

Prokofiev

SYMPHONY NO.1 'CLASSICAL'

CHOUT

NDR RADIOPHILHARMONIE
STANISLAV KOCHANOVSKY



SERGEI PROKOFIEV (1891-1953)

Chout Op. 21

Complete ballet in six scenes after the tale by Alexander Afanasyev

1		Tableau 1 (Le Bouffon et sa Bouffonne / The Buffoon and His Wife)	6'43
		Andantino scherzando [Nos. 1-41]	
2		Allegro irresoluto [Nos. 42-59]	3'04
3		Entracte 1. Un poco andante [Nos. 60-72]	2'11
4		Tableau 2 (Chez les 7 Bouffons / The Seven Buffoons)	1'35
		Andantino [Nos. 73-82]	
5		Moderato [Nos. 83-94]	1'51
6		Allegro sostenuto [Nos. 95-103]	1'24
7		Vivace [Nos. 104-111]	0'51
8		Andante lugubre (Quasi adagio) [Nos. 112-113]	0'52
9		Entracte 2. Un poco andante [Nos. 114-131]	2'40
10		Tableau 3 (Dans la cour du Bouffon / The Buffoon's Courtyard)	5'54
		Vivace [Nos. 132-166]	
11		Entracte 3. Un poco andante [Nos. 167-177]	1'51
12		Tableau 4 (La chambre de réception des Bouffons / The Buffoons' Sitting Room)	7'17
		Moderato scherzando [Nos. 178-217]	
13		Entracte 4. Un poco andante [Nos. 218-238]	3'03
14		Tableau 5 (La chambre à coucher du Marchand / The Merchant's Bedroom)	3'52
		Moderato tranquillo [Nos. 239-254]	
15		Moderato con agitazione [Nos. 255-267]	2'28
16		Entracte 5. Lento [Nos. 268-271]	1'29
17		Tableau 6 (Le jardin du Marchand / The Merchant's Garden)	2'04
		Lento con tristezza (L'istesso tempo) [Nos. 272-284]	
18		Poco più mosso [Nos. 285-298]	1'19
19		Adagio pesante [Nos. 299-330]	3'45

Symphony No. 1 'Classical' Op. 25

D major / Ré majeur / D-Dur

20		I. Allegro	4'31
21		II. Larghetto	4'07
22		III. Gavotte. Non troppo allegro	1'35
23		IV. Finale. Molto vivace	4'05

Scores : © Boosey & Hawkes



NDR Radiophilharmonie
Stanislav Kochanovsky, conductor

CHOUT

<i>Violins I</i>	Adrian Illiescu (<i>concertmaster</i>), Johannes Strake, Laurent Plettner, Frank Wedekind, Bogdan Dragus, Eriona Jaho, Patricio Velasquez Cardenas, Natsuki Gunji, Nicola Pancic, Annette Mainzer-Janczuk, Katharina Licht, Milica Kovacevic, Geraldine Galka, Daniel Stoll, Matias Llona Guajardo, Hana Miyoshi
<i>Violins II</i>	Bartosz Zachłód, Theresia Stadlhofer, Kristina Altunjan, Olivia Jablonski, Catherine Myerscough, Ningjie Huang, Chen-Jui Hu, Aleksandra Szurgot-Wienhues, Rumyana Yankova, Juliane Witt, Anja Saramandic, Alexandra Grohmann, Mariia Kostogryz
<i>Violas</i>	Anna Lewis, Francois Lefèvre, Upendo Mascarenhas, Carolin Frick, Stefan Neuhäuser, C. Campos Medina, Hyelin Yun, Catharina Rauch, Frank Dumdey, Kristina Menzel-Labitzke, Zhehao He
<i>Cellos</i>	Nikolai Schneider, Jan Hendrik Rübel, Sebastian Maas, Carsten Jaspert, Oliver Mascarenhas, Christian Edelman, Amanda Anderson, Johann Caspar Wedell, Cecilia Camón Botella
<i>Double basses</i>	Hong Yiu Lai, Rüdiger O.V. Ludwig, Georg Elsas, Simon Klingner, Eunseon Jang, Asako Tedoriya, Sungjik Park
<i>Flutes</i>	Christoph O.V. Renz, Jona Mehlitz, Hanna Rzepka
<i>Oboes</i>	Kerstin Ingwersen, Freya Obijon, Nathanel Amrany
<i>Clarinets</i>	Ulf-Guido Schäfer, Susanne Geuer, Jussef Eisa
<i>Bassoons</i>	Paulo Ferreira, Maike Schieferecke, Nicole King
<i>Horns</i>	Ivo Dudler, Susanne Thies, Karin van Rens, Henrich Schaefer
<i>Trumpets</i>	Stefan Schultz, Alexander Mayr, Jörn-Christian Schulze, Maximilian Sutter
<i>Trombones</i>	Emil Haderer, Louis Rémy, Christian Heilmann
<i>Tuba</i>	Peter Stadlhofer
<i>Timpani</i>	Stephan Möller
<i>Percussion</i>	Agnieszka Arlt, Oliver Arlt, Markus Knoben, Frank Polter, Felix Gödecke, Philipp Kohnke, Hyeyun Yang
<i>Harps</i>	Birgit Bachhuber, Louise Şen
<i>Piano</i>	Florian von Radowitz

CLASSICAL SYMPHONY

<i>Violins I</i>	Daniel Cho (<i>concertmaster</i>), Johannes Strake, Mariya Krasnyuk, Laurent Plettner, Bogdan Dragus, Eriona Jaho, Patricio Velasquez Cardenas, Jakob Encke, Tsung Chih Lee, Annette Mainze-Janczuk, Beate Weis, Mona Burger, So Young Lee
<i>Violins II</i>	Oliver Kipp, Theresia Stadlhofer, Rosario Hernandez, Kristina Altunjan, Nóra Bacsovcics, Olivia Jablonski, Catherine Myerscough, Ningjie Huang, Emily Florian, Natsuki Gunji
<i>Violas</i>	Sejune Kim, Francois Lefèvre, Carolin Frick, Lena Schneider, Stefan Neuhäuser, C. Campos Medina, Hyelin Yun, Clara Monika Schmid
<i>Cellos</i>	Fabrizio Scilla, Jan-Hendrik Rübel, Carsten Jaspert, Christian Edelman, Amanda Anderson, Rebecca Deridder
<i>Double basses</i>	Hong Yiu Lai, Rüdiger O.V. Ludwig, Eunseon Jang, Minhye Chae
<i>Flutes</i>	Christoph O.V. Renz, Leonie Bumüller
<i>Oboes</i>	Kerstin Ingwersen, Maria Martin Pedrera
<i>Clarinets</i>	Til Renner, Susanne Geuer
<i>Bassoons</i>	Pierre Martens, Maike Schieferecke
<i>Horns</i>	Ivo Dudler, Susanne Thies
<i>Trumpets</i>	Alexander Mayr, Jörn-Christian Schulze
<i>Timpani</i>	Levin Cürlis

Lors de son premier voyage à Paris en 1914, Serge Prokofiev avait fait la connaissance du fondateur des Ballets russes Serge de Diaghilev, rencontre qui débuta par un échec : Diaghilev refusa le ballet *Ala et Lolli* de Prokofiev (devenu la *Suite scythe*), dont le sujet primitif risquait de faire double emploi avec *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, créé l'année précédente. En compensation, il lui organisa l'année suivante un concert à Milan, où Prokofiev joua son *Concerto pour piano n°2*. Il y retrouva Stravinsky, qui venait de rapporter de Russie le recueil de *Contes populaires russes* d'Alexandre Afanassiev, dans lequel lui-même avait puisé les textes de ses *Pribaoutki*, de *Renard* et de *L'Histoire du soldat*. Et c'est là que Prokofiev trouva *L'Histoire du Bouffon* (en russe : *Chout*) qui en berna sept autres, un sujet qui lui convenait à tous points de vue. La partition fut écrite rapidement, mais dut attendre quelques années avant de voir sa création scénique. Entre-temps Prokofiev fit un premier séjour aux États-Unis, avec la commande de l'opéra *L'Amour des trois oranges*, composé dans la foulée.

Chout subit quelques retouches et fut créé le 17 mai 1921 à Paris au Théâtre de la Gaîté Lyrique sous la direction de son auteur. (Au cours de la même soirée, Ernest Ansermet avait dirigé *Cuadro flamenco* et des reprises de *L'Oiseau de feu* et des *Dances polovtsiennes*). Les décors étaient de Mikhaïl Larionov, et la chorégraphie réalisée en collaboration par lui et le danseur Tadeusz Slavinaky, qui interpréta le rôle-titre. La partie visuelle du spectacle fut décevante, révélant l'inexpérience de Slavinaky, mais la musique produisit une forte impression. "On reste confondu devant l'audace de cette musique dont la veine mélodique, d'une richesse qui ne s'épuise pas, n'a d'égale que l'ingéniosité merveilleuse de sa couleur orchestrale", écrivit Roland-Manuel dans *L'Éclair*. Ravel, dont Prokofiev fit la connaissance à cette occasion, admira pareillement l'œuvre. Mais trois semaines plus tard, donné à Londres, *Chout* fut impitoyablement massacré par la critique.

Selon ce qui allait devenir chez lui une habitude pour toutes ses partitions scéniques, Prokofiev réalisa à partir de *Chout* une suite d'orchestre, en dix mouvements. Précisons que le présent enregistrement offre bien le ballet complet. Mais sous une forme comme sous l'autre, *Chout* reste une des œuvres insuffisamment connues de son auteur.

Cette histoire du *Bouffon qui en berna sept autres* est encore plus excentrique, loufoque et grotesque que celle de *L'Amour des trois oranges*. Si l'opéra adapté de la pièce de Gozzi était imprégné de l'esprit de la farce italienne, on peut constater que les outrances de la farce populaire russe du ballet n'ont rien à lui envier, surtout mises en musique par un compositeur dont une série de pièces pour piano s'intitule *Sarcasmes*...

Le ballet est structuré en six tableaux reliés par des entractes. La musique et la chorégraphie sont essentiellement déterminées par le déroulement de l'action, à laquelle la pantomime apporte son complément explicite, tandis que les numéros isolés, ayant fonction de divertissement, sont utilisés avec parcimonie.

Quelques mesures introductives, aux formules et aux timbres éparpillés entre registres extrêmes, introduisent le premier tableau, dans la chambre du Bouffon. Une mélodie sinieuse au cor anglais sera le principal thème conducteur de l'œuvre, autant leitmotiv du personnage principal, traducteur de ses réflexions et manigances, que matériau unificateur, que l'on retrouvera dans tous les tableaux et notamment dans les entractes. Le Bouffon fait part à sa femme, la Bouffonne, de son projet : il va faire croire à sept autres bouffons qu'il possède un fouet qui peut ressusciter les morts. Après le premier entracte, le deuxième tableau se passe chez les Sept Bouffons. Leurs femmes les attendent en exécutant une danse à connotation folklorique. Ils arrivent dans une grande bousculade. Le Bouffon fait semblant de tuer sa femme, et la "ressuscite" ensuite. Les sept bouffons lui donnent trois cents roubles pour le fouet, tuent à leur tour leurs femmes et essaient vainement de réaliser le miracle. Suit une parodie de marche funèbre. Dans le deuxième entracte, assez développé, les thèmes entendus précédemment débouchent dans une musique de fête foraine assez comparable à *Petrouchka* de Stravinsky. Troisième tableau : les Sept Bouffons arrivent furieux, en superpositions de dissonances sur une musique hachée. Pour éviter les représailles, le Bouffon se déguise en femme et se fait passer pour sa sœur, sur une musique toute de délicatesse. Les Sept se laissent bernier par le changement de sexe, mais le/la prennent en otage : "Qu'elle soit notre cuisinière jusqu'à ce que le Bouffon soit retrouvé" ! On entend ses pleurs ironiques, en notes répétées soulignées par des acciaccatures. Après un bref troisième entracte, le quatrième tableau se passe dans la chambre de réception des Bouffons. Sur une mélodie aux bois aigus, les filles des bouffons exécutent une danse. Arrive un riche Marchand, salué par une solennité outrée en enjambées de grands intervalles. Lui aussi se fait bernier : il s'amourache aussitôt du Bouffon-Cuisinière et la demande en mariage ! À une musique amoureuse succède le tapage rageur des frustrés qui espéraient un bon parti. Le quatrième entracte, assez conséquent, ajoute aux thèmes fondamentaux d'autres extraits entendus entre-temps. Le cinquième tableau se passe dans la chambre à coucher. Dans une musique d'ambiance intime, les trompettes laissent percer le sarcasme. Essayant de se dépêtrer de la situation, le Bouffon-Cuisinière feint un malaise, demande à se faire descendre dans la cour par la fenêtre le long d'un drap auquel, une fois en bas, il s'empresse d'attacher une chèvre. Le Marchand la remonte éberlué et, croyant à une métamorphose, se met à la secouer et à la malmenier, tant et si bien qu'elle en crève, dans des sursauts tapageurs de tout l'orchestre, scellés par une dissonance polytonale. Le cinquième entracte, assez bref, reprend des rythmes sarcastiques précédents. Le sixième tableau se situe dans le jardin du Marchand. Une musique lente et triste évoque

les obsèques de la chèvre ; les Sept Bouffons, aux sons du xylophone, viennent se moquer de lui. Le Bouffon ayant repris son aspect normal arrive accompagné d'un détachement de soldats et demande à voir sa sœur. Comme le Marchand ne peut lui monter que le cadavre de la chèvre, il lui fait payer trois cents roubles pour lui éviter la prison. La danse finale, que conduit un solo de violon, se termine dans un joyeux raffut virevoltant.

La portée satirique de l'histoire a pourtant été atténuée par Prokofiev, car le récit original mettait également en scène un pape et un "barine" (seigneur), qui étaient eux aussi tournés en dérision. Mais même dans une œuvre dont le grotesque déjanté semble défier toute "problématique", un fond de morale reste suffisamment clair, et il est le même dans nombre de contes populaires russes : la suprématie de la rouerie plébéienne sur la puissance sociale des personnages de la classe possédante.

Le thématisme de *Chout* laisse ressentir les intonations des mélodies populaires russes tout en les rehaussant de chromatismes. La particularité du langage de Prokofiev consiste à mélanger en parfaite liberté diatonisme, altérations aux limites de la tonalité, jusqu'à des incursions polytonales. Cette même aisance et cette ingéniosité, louées par Roland-Manuel, se reconnaissent dans l'instrumentation. L'orchestre de Prokofiev peut prendre un plaisir futuriste aux rugissements et aux stridences des timbres les plus agressifs des cuivres et des percussions, mais sait aussi mettre en valeur avec discernement et psychologie les pupitres solistes tels que le hautbois, le cor anglais, la flûte, la clarinette ou la trompette avec sourdine. Et les violons emportent les mouvements dans leurs fusées aériennes, ou suggèrent, *staccato*, les mimiques taquines des bouffons.

Pendant l'été 1917, à la veille de la Révolution, Prokofiev se lance pour la première fois dans la composition d'une symphonie, en se plaisant à renverser complètement l'image qu'il avait créée de lui-même : l'iconoclaste va montrer son respect de la rigueur classique. Autre innovation, lui qui compose habituellement au piano décide à présent de s'en passer, ainsi qu'il l'écrit dans son *Autobiographie* : "Je remarquai que le matériau musical créé indépendamment de lui était de meilleure qualité. C'est ainsi que naquit le projet d'une symphonie dans le style de Haydn, dont la technique m'était devenue particulièrement proche après les exercices dans la classe de [Nicolas] Tcherepnine" (professeur de direction d'orchestre au Conservatoire). Prokofiev en dirige lui-même la création à Pétrograd le 21 avril 1918, deux semaines avant son émigration provisoire.

Dans le ton de *ré* majeur, la *Symphonie classique* est d'une durée totale d'un quart d'heure à peine, ce qui la met aux proportions des *sinfoniae* du milieu du XVIII^e siècle. L'effectif instrumental rassemble les bois, cors et trompettes par deux, trois timbales et les cordes. L'*Allegro* initial débute sur les notes de l'arpège montant, suivant un procédé traditionnel. Les harmonies bien tonales sont juste pimentées de quelques ajouts et surtout de modulations et de juxtapositions de tonalités inattendues. La vigueur rythmique porte bien la signature de Prokofiev mais, en même temps, le dessin mélodique est d'une grande finesse d'instrumentation. Une touche d'ironie transparaît dans le second thème en grands intervalles piqués aux violons sur fond d'accompagnement au basson. Le développement, débutant en mode mineur, atteint dans sa culmination une intensité sonore considérable, avant la réexposition d'usage. Le *Larghetto* à trois temps est assez proche d'un menuet gracieux, avec une mélodie qui effectue une descente avivée de quelques voiletements. La *Gavotte*, danse que son rythme binaire apparente à une petite marche, est le mouvement le plus connu de la symphonie ; composée avant le reste, elle fut réadaptée ultérieurement dans le ballet *Roméo et Juliette*. Très brève, elle oppose une partie A énergique à une musette centrale aux bois sur fond de bourdon aux cordes. Cependant, l'hommage à Haydn subit là une entorse : jamais en effet le maître viennois n'a introduit de gavotte dans ses symphonies ! Le Finale *Molto vivace* de forme rondo-sonate s'apparente assez au premier mouvement par son allure générale, partagée entre la vitalité, l'ironie, mais aussi le charme enjoué de l'épisode central – autant de qualités qui garantissent la *Symphonie classique* contre tout vieillissement.

ANDRÉ LISCHKE

On his first visit to Paris in 1914, Prokofiev met Sergei Diaghilev, the founder of the Ballets Russes. The encounter began inauspiciously, with Diaghilev rejecting Prokofiev's ballet *Ala and Lolli* (later to become the *Scythian Suite*), as the impresario thought its primitive subject would risk replicating that of Stravinsky's *The Rite of Spring*, launched the previous year. As compensation Diaghilev organized a concert the following year in Milan, where Prokofiev played his *Piano Concerto No. 2*. There he also met Stravinsky, who had recently brought with him from Russia the *Russian Folk Tales* compiled by Alexander Afanasyev, a collection from which Stravinsky sourced the texts for *Pribaoutki*, *Renard* and *L'Histoire du soldat*. There Prokofiev came across *The Story of the Buffoon Who Outwits Seven Others*, a subject that suited him down to the ground. The score of *Chout* (the Russian word for a buffoon, clown, trickster or jester) was quickly completed, but the work had to wait several years to be staged. In the meantime Prokofiev made his first trip to the United States, with a commission for *The Love for Three Oranges*, and immediately set about composing the opera.

After some reworking, *Chout* had its first performance in Paris on 17 May 1921 at the Théâtre de la Gaîté Lyrique, conducted by the composer. (That same Ballets Russes evening included the Spanish folk ballet *Cuadro flamenco* and revivals of *The Firebird* and the *Polovtsian Dances*, all conducted by Ernest Ansermet.) The decor for *Chout* was by Mikhail Larionov; he also choreographed the ballet jointly with the dancer Tadeusz Slavinsky, who took the title role. Though the production was visually disappointing, revealing Slavinsky's inexperience, the music made a strong impression. Writing in the newspaper *L'Éclair*, critic Roland-Manuel declared: 'The daring of this music is utterly astonishing, with its melodic vein of inexhaustible richness rivalled only by its extraordinarily ingenious orchestral colours'. It was on this occasion that Prokofiev met Ravel, who also expressed admiration for the work. Yet the London performance that took place three weeks later was mercilessly panned by the critics.

In what was to prove a lasting habit with him for all his stage works, Prokofiev went on to arrange the music of *Chout* as an orchestral suite. But whether as a ten-movement Suite, or in its entirety as a full-length ballet (as in this recording), *Chout* remains one of the least-known of the composer's works.

The Tale of the *Jester Who Outwits Seven Others* is even more oddball and grotesque than that of *The Love for Three Oranges*. While the opera adapted from Gozzi's play is impregnated with the spirit of Italian farce, it is definitely equalled by the excesses of the ballet's Russian folk buffoonery, particularly when treated by the composer of the acerbic piano pieces he called *Sarcasms*.

The ballet is structured in six scenes, linked by entr'actes. The music and choreography are essentially determined by the unfolding of the action, with the pantomime working as an explicit narrative in which individual dance numbers – acting as a kind of divertissement – are sparingly inserted.

The first scene (a room at the Jester's home) is preceded by a few introductory, sparsely textured bars veering between extremes of register. A sinuous melody on the cor anglais is the main linking theme of the work, a leitmotif of the protagonist and his thoughts and antics; it acts as unifying material, present in all the scenes and particularly in the entr'actes. The Jester tells his wife of his scheme to make seven other jesters believe he has a magic whip with which he can revive the dead. After the first entr'acte, the second scene takes place at the home of the Seven Jesters, awaited by their wives, who present a stylized folk dance. The Seven arrive in a mad scramble. The principal Jester pretends to kill his wife, and then 'resurrect' her. The other Seven give him three hundred roubles for the whip; one by one they kill their wives, then try in vain to enact the miracle. There follows a parody of a funeral march, then the second (quite extensive) entr'acte; after reprising several previous themes it leads into fairground music reminiscent of Stravinsky's *Petrushka*. In Scene 3 the Seven Jesters arrive in a furious mood, as harsh dissonances are piled up in jerkily disjointed phrases. To avoid reprisals, the principal Jester disguises himself as a woman, passing himself off as his own sister, as the music takes on a soft and delicate tone. The Seven are fooled by the Jester's female impersonation, nonetheless they take 'her' as a hostage: 'She can be our cook until we lay our hands on the Jester!'. The disguised Jester pretends to weep (repeated sobbing notes emphasized by acciaturas). After the brief third entr'acte, Scene 4 is set in the reception room at the house of the Seven. To a melody heard in the upper woodwinds, the Seven Jesters' daughters perform a dance. A rich Merchant arrives, welcomed in a fulsome, wide-stepping ceremony. He too is fooled, immediately falls for the 'female' Cook, and demands 'her' hand in marriage. The music of amorous romance is quickly followed by the uproar of the enraged

Seven and their daughters, who were hoping for a wealthy husband. The fourth, quite substantial entr'acte parades the work's main themes, as well more recently-heard material. Scene 5 unfolds in the Merchant's bedroom. The musical ambience is one of intimacy, but with *sotto voce* sarcastic comments from the trumpets. To extricate himself, the Jester-as-Cook pretends to feel ill, and begs to be let down into the courtyard below with the help of a bedsheet, to which – once safely on the ground – he hurriedly attaches a nanny goat. On winding the sheet back up, the flabbergasted Merchant thinks his wife has changed into a goat, and to the dissonant, polytonal outbursts of a boisterous orchestral tutti he starts to beat the magic out of her: but he overdoes it, and the goat dies. The fifth entr'acte, quite a brief one this time, reprises some of the work's sarcastic rhythmic motifs. Scene 6 then takes place in the Merchant's garden. A slow, sad funeral march for the goat is interrupted by the entry of the Seven Jesters, who come to make fun of the merchant. But then the chief Jester arrives, all disguise cast aside, and accompanied by a troop of soldiers. When he demands to see his 'sister', the Merchant can only show him the carcass of the goat, and pays the Jester three hundred roubles in order to avoid prison. The final dance, led by a skittish violin solo, ends in a raucous whirl of sound.

Prokofiev actually played down the full satirical import of the story, for the original tale included a pope (a Russian priest) and a noble boyard, who were also made into butts of derision. Yet even in a work whose grotesque quirkiness seems to defy any attempts at problematization, its basic moral (as in so many Russian folk tales) is, quite clearly, the victory of plebeian cunning over the ruling classes.

Chout's musical themes reflect the melodic intervals and rhythms of Russian folk song, albeit laced with chromaticisms. The uniqueness of Prokofiev's language is in its free-and-easy blend of diatonicism with the extreme borders of tonality, even with frequent incursions of polytonality. This fluency and inventiveness, so highly praised by Roland-Manuel, is also evident in his orchestral scoring. Though he clearly takes pleasure in the futurist roars and ultra-aggressive shrillness of the brass and percussion, he also has the subtle understanding of how to subtly feature the solo oboe, cor anglais, flute, clarinet or muted trumpet; while the violins overwhelm with their impulsive sky-rocketing or give a staccato underlining to the jesters' mimed taunts. It was in the summer of 1917, on the eve of the Revolution, that Prokofiev threw himself for the first time into the composition of a symphony, highly amused at the overturning of the image he had created for himself: the anarchic iconoclast was now to show his respect for classical rigour. Another novelty for one who habitually used the piano to compose was his decision to do without it for this work. As he wrote in his *Autobiography*: 'I noticed that thematic material composed without the piano was often better [...] This is how the project for a symphony in the Haydn style came into being: I had learned a great deal about Haydn's technique in the class exercises for [Nikolai] Tcherepnin' (the Professor of Orchestral Conducting at the St Petersburg Conservatoire). Prokofiev conducted the work himself at its first performance on 21 April 1918 in what was now renamed Petrograd, just two weeks before his supposedly 'temporary' emigration from Russia.

The *Classical Symphony* in D major is barely a quarter of an hour long – about the same length as a symphony of the mid-18th century. Its instrumental forces are confined to the woodwinds, horns and trumpets (each in pairs only), three timpani and strings. The opening *Allegro* begins (and ends) with a swiftly soaring arpeggio, imitating the classical 'Mannheim Rocket'. The firmly tonal harmonies are spiced with a few added notes, and there are many modulations and unexpected juxtapositions of key. While the vigorous rhythms are typical of Prokofiev, the melodic line is scored with a newly suave, extreme refinement; yet a definite ironic touch is perceptible in the wide-striding intervals of the second subject in the violins, over the bassoon accompaniment. The development, starting in the minor key, culminates in strident intensity, before the 'classical' recapitulation. The *Larghetto* in triple time approaches the style of a graceful minuet, the violins' descending melody attended by some ornamental fluttering. The *Gavotte*, a binary rhythm dance almost like a little march, is the best-known movement: composed before the rest of the work, it was later adapted for inclusion in the ballet *Romeo and Juliet*. Its energetic main theme is in strong contrast with the light-footed central minuet section in the woodwinds over the drone of the open strings. (The movement itself is actually a departure from Haydn, for the Viennese master never included a gavotte in his symphonies!) The *Molto vivace* finale in sonata-rondo form is akin to the first movement in its general mood, shifting between vitality and irony while encompassing the lilting charm of its central episode. Indeed, it displays all the qualities that have ensured that the *Classical Symphony* remains eternally fresh and ageless.

ANDRÉ LISCHKE
Translation: John Thornley

Bei seinem ersten

Aufenthalt in Paris im Jahr 1914 lernte Sergej Prokofjew den Gründer der Ballets russes, Sergej Djaghilew, kennen. Die Begegnung blieb zunächst ohne Folgen: Djaghilew lehnte Prokofjews Ballett *Ala und Lolli* (das später zur *Skythischen Suite* wurde) ab, denn er befürchtete, dass es sich wegen seines archaischen Stoffs überschneiden könnte mit Strawinskys *Le Sacre du printemps*, der im Jahr zuvor uraufgeführt worden war. Als Entschädigung organisierte Djaghilew im folgenden Jahr ein Konzert in Mailand, bei dem Prokofjew als Solist in seinem *Zweiten Klavierkonzert* auftrat. Dort traf er Strawinsky, der gerade aus Russland kam, von wo er die Sammlung *Russische Volksmärchen* von Alexander Afanassjew mitgebracht hatte, die ihm selbst als Textvorlage für seine Werke *Pribaoutki*, *Renard* und *L'Histoire du soldat* diente. Prokofjew fand dort die Geschichte über einen Narren, die ihm thematisch in jeder Hinsicht zusagte. Die Partitur von *Chout* (französische Umschrift von russisch „Schut“ für „Narr“) war rasch geschrieben, bis zur szenischen Uraufführung dauerte es jedoch noch einige Jahre. In der Zwischenzeit unternahm Prokofjew eine erste Reise in die Vereinigten Staaten, wo er den Auftrag für die Oper *L'Amour des trois oranges* erhielt, die er umgehend in Angriff nahm.

Nachdem *Chout* etwas überarbeitet worden war, kam das Werk am 17. Mai 1921 in Paris am Théâtre de la Gaîté Lyrique unter der Leitung des Komponisten zur Uraufführung. (Am selben Abend dirigierte Ernest Ansermet *Cuadro flamenco* sowie *Der Feuervogel* und die *Polowetzer Tänze*.) Das Bühnenbild stammte von Michail Larionow, der in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Tadeusz Slawinsky, dem Darsteller der Titelrolle, auch die Choreografie erarbeitet hatte. Der optische Teil der Aufführung war enttäuschend und offenbarte Slawinskys Unerfahrenheit, dagegen hinterließ die Musik einen starken Eindruck. „Man ist verblüfft über die Kühnheit dieser Musik, deren Melodik von unerschöpflichem Reichtum ist und nur von den wunderbaren, fantasievollen Klangfarben des Orchesters übertroffen wird“, schrieb Roland-Manuel in *L'Éclair*. Ravel, den Prokofjew bei dieser Gelegenheit kennenlernte, bewunderte das Werk ebenfalls. Doch drei Wochen später, nach der Aufführung in London, wurde *Chout* von der Kritik gnadenlos verrissen.

Wie es bei allen seine Bühnenpartituren zur Gewohnheit werden sollte, schuf Prokofjew auf Grundlage von *Chout* eine Orchestersuite. Sie besteht aus zehn Sätzen, und es sei hier darauf hingewiesen, dass die vorliegende Aufnahme das komplette Ballett enthält. *Chout* bleibt in der einen wie in der anderen Form eines seiner zu wenig bekannten Werke.

Die Geschichte vom Narren, der sieben andere überlistete, wie der ganze, weniger gebräuchliche Titel des Balletts lautet, ist noch exzentrischer, verrückter und grotesker als die Handlung von *L'Amour des trois oranges*. Die auf Gozzis Stück gründende Oper ist vom Geist der italienischen Stegreifkomödie durchdrungen, und man kann festzustellen, dass *Chout* ihr durch die übertriebene Darstellung der russischen Volkssposse in nichts nachsteht – sie stammt ja auch von einem Komponisten, der einer Reihe von Klavierstücken den Titel *Sarkasmen* gab ...

Das Ballett ist in sechs Bilder gegliedert, die durch Zwischenspiele miteinander verbunden sind. Musik und Choreografie werden im Wesentlichen von der Handlung bestimmt, die durch eine Pantomime treffend ergänzt wird, während die als Divertissements dienenden, separaten Nummern sehr sparsam eingesetzt werden.

Einige Takte, deren Formeln und Klangfarben bis in die äußersten Tonlagen reichen, leiten das erste Bild ein: das Zimmer des Narren. Im Englischhorn ist eine gewundene Melodie zu hören, das zentrale Hauptthema des Werks, das als Leitmotiv einen Bezug zur Hauptfigur hat – als Ausdruck ihrer Gedanken und Intrigen –, aber auch das verbindende Element ist, das sich durch alle Bilder und insbesondere durch die Zwischenspiele zieht. Der Narr teilt seiner Frau, der Närrin, sein Vorhaben mit: Er will sieben anderen Narren vorgaukeln, dass er eine Peitsche besitzt, die Tote wieder zum Leben erwecken kann. Auf das erste Zwischenspiel folgt das zweite Bild, dessen Handlung sich um die sieben Narren dreht. Sie werden von ihren Frauen mit einem folkloristisch geprägten Tanz erwartet und treten dann inmitten eines großen Getümmels auf. Der Narr tut so, als würde er seine Frau töten, und sorgt anschließend für ihre „Erweckung“. Die sieben Narren geben ihm für die Peitsche dreihundert Rubel, töten ihrerseits ihre Frauen und versuchen vergeblich, das gleiche Wunder zu vollbringen. Darauf erklingt eine Parodie auf einen Trauermarsch. In dem recht ausgedehnten zweiten Zwischenspiel münden die zuvor gehörten Themen in eine Jahrmarktsmusik, die mit Strawinskys *Petruschka* durchaus vergleichbar ist. Drittes Bild: Die sieben Narren treten wütend auf, begleitet von einer abgehackten Musik mit sich überlagernden Dissonanzen. Um sich vor Vergeltungsmaßnahmen zu schützen, verkleidet sich der Narr als Frau und gibt sich als seine eigene Schwester aus, was mit einer Musik voller Zartheit unterlegt wird. Die sieben Narren lassen sich zwar von der Geschlechtsumwandlung täuschen, nehmen ihn/sie jedoch als Geisel: „Sie soll unsere Köchin sein, bis der Narr gefunden wird!“ Sein/ihr ironisches Weinen wird mit Notenwiederholungen illustriert, die durch Acciacchaturen betont werden.

Nach dem dritten, kurzen Zwischenspiel zeigt das vierte Bild das Empfangszimmer der Narren. Zu einer Melodie der in hoher Lage spielenden Holzbläser führen ihre Töchter einen Tanz auf. Ein reicher Kaufmann erscheint und wird von einer übertrieben feierlichen Musik mit großen Intervallen begrüßt. Auch er lässt sich täuschen: Er verliebt sich sofort in die Narren-Köchin und macht ihr einen Heiratsantrag! Auf eine Liebesmusik folgt der Lärm der wütenden Narren, die auf einen guten Fang gehofft hatten. Das vierte, recht schlüssige Zwischenspiel ergänzt die Grundthemen um

Elemente, die vorab zu hören waren. Das fünfte Bild spielt sich im Schlafzimmer ab. In einer intimen Hintergrundmusik lassen die Trompete Sarkasmus durchscheinen. Um freizukommen, täuscht die Narren-Köchin Unwohlsein vor und bittet darum, an einem Betttuch aus dem Fenster in den Hof hinabgelassen zu werden. Unten angekommen, bindet die angebliche Köchin eiligst eine Ziege an das Tuch, das der Kaufmann wieder hochzieht. Verblüfft und in der Annahme einer Verwandlung beginnt er die Ziege zu schütteln und zu malträtieren, bis sie schließlich stirbt, was das gesamte Orchester mit lautstarken Ausbrüchen begleitet, die durch eine polytonale Dissonanz besiegelt werden. Das fünfte, eher kurze Zwischenspiel greift die vorher zu hörenden sarkastischen Rhythmen wieder auf. Das sechste Bild spielt im Garten des Kaufmanns. Eine langsame, traurige Musik beschreibt die Beerdigung der Ziege. Zu Klängen des Xylofons erscheinen die sieben Narren, um sich über ihn lustig zu machen. Der Narr, der wieder sein normales Aussehen angenommen hat, kommt in Begleitung einer Soldatentruppe und verlangt seine Schwester zu sehen. Da der Kaufmann ihm nur die Leiche der Ziege präsentieren kann, lässt er ihn dreihundert Rubel bezahlen, um ihm das Gefängnis zu ersparen. Der abschließende Tanz wird von einem Violinsolo angeführt und endet in einem fröhlichen, wirbelnden Lärm.

Der satirische Inhalt der ursprünglichen Geschichte wurde von Prokofjew insofern abgeschwächt, als darin auch noch ein Priester und ein „barin“ (Herr) vorkommen, die ebenfalls Zielscheibe des Spotts sind. Doch selbst in einem Werk, dessen verrückte Groteske jegliche „Problematik“ zu umgehen scheint, bleibt die moralische Botschaft deutlich erkennbar, wie dies auch in vielen russischen Volksmärchen der Fall ist: Es geht um die Überlegenheit der kleinbürgerlichen Schlaueit über die soziale Macht der Vertreter der besitzenden Klasse.

Die Thematik von *Chout* findet ihren Ausdruck im Tonfall russischer Volksmelodien, die durch Chromatik bereichert werden. Die Besonderheit von Prokofjews Tonsprache besteht in einer vollkommen freien Mischung aus Diatonik, Alterationen, die bis an tonale Grenzen gehen, und polytonalen Ausflügen. Auch in seiner Instrumentierung sind die Leichtigkeit und die Genialität erkennbar, die Roland-Manuel so lobte. Prokofjews Orchester findet ein futuristisches Vergnügen an den heulenden, scharfen, höchst aggressiven Klängen der Blechbläser und des Schlagzeugs, versteht es aber auch, mit Bedacht und Psychologie die Solostimmen von Oboe, Englischhorn, Flöte, Klarinette oder gedämpfter Trompete zur Geltung zu bringen. Und die Violinen entrücken das Geschehen mit ihren luftigen Höhenflügen oder illustrieren mit ihrem *Staccato* die neckischen Grimassen der Narren.

Im Sommer 1917, am Vorabend der Revolution, wagte sich Prokofjew zum ersten Mal an die Komposition einer Symphonie und machte sich dabei einen Spaß daraus, das Bild, das er von sich selbst geschaffen hatte, komplett umzustoßen: Der Bilderstürmer stellt seinen Respekt vor der klassischen Strenge unter Beweis. Nachdem er gewöhnlich am Klavier komponiert hatte, beschloss er nun außerdem, darauf zu verzichten, was er in seiner *Autobiografie* wie folgt begründete: „Ich bemerkte, dass das unabhängig von ihm entstandene musikalische Material von besserer Qualität war. So entstand das Projekt einer Symphonie im Stil Haydns, dessen Technik mir nach den Übungen in der Klasse von Tscherepnin [dem Professor für Orchesterdirigat am Konservatorium] besonders nahegekommen war.“ Prokofjew selbst leitete die Uraufführung am 21. April 1918 in Petrograd, zwei Wochen vor seiner vorübergehenden Emigration.

Seine in D-Dur stehende *Klassische Symphonie* hat eine Gesamtdauer von einer knappen Viertelstunde, was sie in Bezug auf den Umfang in die Nähe der *Sinfoniae* rückt, die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden. Die Besetzung sieht zweifache Holzbläser, Hörner und Trompeten, drei Pauken und Streicher vor. Das einleitende *Allegro* beginnt nach traditioneller Art mit einem aufsteigenden Arpeggio. Die insgesamt tonalen Harmonien werden mit dem geschickten Einsatz von Zusatznoten, vor allem aber von Modulationen und unerwarteten Tonartwechseln gewürzt. Die rhythmische Wucht trägt deutlich die Handschrift Prokofjews, gleichzeitig lässt die Melodieführung eine große Feinheit bei der Instrumentierung erkennen. Ein Hauch von Ironie schimmert im zweiten Thema durch, das aus großen, gezupften Intervallen in den Violinen besteht, die vom Fagott begleitet werden. Die Durchführung beginnt in Moll und erreicht auf ihrem Höhepunkt eine beträchtliche klangliche Intensität, bevor sich die übliche Reprise anschließt. Wie ein anmutiges Menuett wirkt das *Larghetto* im Dreiertakt, dessen Melodie eine lebhafte Abwärtsbewegung mit einigen flatternden Einwürfen vollzieht. Die *Gavotte*, ein Tanz, dessen Zweiertakt an einen Marsch erinnert, ist der bekannteste Satz der Symphonie. Vor den anderen Sätzen komponiert, wurde er später für das Ballett *Romeo und Julia* bearbeitet. Er ist sehr kurz und stellt einen energischen A-Teil einer zentralen Musette gegenüber, die von den Holzbläsern über einem Bordun-Fundament der Streicher gespielt wird. Hier weicht die Hommage an Haydn von der Tradition ab: Der Wiener Meister hat nie eine Gavotte in seine Symphonien eingebaut! Das finale *Molto vivace* in Form eines Sonatensatz-Rondos ähnelt in seiner allgemein gehaltenen Art dem ersten Satz: Sein Charakter wechselt zwischen Vitalität, Ironie und dem heiteren Charme der zentralen Episode – alles Eigenschaften, die dafür sorgen, dass die *Klassische Symphonie* nie alt wird.

ANDRÉ LISCHKE
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

NDR Radiophilharmonie, Stanislav Kochanovsky

DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

Orchestral Suite No. 3

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV

Capriccio espagnol

NIKOLAI TCHEREPNINE

Prelude 'La Princesse lointaine'

CD HMM 905392

“Stanislav Kochanovsky sait tirer le meilleur
d'un orchestre dont la musicalité lui a
conféré une réputation internationale.”

– **Entreprises Magazine**

‘A great CD, warmly recommended to anyone
liking late 19th-century Russian music.’

– **American Record Guide**

„Es sind weniger knallige Ausrufezeichen,
mit denen die Aufnahme punktet, sondern
vielmehr die übersichtliche Anlage der Verläufe.
[...] Stets erkennt man die Vertrautheit des
Dirigenten mit dieser Musik.“ – **Concerti**





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

© Norddeutscher Rundfunk 2026

Sous licence de OneGate Media GmbH – A Studio Hamburg Company.

Enregistrement : juin 2025 (*Symphonie*) et novembre 2025 (*Chout*),

Großer Sendesaal, NDR Konzerthaus, Hanovre (Allemagne)

Réalisation : Norddeutscher Rundfunk

Direction artistique et montage : Rita Hermeyer (*Chout*) et Hans-Ulrich Bastin (*Symphonie*)

Prise de son, mixage et mastering : Daniel Kemper

Mixage immersif et mastering Dolby Atmos : Daniel Kemper et Harald Gericke

Photo : © Nikolaj Lund

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

harmoniamundi.com

kochanovsky.com

