handle es sich doch um „eine Symphonie für Kinder“. Doch wie alle öffentlichen Äußerungen aus dieser düsteren Zeit verdient auch diese ein gewisses Misstrauen. Nachdem Ende des Jahres 1951 ein nicht-öffentliches Vorspiel der Symphonie beim Komponistenverband stattgefunden hatte, besuchte eine Gruppe führender Komponisten (den ans Bett gefesselten) Prokofjew, um ihm zu versichern, dass das Werk großen Erfolg hatte feiern können. „Aber ist die Musik nicht zu einfach?“, fragte Prokofjew mehrfach. Worüber machte er sich Sorgen?

Die erste öffentliche Aufführung der Symphonie am 11. Oktober 1952 in Mos-

kau wurde gut aufgenommen. Prokofjew habe, erläuterte die *Prawda*, „in der Musik die frohgemute Jugend“ darstellen wollen, und damit auf den Appell der Partei an die Komponisten reagiert, „schöne, wohlgefällige Musik zu erschaffen, die den ästhetischen Forderungen des sowjetischen Volkes entspricht“. Die Siebte verzichtet bewusst auf Umfang und Dramatik der Fünften und der Sechsten Symphonie. Form und Tonsprache weisen wenig Experimentelles auf, und auch Dissonanzen finden sich nur selten – mit anderen Worten: Es gibt nichts, dass die Funktionäre möglicherweise als „Formalismus“ hätten verurteilen können. Ist dies also eine Symphonie für Kinder oder für Kommissare? Oder beides?

Was auch immer die Zutaten für erfolgreiche Kindermusik sein mögen (vielleicht Einfachheit, Spontaneität, Prägnanz, aber nie Herablassung) – Prokofjew verfügte über sie sicherlich in Hülle und Fülle. Sollte dies jedoch der Hauptzweck dieser Symphonie gewesen sein, so ergäben sich verwirrende Widersprüche. Eher ließe sich ein Vergleich mit Carl Nielsens Sechster Symphonie anstellen: Ein Vierteljahrhundert zuvor hatte der dänische Komponist in ziemlich genau demselben Alter wie Prokofjew und ebenfalls bei nachlassender Gesundheit angekündigt, seine nächste Symphonie werde „durchweg idyllisch“ sein, und sich daran gemacht, eine „Sinfonia semplice“ zu komponieren. Ihre ersten Takte – vier Töne auf dem Glockenspiel – sind in der Tat idyllisch, doch bald schon bricht sie in fremde und unbehagliche Gefilde auf. Zwanzig Jahre nach Prokofjews Siebter eröffnete Schostakowitsch seine noch rätselhaftere Symphonie Nr. 15 mit fast genau derselben Geste: zwei Schläge auf dem Glockenspiel, jenem Instrument, das so sehr die Unschuld der Kindheit heraufbeschwört.

Der Klang des Glockenspiels spielt eine wichtige Rolle in Prokofjews Siebter Symphonie, wenn auch nicht gleich zu Beginn: Er färbt das langsame Schlussthema der Exposition des ersten Satzes. Dieses Thema kehrt erwartungsgemäß als Coda am Ende des Satzes wieder, und dann, ganz unerwartet, am Ende des Finales. Diese Geste

– ein Geläut von Klavier, Xylophon und Glockenspiel über einem gehaltenen Bläserakkord – sorgt für ein offenes Ende: zwar in der Tonika, aber emotional unaufgelöst. Nach der ersten Aufführung wies der Dirigent Samuil Samosud vollkommen zu Recht darauf hin, dass dieses klagende Ende den notwendigen sowjetischen Optimismus vermissen lasse, und plädierte für etwas Euphorischeres. Prokofjew war über die Akzeptanz seiner Musik verunsichert und hoffte zudem, wie er dem jungen Mstislaw Rostropowitsch sagte, dass die Symphonie einen Stalin-Preis 1. Klasse erhalten werde (zweifelloso brauchte er das Geld), und so fügte er einen zweiundzwanzigtaktigen Alternativschluss hinzu. „Aber Slawa“, ergänzte er, „Sie werden mich um viele Jahre überleben und müssen dafür sorgen, dass dieser neue Schluss mit mir verschwindet.“ Auf dieser SACD sind beide Versionen des Schlusses enthalten, damit der Zuhörer die sehr unterschiedlichen Wirkungen selber beurteilen kann.

Die positive Kraft der Symphonie rührt von der melodischen Erfindung her, die bei Prokofjew immer die entscheidende Zutat ausmacht. Die wunderbare Zweistimmigkeit zu Beginn zeigt Prokofjews Melodik auf höchstem Niveau; gleiches gilt für das weiträumige zweite Thema, eine große, helle F-Dur-Melodie, die auch das Finale krönt.

Der zweite Satz ist ein symphonischer Walzer, wie ihn Prokofjew meisterlich beherrschte, insbesondere was die rhythmische Vielfalt innerhalb des obwaltenden 3/4-Taktes betrifft. Der Satz hält dem Vergleich mit den großen Walzern in den Balletten *Romeo und Julia* und *Aschenbrödel* sowie der Oper *Krieg und Frieden* stand. Er beginnt in täuschender Nonchalance, reichert sich aber im weiteren Verlauf um zusehends heftigere Episoden an und endet recht wild. Das *Andante espressivo*, zwischen zwei sehr schnellen Sätzen platziert, ist das emotionale Zentrum der Symphonie. Dies ist kein langer Satz, und trotz reicher Harmonik und rankender Begleitfiguren haben die Melodielinien etwas Eingegengtes, Banges, als wollte Prokofjew ihren Drang unterdrücken, zu voller lyrischer Blüte zu gelangen.

Das Finale greift einige Scherzo-Elemente des zweiten Satzes auf, manchmal auf durchaus freche Weise. Mit der grandiosen Wiederkehr des zweiten Themas des ersten Satzes im vollen Orchester kommt es schließlich zu einer Apotheose. In der Originalfassung schließt daran die seltsame, wehmütige Coda an: schwerlich Kindermusik, vielleicht eher die Erinnerungen des kranken Komponisten an die verlorene Kindheit.

© *Andrew Huth 2016*

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. 2003 übernahm Andrew Litton das Amt des Chefdirigenten und wurde später zum Musikalischen Leiter des Orchesters ernannt. Unter seiner Leitung hat das Orchester seine internationalen Aktivitäten durch Tourneen, Auftragskompositionen und Aufnahmeprojekte erheblich erweitert. Im Jahr 2015 übergab Litton den Taktstock an seinen Nachfolger Edward Gardner.

Das 101-köpfige Ensemble genießt den Status 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 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 Spellemannsprisen (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.

Andrew Litton wurde im Jahr 2003 zum Chefdirigenten und später zum Musikalischen Leiter des Bergen Philharmonic Orchestra ernannt; 2015 legt er dieses Amt nieder. Der gegenwärtige Musikalische Leiter des Colorado Symphony Orchestra hat dasselbe Amt beim Dallas Symphony Orchestra (1994–2006) bekleidet und ist Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Ab 2015 ist er zudem Musikalischer Leiter des New York City Ballet; seit 2003 ist er Künstlerischer Leiter des „Sommerfest“ des Minnesota Orchestra. Er gastiert regelmäßig bei den weltweit führenden Orchestern und den international bedeutendsten Opernensembles und tritt auf renommierten Podien und bei wichtigen Festivals auf, u.a. Metropolitan Opera, Royal Opera Covent Garden, Carnegie Hall, Wiener Musikverein und BBC Proms. Seine umfangreiche Diskographie wurde mit dem Grammy, dem Diapason d'Or de l'Année und mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet.

Andrew Litton erhielt sein Master-Diplom in Klavier und Dirigieren an der Juilliard School. Er ist ein vollendeter Pianist, der oft vom Klavier aus dirigiert und gern Kammermusik mit seinen Orchesterkollegen spielt. Unter seinen Klavieraufnahmen ist *A Tribute to Oscar Peterson* [BIS-2034] mit seinen Interpretationen von Originalimprovisationen Petersons besonders hervorzuheben. Im Jahr 2011 wurde Andrew Litton in Anerkennung seiner Arbeit mit dem Bergen Philharmonic Orchestra der Königlich Norwegische Verdienstorden verliehen.

www.andrewlitton.com

Il arrive fréquemment aux compositeurs de s'interroger et de souhaiter apporter des changements à leurs œuvres, parfois des années après leur composition ou leur première exécution. Un exemple éblouissant nous est donné par Robert Schumann et sa symphonie en ré mineur qui fut réécrite dix ans après sa composition originale et gagna une nouvelle structure plus dense et mieux intégrée. Un autre exemple nous est donné par Anton Bruckner dont la compulsion nerveuse à réviser ses symphonies est toujours la source d'énormes confusions entre les versions différentes. La **quatrième Symphonie** de Prokofiev présente en revanche un cas unique : les deux versions diffèrent à un point tel que le compositeur lui-même les considérait comme deux œuvres tout à fait distinctes et donna à chacune un numéro d'opus différent.

Composée en 1929–30, la première version de la quatrième Symphonie de Prokofiev, qui reçut le numéro d'opus 47, fait partie de la moisson riche de commandes que Serge Koussevitzky passa à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Orchestre symphonique de Boston (parmi les autres compositions figurent la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky, la troisième Symphonie d'Albert Roussel ainsi que des œuvres de Copland, Hindemith, Honegger et de Respighi). Comme il le fit pour sa troisième Symphonie alors qu'il puisa dans la musique de son opéra *L'ange de feu*, Prokofiev reprendra une grande partie du matériel de son ballet récent *Le fils prodigue* pour sa quatrième. Il récupérera des éléments musicaux non seulement entendu dans le ballet mais également le matériel esquissé mais non retenu. À la grande déception de Prokofiev, la réception de sa quatrième Symphonie fut tiède, non seulement à Boston et en Europe mais également auprès des publics soviétiques à la fin des années 1930 après son retour définitif en URSS après dix-sept années d'exil aux États-Unis et en Europe occidentale.

En 1947, alors qu'il travaillait sur l'orchestration de sa sixième Symphonie, Prokofiev décida que la quatrième était beaucoup trop riche en matériau de qualité

pour demeurer dans l'oubli. Ce qu'il produisit par la suite n'est pas tant une révision qu'un remaniement complet du matériel original. Les différences entre les versions de 1930 et 1947 sont trop nombreuses pour être énumérées l'une après l'autre mais on peut affirmer que, globalement, la version de 1947, qui reçut le numéro d'opus 112, est beaucoup plus développée et plus ambitieuse. Bien qu'elle préserve la plupart du matériel issu du *Fils prodigue*, elle est cependant en général moins dansante. De nombreuses additions ont été apportées, les transitions ont été développées et rendues plus organiques et le développement des idées est à la fois plus intense et plus dramatique. La nouvelle orchestration inclut des parties importantes pour le piano et la harpe et la durée totale a été augmentée de quelque quinze minutes. La version de 1930 ne fut cependant pas rejetée ou rendue caduque : les deux versions de la symphonie, opus 47 et opus 112, se présentent en tant que deux œuvres distinctes, chacune ayant son caractère particulier.

Prokofiev savait bien que l'opus 112 allait être jugé par un public tout à fait différent. Si l'on laisse de côté les considérations purement musicales, il semble que le compositeur souhaitait sans aucun doute jeter un voile sur les nombreuses associations de l'opus 47. Son matériel de base, un ballet dont l'argument était un sujet biblique, Paris et Diaghilev, Koussevitzky et les États-Unis étaient tous des anathèmes pour les autorités soviétiques. L'opus 112 fut donc conçu comme une véritable symphonie soviétique, une œuvre composée dans le sillage de la cinquième et de la sixième Symphonie qui incorporait l'expérience de ces œuvres puissantes et intenses.

Le thème progressant à grandes enjambées que Prokofiev composa pour ouvrir l'opus 112 confère immédiatement une sensation d'espace et de poids et sa réapparition plus tard dans le mouvement et à la fin du finale procure une unité à quelques-uns des éléments très disparates qui composent cette symphonie. Si l'on tient compte de sa composition double et peut-être également en raison de la réutilisation

d'un matériel conçu pour un ballet, on pourrait dire que l'opus 112 ne possède pas l'unicité de l'intention et le sens infaillible de la direction qui caractérise les autres œuvres importantes de Prokofiev. D'un autre côté, elle est remplie d'idées saisissantes et d'inventions riches et les détours de son parcours symphonique sont surprenants et, en fin de compte, satisfaisants.

Prokofiev n'eut jamais la chance d'entendre la nouvelle version de sa symphonie. La sixième Symphonie avait été exécutée avec succès à Leningrad et à Moscou à la fin 1947 mais l'année suivante eut lieu le tristement célèbre congrès qui souhaitait aligner les compositeurs soviétiques sur les conceptions artistiques de Staline en purgeant la musique des «perversions formalistes... étrangères au peuple soviétique». Bien que cette expérience lui fût humiliante et effrayante, Prokofiev s'en sortit plutôt bien. Il n'eut pas à assister à la pire des sessions en raison de sa mauvaise santé. Sa réputation internationale et la popularité de la plupart de ses compositions eurent un poids contre les critiques de certaines de ses œuvres récentes mais il devint l'objet de soupçons et les exécutions de sa musique se rarifièrent. La nouvelle quatrième Symphonie fut jouée pour la première fois dans le cadre d'une retransmission de la BBC sous la direction d'Adrian Boult en 1950 et ne fut exécutée en public pour la première fois qu'en 1957 avec Guennadi Rojdestvenski et l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS à Moscou.

La **septième Symphonie**, composée entre décembre 1951 et juillet 1952, fut la dernière œuvre importante de Prokofiev. On ne sait quelles étaient ses intentions quand il la composa. Il annonça qu'il visait la simplicité et qu'il avait écrit «une symphonie pour les enfants». Cette déclaration, comme toutes celles de cette période sinistre sont à traiter avec méfiance. À la fin 1951, il y eut une lecture préliminaire de la symphonie à l'Union des compositeurs soviétiques et une délégation de compositeurs importants visita ensuite Prokofiev (qui était alité) et le rassura en lui disant que l'œuvre avait remporté un grand succès. «Mais la musique n'est-elle

pas trop simple ? » demanda Prokofiev à plusieurs reprises. Que craignait-il donc ?

La création de la symphonie à Moscou le 11 octobre 1952 obtint un accueil favorable. La *Pravda* expliqua que Prokofiev avait souhaité « créer musicalement l'image d'une jeunesse prometteuse suite à l'appel du Parti des compositeurs de créer une musique belle et délicate qui satisferait aux exigences esthétiques du peuple soviétique ». La septième Symphonie évite délibérément l'ampleur et le sens du conflit de la cinquième et de la sixième Symphonie. L'aspect formel et le langage musical n'ont rien d'expérimental et il n'y a que peu de dissonances : en d'autres mots, il n'y a rien qui pouvait être condamné par les autorités pour « formalisme ». S'agit-il d'une symphonie pour les enfants ou pour les commissaires, ou les deux ?

Prokofiev possédait certes les ingrédients, quels qu'ils soient, pour une musique pour enfants qui serait réussie : simplicité, spontanéité, concision mais jamais de condescendance. Mais si cela était ce qu'il souhaitait réellement pour cette symphonie alors nous nous retrouvons face à des contradictions déroutantes. On peut établir une comparaison avec la sixième Symphonie de Carl Nielsen. Vingt-cinq ans auparavant, alors qu'il avait à peu près le même âge que Prokofiev, le compositeur danois dont la santé était également déclinante, annonça que sa prochaine symphonie serait « totalement idyllique » et se lança dans la composition de sa « Sinfonia semplice ». Ses premières mesures, introduites par quatre notes au glockenspiel, baignent en effet dans une atmosphère idyllique mais on passe rapidement à une atmosphère étrange et inconfortable. Vingt ans après la septième Symphonie de Prokofiev, Chostakovitch fit commencer sa quinzième Symphonie presque de la même manière : deux accents au glockenspiel, l'instrument qui évoque le mieux l'innocence de l'enfance.

La sonorité du glockenspiel joue un rôle important au sein de la septième Symphonie de Prokofiev : non pas dès le début mais il colore le thème conclusif et lent de l'exposition du premier mouvement. Ce thème revient, comme on pouvait s'y

attendre, à la coda, à la fin du mouvement et puis, étonnamment, à la fin du finale. Ce geste laisse la musique en suspension, dans la tonalité de la tonique certes mais irrésolue au point de vue émotionnel, sur un accord prolongé aux cuivres et un effet de carillon avec le piano, le xylophone et le glockenspiel. Après la première exécution, le chef Samuel Samossoud souligna, avec justesse, qu'il manquait à la fin plaintive l'optimisme soviétique requis et souhaita quelque chose de plus enlevé. Prokofiev, anxieux face à la réception de sa musique et, ainsi qu'il l'affirma au jeune Mstislav Rostropovitch, dans l'espoir que sa symphonie lui permette de remporter le Prix Staline (il avait besoin de la récompense financière), ajouta une alternative de vingt-deux mesures. Il précisa « Mais, Slava, vous vivrez plus longtemps que moi, et vous devez vous assurer que cette nouvelle conclusion disparaîtra avec moi. » Les deux versions de cette conclusion sont incluses sur cet enregistrement afin que les auditeurs puissent juger des effets provoqués par chacune d'elles.

La force positive de cette symphonie est perceptible tout au long de son invention mélodique, toujours un ingrédient essentiel chez Prokofiev. L'écriture subtile à deux voix au commencement présente la mélodie de Prokofiev sous son meilleur jour tout comme l'important second sujet, une mélodie ample et brillante en fa majeur qui revient pour couronner le finale.

Le second mouvement est une valse symphonique, un style dans lequel Prokofiev excellait, en particulier dans sa manière de parvenir à une variété rythmique au sein d'un rythme fondamental de valse à 3/4. Ce mouvement permet la comparaison avec les valse développées de ses ballets, *Roméo et Juliette* et *Cendrillon* et de son opéra, *Guerre et paix*. Il commence dans une nonchalance apparente mais des épisodes de plus en plus vigoureux se joignent et se termine frénétiquement. Situé entre deux mouvements très rapides, l'*Andante espressivo* est le centre émotionnel de la symphonie. Ce n'est pas un mouvement très développé et malgré son harmonie riche et l'opulence des motifs accompagnateurs, les lignes mélodiques

ont quelque chose de forcé et d'anxieux comme si Prokofiev réprimait leur tendance vers une expansion lyrique.

Le finale reprend quelques-uns des éléments à l'allure de scherzo du second mouvement, parfois de manière insolente. Il parvient finalement à une apothéose avec le grand retour du second sujet du premier mouvement par le grand orchestre avant que, dans sa version originale, l'étrange et inquiète coda ne fasse son apparition : il ne s'agit pas vraiment ici de musique pour enfants mais plutôt des souvenirs d'un compositeur malade d'une enfance perdue.

© *Andrew Huth 2016*

La fondation de l'**Orchestre philharmonique de Bergen** remontant à 1765, l'ensemble a célébré son deux-cent cinquantième anniversaire en 2015. Edvard Grieg entretint une relation étroite avec l'orchestre et en fut le directeur artistique entre 1880 et 1882. Andrew Litton a été nommé chef principal de l'orchestre en 2003 et, un peu plus tard, directeur musical. Sous sa direction, l'orchestre a accru ses activités internationales avec des tournées, des commandes et des projets discographiques. Litton a quitté son poste en 2015 et Edward Gardner lui a succédé.

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

breuses récompenses incluant le Spellemannsprise (l'équivalent norvégien du Grammy américain), 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 l'un des 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.

Andrew Litton a été nommé chef principal de l'Orchestre philharmonique de Bergen en 2003 avant d'en devenir son directeur musical. Il quitte ce poste en 2015. Il est actuellement directeur musical de l'Orchestre symphonique du Colorado et avait précédemment occupé ce poste avec l'Orchestre symphonique de Dallas entre 1994 et 2006. Il est de plus chef lauréat de l'Orchestre symphonique de Bournemouth où il a été chef principal entre 1988 et 2004. En 2015, il a été nommé directeur musical du New York City Ballet et il est depuis 2003 directeur artistique du Sommerfest de l'Orchestre de Minnesota. Il s'est produit à titre de chef invité à la tête d'orchestres et d'opéras importants à travers le monde notamment au Metropolitan Opera, au Royal Opera Covent Garden de Londres, au Carnegie Hall de New York, au Musikverein de Vienne ainsi que dans le cadre des Proms de la BBC. Sa discographie importante lui a valu des récompenses telles des Grammys (États-Unis), le Diapason d'or (France) ainsi que des *Gramophone Awards*.

Diplômé de Juilliard en piano et en direction, Andrew Litton est également un pianiste accompli, dirige fréquemment du piano et aime interpréter de la musique de chambre avec des collègues de l'orchestre. Parmi ses enregistrements notables en tant que pianiste, mentionnons *A Tribute to Oscar Peterson* [BIS-2034] avec ses interprétations d'improvisations originales de Peterson. En 2011, en reconnaissance

de son travail réalisé avec l'Orchestre philharmonique de Bergen, le roi Harald V lui a remis l'Ordre royal norvégien du mérite.

www.andrewlitton.com

MORE PROKOFIEV FROM THE SAME PERFORMERS

Symphony No. 5; Scythian Suite (BIS-2124 SACD)

'A crisp urgency and plenty of energy... stunning recording...
depth, air and detail at every turn.' *BBC Radio 3 CD Review*

'One of the best performances of the Fifth that I have ever heard...' *Fanfare*

'There are already several great recordings of this piece, and Litton's new one joins them.' *theartsdesk.com*

Symphony No. 6; Lieutenant Kijé Suite; Suite from 'The Love for Three Oranges' (BIS-1994 SACD)

with ANDREI BONDARENKO baritone (in *Lieutenant Kijé*)

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

„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*

Romeo and Juliet, the Suites (BIS-1301 SACD)

Suites Nos 1–3 performed in the order the music appears in the ballet score

Joker *Crescendo* · Opus d'Or *Opus HD* · Norwegian Grammy (Spellemannspris) for best Classical Album 2008

„Glitzernd, farbig, temperamentvoll, sehr präsent, dynamisch weit
dimensioniert und von bestechender Detailtreue..." *Klassik-Heute.de*

« Voici un *Roméo et Juliette* d'exception, à placer directement aux
côtés des plus grands, anciens ou modernes... » *Crescendo*

'Andrew Litton is obviously in sympathy with this miraculous score...' *Gramophone*

and with soloist FREDDY KEMPF:

Piano Concertos No. 2 in G minor, Op. 16, and No. 3 in C major, Op. 26 (BIS-1820 SACD)

Shortlisted for a 2010 *Gramophone* Award · 10/10 *Classics Today.com* and *Classics Today France.com*

Double 5 star review *BBC Music Magazine*

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 (No. 4) and May 2015 (No. 7) at the Grieg Hall, Bergen, Norway
Producer: Robert Suff
Sound engineers: Jens Braun (Take5 Music Production) (No. 4); Marion Schwebel (Take5 Music Production) (No. 7)
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: Marion Schwebel, Robert Suff
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Huth 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *Kosmos* (1925) by Ilya Chashnik (1902–29)
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, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2134 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.

