



HAOCHEN ZHANG

TCHAIKOVSKY

Piano Concerto No. 1

PROKOFIEV

Piano Concerto No. 2

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA  
DIMA SLOBODENIOUK



**PROKOFIEV, Sergei** (1891–1953)

**Piano Concerto No.2 in G minor** *(Boosey & Hawkes)* 31'44

Op.16 (1913)

- |   |                                          |       |
|---|------------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Andantino – Allegretto</i>         | 11'15 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Vivace</i>               | 2'26  |
| 3 | III. Intermezzo. <i>Allegro moderato</i> | 6'29  |
| 4 | IV. Finale. <i>Allegro tempestoso</i>    | 11'16 |

**TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich** (1840–93)

**Piano Concerto No.1 in B flat minor** 33'55

Op.23 (1874)

- |   |                                               |       |
|---|-----------------------------------------------|-------|
| 5 | I. <i>Allegro non troppo e molto maestoso</i> | 20'06 |
| 6 | II. <i>Andantino semplice</i>                 | 6'50  |
| 7 | III. <i>Allegro con fuoco</i>                 | 6'43  |

TT: 66'29

**Haochen Zhang** *piano*

**Lahti Symphony Orchestra**

**Dima Slobodeniouk** *conductor*

Instrumentarium:

Grand Piano: Steinway D

As he came to the end of his rebellious student career at the St Petersburg Conservatory, Prokofiev attracted wide public attention with two piano concertos. The First, which he introduced in 1912, caused a gratifying scandal and with the Second, composed the following year, he clearly intended to expand on its style, dimensions and emotional range. As a composer-pianist Prokofiev was of course anxious to display the wonderful keyboard technique he had developed: sharp, accurate, with a steely brilliance and great sense of rhythmic excitement. The concerto form also suited his dramatic sense, with striking images of contrast and confrontation, strange juxtapositions of mood, powerful rhetoric followed by shy or tender reflection.

In the summer of 1913 Prokofiev went on a European holiday with his mother, practising the new concerto whenever possible, and confessing that it ‘has turned out to be incredibly difficult and mercilessly tiring’. He gave the first performance on 23rd August 1913 at a concert in the grounds of the eighteenth-century palace of Pavlovsk near St Petersburg. The audience, no doubt expecting soothing entertainment for a summer evening, was ‘frozen with fright, hair standing on end’. Prokofiev was of course delighted, but a year later it was his turn to be surprised. Visiting London to meet Diaghilev in the hope of getting a ballet commission, he was startled when the great impresario suggested a choreographic version of the concerto. The idea seemed wild to Prokofiev, though he may have sensed that Diaghilev was expressing a spontaneous reaction to the music’s sheer physicality.

We can’t be certain what the first audience did hear, however, since when Prokofiev left Russia early in 1918 the orchestral score of the concerto was left behind, and in 1923 he learned that it had been destroyed: apparently the new tenants in his apartment had ‘burned it to cook an omelette’. This was no thoughtless vandalism, but evidence of the terrible conditions in Petrograd during the Civil War when people were dying of cold and hunger. Two years after composing his Third Piano Concerto

Prokofiev not only reconstructed the orchestral score of the Second from memory, but also took the opportunity to revise the whole work. In this new form, he introduced it in Paris on 8th May 1924 with Serge Koussevitzky conducting.

Prokofiev suggested that the Second Concerto was ‘more interesting for the soloist, less for the orchestra’ than the First. By ‘interesting’ he should more accurately have said ‘difficult’, for the orchestral part is full of invention but the concerto’s length alone (twice as long as the First) requires great stamina from the soloist, and the piano writing is enormously demanding throughout. This may explain why the concerto was for a long time relatively unknown and, unlike the First and Third Piano Concertos, has only recently taken its rightful place in the repertory.

The four-movement structure is unusual. The first, containing some of the most massive writing for keyboard in Prokofiev’s output, is only moderately paced. The scale is broad and leisurely, allowing for a variety of ideas and textures. A long solo cadenza occupies most of the development and recapitulation sections, taking the themes on some unexpected adventures with such (hardly necessary) instructions in the score as *tumultuoso*, *con effetto* and *colossale*.

The second movement is a short scherzo, a very fast *moto perpetuo* where the soloist’s left and right hands scamper away in semiquavers in octaves throughout, without a single moment’s rest. The third movement is a march, now brutal, now sinister, oddly titled ‘intermezzo’, though there is nothing in the least restful or in-between about it. This foreshadowing of Prokofiev’s mechanistic music of the 1920s may well have been the movement that caused most offence at the concerto’s première. To Sviatoslav Richter it suggested the monstrous image of ‘a dragon devouring its young’.

The finale returns to the expansive dimensions of the first movement. After a whirling piano-and-orchestra flourish it launches into a percussive theme for the

soloist featuring perilous leaps. In the centre of the movement appears a gentler theme which in its initially simple texture, limited compass and repeated phrases acknowledges the Russian traditions which underlie Prokofiev's music from the beginning to the end of his career.

A vital part of those traditions was the music of Tchaikovsky, which might on the surface seem to contradict Prokofiev's reputation for bad-boy modernism. It was Stravinsky, Prokofiev's fellow-exile and rival in 1920s Paris, who insisted that Tchaikovsky was actually the only major composer to blend Russian traditions with a consciously Classical style and pointed out that far from being sentimental, over-emotional and technically suspect, as many Western musicians and critics of the time maintained, the bulk of Tchaikovsky's music is in fact stylish, witty, entertaining and above all wonderfully inventive.

The origins of Tchaikovsky's major works are usually well documented: letters, diaries and reported conversations often pinpoint the beginning of a new project. But in the case of the First Piano Concerto, composed towards the end of 1874, we know nothing. We do, however, know only too well what happened when Tchaikovsky played it to his friend and mentor Nikolai Rubinstein, a superb pianist and founder of the Moscow Conservatory. Tchaikovsky was hoping for friendly technical advice, not on the composition itself, but on the solo piano writing. It was Christmas Eve, and if Tchaikovsky's report is to be believed Rubinstein was simply appalled.

'I played the first movement', he remembered three years later. 'Not a single word, not a single comment... I fortified my patience and played on to the end. Again silence. I got up and asked "Well?" It was then that there began to flow from Nikolai Grigoryevich's mouth a stream of words, quiet at first, but subsequently assuming more and more the tone of Jove the Thunderer. It appeared that my concerto was worthless, that it was unplayable, that passages were trite, awkward, and

so clumsy that it was impossible to put them right, that as composition it was bad and tawdry, that I had filched this bit from here and that bit from there, that there were only two or three pages that could be retained, and that the rest would have to be scrapped or completely revised... In short, any outsider who chanced to come into the room might have thought that I was an imbecile, an untalented scribbler who understood nothing, who had come to an eminent musician to pester him with his rubbish...'

So much for the first recorded reaction to one of the most popular and widely-played pieces of music ever composed. All the same, it would be wrong to condemn Rubinstein out of hand. He was a fine and perceptive musician, and had always been well-disposed towards Tchaikovsky's music. Tchaikovsky, though a competent pianist, was no virtuoso, and it is unlikely that he was able to give a very convincing account of his own concerto. Its original features may simply have sounded eccentric to Rubinstein in the composer's nervous performance, the piano writing jumbled and unidiomatic. Whatever provoked his initial reaction, Rubinstein soon changed his opinion. Not only did he conduct the first Moscow performance of the work less than a year later, he then learned the piano part and eventually became one of the concerto's most persuasive advocates. Before that happened, though, Tchaikovsky may have preferred the safety of distance when he entrusted the very first public performance to Hans von Bülow, who played it in Boston, USA, in the autumn of 1875.

One feature of the concerto has puzzled many people since Nikolai Rubinstein, among them the English critic who described its opening as 'one of the most baffling solecisms in the music of any great composer'. There were many classical precedents for beginning a work in an apparently misleading key (Haydn's two B minor string quartets, for example, or Beethoven's First and Ninth Symphonies). What is unusual about Tchaikovsky's concerto is that the opening horn call is unam-

biguously in the right key, B flat minor, but that the music swings immediately into D flat, the relative major, for a grand, expansive melody which is never heard again in the course of the work.

Tchaikovsky's music is so often associated with minor-key pathos that it tends to be overlooked just how consistently this concerto avoids the minor mode. After the long D flat introduction, there is something very tentative about the appearance of B flat minor when the soloist introduces the main body of the movement with a dancing theme which the composer acknowledged to be based on a Ukrainian folk song. The second group of themes tends to avoid minor keys altogether and at the recapitulation B flat minor is banished in favour of the major with almost nervous haste.

The slow movement returns to the D flat major of the introduction. It is a nocturne-like meditation, one of Tchaikovsky's great melodic inspirations. At its centre lies another structural innovation: a *prestissimo scherzando* section in which, beneath the soloist's figurations, the strings play another borrowed tune (the source not admitted by the composer this time, but pointed out by his brother Modest): a little French song entitled *Il faut s'amuser; danser et rire*.

The opening of the finale recalls the music vigorously to B flat minor with another Ukrainian folk tune; but it is not the character, still less the key, of this lively folk dance that dominates the movement. That role is played by the second theme, heard first in D flat and then in B flat major. This surging melody provides a perfectly satisfying balance to the first movement's much-disputed 'wrong-key' introduction, and at the same time confirms the concerto as a work of the brightest major-key self-assurance. It could hardly do more to banish the commonly received image of the composer as a tormented, gloomy neurotic, obsessed with doom and fate.

© Andrew Huth 2019

Since winning the gold medal at the 2009 Van Cliburn International Piano Competition, **Haochen Zhang** has captivated audiences in the United States, Europe and Asia with a unique combination of deep musical sensitivity, fearless imagination and spectacular virtuosity. Zhang made his BBC Proms début in 2014 to rave reviews; in past seasons, he has performed with the London Symphony Orchestra, Lucerne Festival Orchestra, Munich Philharmonic, Frankfurt Radio Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Sydney Symphony and Singapore Symphony Orchestra, collaborating with conductors such as Lorin Maazel, Valery Gergiev, Riccardo Chailly and Thomas Hengelbrock. In recital Haochen Zhang has performed at a number of major series in the USA as well as many important festivals and venues in Europe, such as the Lucerne Piano Festival, the BOZAR in Brussels, Salle Gaveau in Paris and Teatro Real in Madrid. In his native China, Zhang was artist-in-residence with Shanghai Symphony Orchestra in 2013–14 and appears regularly as soloist with both local and touring orchestras, in addition to making recital tours. He is also an avid chamber musician and is frequently invited by chamber music festivals. Haochen Zhang is a graduate of the Curtis Institute of Music in Philadelphia where he studied under Gary Graffman, and has also studied periodically with pianist Andreas Haefliger. He received his early training at the Shanghai Conservatory of Music and the Shenzhen Arts School, where he was admitted at the age of 11 to study under Professor Dan Zhaoyi.

*[www.haochenzhang.com](http://www.haochenzhang.com)*

The **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) has, under the direction of Osmo Vänskä (principal conductor 1988–2008), developed into one of the most notable in Europe. From 2011 until 2016 Okko Kamu was principal conductor, succeeded by Dima Slobodeniouk. Since 2000 the orchestra has been based at the wooden



Sibelius Hall. The orchestra has undertaken many outstanding recording projects for BIS, winning international awards. The Lahti Symphony Orchestra has performed at prestigious music festivals and venues such as the Amsterdam Concertgebouw, at the Musikverein in Vienna and at the Philharmonie in Berlin, and has toured in Spain, Japan, South Korea, South America, the USA and China. Each September the Lahti Symphony Orchestra organizes an international Sibelius Festival.  
<https://www.sinfonia-lahti.fi>

Lauded for his deeply informed and intelligent artistic leadership, **Dima Slobodeniouk** has held the position of principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra and artistic director of the Sibelius Festival since 2016 and is also music director of the Orquesta Sinfónica de Galicia. Linking his native Russian roots with the cultural influence of his later homeland Finland, he draws on the powerful musical heritage of these two countries. He works with orchestras such as the Berliner Philharmoniker, Gewandhausorchester Leipzig, Finnish Radio Symphony Orchestra, Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the London and Chicago Symphony Orchestras, Minnesota Orchestra, Sydney Symphony and Seoul Philharmonic Orchestra.

Slobodeniouk collaborates with eminent soloists including Patricia Kopatchinskaja, Leif Ove Andsnes, Vadim Gluzman, Simon Trpčeski and Frank Peter Zimmermann. His discography was recently extended by a Stravinsky disc for BIS with Ilya Gringolts and Orquesta Sinfónica de Galicia, awarded a Diapason d'Or. For BIS he has also recorded acclaimed discs with music by Kalevi Aho and Sebastian Fagerlund.

Born in Moscow, Dima Slobodeniouk studied the violin at the Moscow Central Music School and at the Sibelius Academy in Helsinki, where he also took up conducting studies with Atso Almila under the guidance of Leif Segerstam and Jorma Panula. He has also studied under Ilya Musin and Esa-Pekka Salonen.

<https://dima-slobodeniouk.com>

Gegen Ende seiner rebellischen Studienzeit am St. Petersburger Konservatorium erregte Prokofjew mit zwei Klavierkonzerten große öffentliche Aufmerksamkeit. Das Erste Klavierkonzert, das er 1912 vorstellte, verursachte einen dankbaren Skandal, und mit dem Zweiten, das er im Jahr darauf komponierte, beabsichtigte er offenkundig, dessen Stil, Dimensionen und emotionales Spektrum zu erweitern. Als Komponist und Pianist ging es Prokofjew natürlich darum, die von ihm entwickelte wunderbare Spieltechnik zu demonstrieren: scharf, präzise, mit stählerner Brillanz und großem Sinn für rhythmische Spannung. Mit ihren wirkungsvollen Kontrasten und Konfrontationen, den eigentümlichen Stimmungsumschwüngen und der kraftvollen Rhetorik, auf die schüchterne oder zarte Besinnlichkeit folgen kann, kam die Konzertform auch seinem dramatischen Sinn entgegen.

Im Sommer 1913 ging Prokofjew mit seiner Mutter auf eine Europareise; wann immer es sich einrichten ließ, studierte er das neue Konzert ein, das – so sein Komponist – „unglaublich schwierig und gnadenlos ermüdend“ sei. Die Uraufführung fand am 23. August 1913 bei einem Konzert auf dem Gelände des im 18. Jahrhundert erbauten Pawlowsk-Palasts in der Nähe von St. Petersburg statt. Das Publikum, das zweifellos angenehme Unterhaltung für den Sommerabend erwartet hatte, „war starr vor Schreck, derweil ihm die Haare zu Berge standen“. Prokofjew war natürlich erfreut, aber ein Jahr später war es an ihm, überrascht zu werden. Als er in der Hoffnung auf einen Ballettauftrag Sergej Diaghilew in London besuchte, schlug der große Impresario ihm zu seiner Verwunderung eine choreografische Version des Konzerts vor. Die Idee erschien Prokofjew allzu verwegen, obwohl er vielleicht spürte, dass Diaghilew damit direkt auf die schiere Körperlichkeit der Musik reagierte.

Wir wissen nicht, was das Uraufführungspublikum hörte, denn als Prokofjew Anfang 1918 Russland verließ, ließ er die Orchesterpartitur des Konzerts zurück;

1923 erfuhr er, dass sie vernichtet worden war: Anscheinend hatten die neuen Mieter seiner Wohnung sie „verbrannt, um ein Omelett zuzubereiten“. Das war indes kein gedankenloser Vandalismus, sondern ein Beleg für die schrecklichen Zustände in Petrograd während des Bürgerkriegs, als Menschen an Kälte und Hunger starben. Zwei Jahre nach der Komposition seines Dritten Klavierkonzertes rekonstruierte Prokofjew nicht nur die Orchesterpartitur des Zweiten auswendig, sondern nutzte die Gelegenheit dazu, das ganze Werk zu überarbeiten. In dieser neuen Form stellte er es am 8. Mai 1924 in Paris unter der Leitung von Serge Koussewitzky vor.

Prokofjew erklärte, dass das Zweite Konzert „für den Solisten interessanter“ sei als das Erste, „weniger aber für das Orchester“. Statt „interessant“ hätte es, genauer, auch „schwierig“ heißen können, denn der Orchesterpart ist voller Erfindungsreichtum, doch allein die Länge des Konzerts (es ist doppelt so lang wie das Erste) erfordert vom Solisten eine gewaltige Kondition, und der Klaviersatz ist durchweg höchst anspruchsvoll. Dies mag erklären, warum das Konzert lange Zeit relativ unbekannt war und im Gegensatz zu den Klavierkonzerten Nr. 1 und 3 erst in jüngerer Zeit seinen verdienten Platz im Repertoire gefunden hat.

Die viersätzig Form des Konzerts ist ungewöhnlich: Der erste Satz, der einige der massivsten Klaviertexturen in Prokofjews Schaffen enthält, ist nur mäßig schnell. Seine breiten, gemächlichen Dimensionen gestatten eine Vielzahl von Ideen und Texturen. Eine lange Solokadenz nimmt den größten Teil von Durchführung und Reprise ein und stürzt die Themen in einige unerwartete Abenteuer mit (kaum erforderlichen) Vortragsanweisungen wie *tumultuoso*, *con effetto* und *colossale*.

Der zweite Satz ist ein kurzes Scherzo, ein sehr schnelles Perpetuum mobile, in dem beide Hände des Solisten ohne einen Moment der Ruhe in Sechzehnteloktaven dahineilen. Der dritte Satz ist ein mal brutaler, mal unheimlicher Marsch mit dem eigentümlichen Titel „Intermezzo“, obschon ihm alles Erholsame oder Beiläufige

abgeht. Diese Vorahnung von Prokofjews mechanistischer Musik der 1920er Jahre mag der Satz gewesen sein, der bei der Uraufführung des Konzerts den meisten Anstoß erregte. Swjatoslaw Richter sah hier das monströse Bild „eines Drachens, der seine Jungen verschlingt“.

Das Finale kehrt zurück zu den expansiven Dimensionen des ersten Satzes. Nach einer wirbelnden Auftaktgeste von Klavier und Orchester beginnt es mit einem perkussiven, von gefährlichen Sprüngen gezeichneten Thema des Solisten. Im Zentrum des Satzes steht ein sanfteres Thema, das in seiner zunächst einfachen Textur, seinem begrenzten Umfang und seinen Phrasenwiederholungen jenen russischen Traditionen huldigt, die Prokofjews Musik vom Anfang bis zum Ende seiner Karriere grundieren.

Ein wichtiger Teil dieser Traditionen war die Musik von Tschaikowsky, die, oberflächlich betrachtet, Prokofjews Ruf eines modernen Bürgerschrecks entgegenzustehen scheint. Es war der ebenfalls ins Exil gegangene Strawinsky, Prokofjews Rivale im Paris der 1920er Jahre, der hervorhob, dass Tschaikowsky tatsächlich der einzige große Komponist war, der russische Traditionen mit einem bewusst klassischen Stil mischte. Der Großteil von Tschaikowskys Musik, so Strawinsky weiter, sei stilvoll, witzig, unterhaltsam und vor allem wunderbar einfallsreich – und mitnichten sentimental, überemotional und technisch verdächtig, wie viele westliche Musiker und Kritiker der damaligen Zeit behaupteten.

Die Entstehung von Tschaikowskys Hauptwerken ist zumeist gut dokumentiert: Briefe, Tagebücher und Gesprächsnotizen geben oft Auskunft über den Beginn eines neuen Projekts. Im Fall des Ersten Klavierkonzerts hingegen, das Ende 1874 komponiert wurde, wissen wir nichts. Dagegen wissen wir nur zu gut, was geschah, als Tschaikowsky es seinem Freund und Mentor Nikolai Rubinstein, dem hervorragenden Pianisten und Gründer des Moskauer Konservatoriums, vorspielte. Tschaikowsky erhoffte sich freundlichen technischen Rat – nicht im Hinblick auf

die Komposition selbst, sondern auf den Klaviersatz. Es war Heiligabend, und wenn man Tschaikowskys Bericht glauben darf, war Rubinstein schlicht entsetzt.

„Ich spielte den ersten Satz“, erinnerte er sich drei Jahre später. „Kein einziges Wort, keine Bemerkung [...] Ich rüstete mich mit Geduld und spielte bis zu Ende. Wieder Schweigen. Ich stand auf und fragte: ‚Nun?‘ Darauf floss aus dem Munde Nikolai Grigorjewitschs ein Redestrom, zunächst leise, dann immer mehr und mehr in den Ton des donnerschleudernden Jupiters übergehend. Es erwies sich, dass mein Konzert ganz und gar nichts taue, dass es unspielbar sei, dass die Passagen abgedroschen, plump und so ungeschickt wären, dass man sie nicht einmal verbessern könne, dass es als Werk schlecht und geschmacklos sei, dass ich dieses von da und jenes von dort gestohlen hätte, dass es nur zwei bis drei Seiten gebe, die man lassen könne und das Übrige entweder weggeworfen oder völlig umgearbeitet werden müsse [...] Kurz gesagt: Ein fremder Mensch, der in dieses Zimmer geraten wäre, hätte denken können, dass ich ein Wahnsinniger sei, ein unbegabter, von nichts etwas verstehender Schreiberling, der zu einem berühmten Musiker gekommen war, um ihn mit seinem Schund zu belästigen ...“

So viel zur ersten überlieferten Reaktion auf eines der beliebtesten und meistgespielten Musikwerke, die je komponiert wurden. Dennoch wäre es falsch, Rubinstein schlichtweg zu verurteilen. Er war ein ausgezeichnete und einfühlsamer Musiker, der Tschaikowskys Musik immer wohlwollend gegenübergestanden hatte. Tschaikowsky war zwar ein fähiger Pianist, aber kein Virtuose, und es ist unwahrscheinlich, dass er sein eigenes Konzert sonderlich überzeugend vorgestellt hat. Die originellen Aspekte des Konzerts mögen Rubinstein in der nervösen Interpretation des Komponisten einfach exzentrisch erschienen sein, der Klaviersatz wirr und unidiomatisch. Was auch immer seine erste Reaktion hervorgerufen hatte: Bald änderte Rubinstein seine Meinung. Er dirigierte nicht nur die Moskauer Erstaufführung des Werkes weniger als ein Jahr später, sondern studierte auch den Klavier-

part ein und wurde schließlich einer der überzeugendsten Fürsprecher des Konzerts. Bevor es zu diesem Sinneswandel kam, ging Tschaikowsky offenbar auf Nummer sicher: Er vertraute Hans von Bülow die öffentliche Uraufführung an, die im Herbst 1875 im weit entfernten Boston stattfand.

Ein Merkmal des Konzerts hat seit Nikolai Rubinstein viele Menschen verwirrt, darunter den englischen Kritiker, der seine Eröffnung „eine der rätselhaftesten Ungehörigkeiten eines großen Komponisten“ nannte. Es gibt viele klassische Präzedenzfälle dafür, ein Werk in einer scheinbar irreführenden Tonart zu beginnen (Haydns zwei h-moll-Streichquartette etwa oder Beethovens Erste und Neunte Symphonie). Ungewöhnlich an Tschaikowskys Konzert ist, dass der eröffnende Hornruf zwar eindeutig in der korrekten Grundtonart b-moll steht, das Geschehen dann aber sofort zur Parallele Des-Dur umschwenkt, auf dass eine großartige, weit ausladende Melodie erklinge, die im weiteren Werkverlauf nicht wiederkehrt.

Tschaikowskys Musik wird so oft mit dem Pathos von Molltonarten in Verbindung gebracht, dass leicht übersehen wird, wie konsequent dieses Konzert die Mollsphäre meidet. Nach der langen Des-Dur-Einleitung erscheint b-moll auf eine geradezu vorsichtige Weise, wenn der Solist den Hauptteil des Satzes mit einem Tanzthema eröffnet, welches, so der Komponist, auf einem ukrainischen Volkslied basiert. Die zweite Themengruppe verzichtet nahezu gänzlich auf Moll, und in der Reprise wird b-moll mit fast nervöser Eile der Durtonart geopfert.

Der langsame Satz – eine Art versonnenes Nocturne und eine von Tschaikowskys großen melodischen Eingebungen – kehrt zum Des-Dur der Einleitung zurück. In seinem Zentrum steht eine weitere formale Neuerung: ein *prestissimo scherzando*-Teil, in dem die Streicher unter den Figurationen des Solisten eine weitere entlehnte Melodie spielen (deren Quelle hier zwar nicht der Komponist, aber sein Bruder Modest nannte): ein französisches Liedchen mit dem Titel *Il faut s'amuser, danser et rire* (Amüsiert euch, tanzt und lacht).

Die Eröffnung des Finales lenkt das Geschehen mit einem weiteren ukrainischen Volkslied nachdrücklich nach b-moll zurück, doch wird der Satz nicht vom Charakter und noch weniger von der Tonart dieses lebhaften Volkstanzes bestimmt. Diese Rolle übernimmt das zweite Thema, das zuerst in Des-Dur und dann in B-Dur erklingt. Diese fließende Melodie stellt eine perfekte Balance zur umstrittenen, tonal „fälschen“ Einleitung des ersten Satzes her, und sie bestätigt das Konzert zugleich als ein Werk strahlendster Dur-Selbstgewissheit. Schwerlich ließe sich mehr unternehmen, um das weitverbreitete Bild Tschaikowskys als eines gequälten, düsteren, von Untergang und Schicksal besessenen Neurotikers zu widerlegen.

© *Andrew Huth 2019*

Seit dem Gewinn der Goldmedaille bei der Van Cliburn International Piano Competition 2009 begeistert **Haochen Zhang** das Publikum in den USA, in Europa und Asien mit einer einzigartigen Kombination aus tiefer musikalischer Sensibilität, furchtloser Fantasie und spektakulärer Virtuosität. 2014 gab er sein höchst erfolgreiches Debüt bei den BBC Proms; in jüngerer Zeit ist er mit dem London Symphony Orchestra, dem Lucerne Festival Orchestra, den Münchner Philharmonikern, dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, der Los Angeles Philharmonic, der San Francisco Symphony, der Sydney Symphony und dem Singapore Symphony Orchestra aufgetreten und hat dabei mit Dirigenten wie Lorin Maazel, Valery Gergiev, Riccardo Chailly und Thomas Hengelbrock zusammengearbeitet. Klavierabende haben Haochen Zhang zu großen Konzertreihen in den USA und zu vielen wichtigen Festivals und Veranstaltungsorten in Europa geführt, darunter das Lucerne Piano Festival, das BOZAR in Brüssel, die Salle Gaveau in Paris und das Teatro Real in Madrid. In seiner chinesischen Heimat war Zhang 2013/14 Artist-in-Residence beim Shanghai

Symphony Orchestra und tritt – neben seinen Klavierabenden – regelmäßig als Solist mit örtlichen und Tournee-Orchestern auf. Darüber hinaus ist er ein begeisterter Kammermusiker, der ein gefragter Gast bei Kammermusikfestivals ist. Haochen Zhang absolvierte das Curtis Institute of Music in Philadelphia, wo er bei Gary Graffman studierte; außerdem führten ihn regelmäßige Studien zu dem Pianisten Andreas Haefliger. Seine Grundausbildung erhielt er am Musikkonservatorium Shanghai und an der Shenzhen Arts School, wo er im Alter von 11 Jahren zum Studium bei Professor Dan Zhaoyi zugelassen wurde.

*[www.haochenzhang.com](http://www.haochenzhang.com)*

Das **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) hat sich unter der Leitung von Osmo Vänskä (Chefdirigent von 1988–2008) zu einem der beachtlichsten Orchester Europas entwickelt. Von 2011 bis 2016 hatte Okko Kamu das Amt des Chefdirigenten inne, auf ihn folgte Dima Slobodeniouk. Seit 2000 residiert das Orchester in der aus Holz erbauten Sibelius-Halle. Es hat zahlreiche herausragende, mit internationalen Auszeichnungen bedachte Einspielungen bei BIS vorgelegt. Das Lahti Symphony Orchestra ist bei renommierten Festivals und in bedeutenden Konzertsälen aufgetreten, u.a. im Concertgebouw Amsterdam, im Wiener Musikverein und in der Berliner Philharmonie. Konzertreisen haben es nach Spanien, Japan, Südkorea, Südamerika, in die USA und nach China geführt. Alljährlich im September veranstaltet das Lahti Symphony Orchestra ein internationales Sibelius-Festival.

*<https://www.sinfonialahti.fi>*

**Dima Slobodeniouk** wird als kenntnisreiche und intelligente Dirigentenpersönlichkeit geschätzt. Seit 2016 ist er Chefdirigent des Lahti Symphony Orchestra und Künstlerischer Leiter des Sibelius-Festivals sowie Musikalischer Leiter des Orquesta Sinfónica de Galicia. Seine russischen Wurzeln verknüpft er mit dem kultu-



rellen Einfluss seiner Wahlheimat Finnland und greift auf das kraftvolle musikalische Erbe dieser beiden Länder zurück. Er arbeitet mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Finnischen Radio-Symphonieorchester, dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, dem London Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Minnesota Orchestra, dem Sydney Symphony Orchestra und dem Seoul Philharmonic Orchestra zusammen.

Slobodeniouk hat mit bedeutenden Solisten wie Patricia Kopatchinskaja, Leif Ove Andsnes, Vadim Gluzman, Simon Trpčeski und Frank Peter Zimmermann konzertiert. Seine Diskographie wurde kürzlich um ein mit Ilya Gringolts und dem Orquesta Sinfónica de Galicia eingespieltes Strawinsky-Album bei BIS erweitert, das mit dem Diapason d'Or ausgezeichnet wurde. Bei BIS hat er auch gefeierte Einspielungen mit Musik von Kalevi Aho und Sebastian Fagerlund vorgelegt.

In Moskau geboren, studierte Dima Slobodeniouk Violine an der Zentralen Musikschule Moskau und an der Sibelius-Akademie in Helsinki, wo er unter der Leitung von Leif Segerstam und Jorma Panula auch ein Dirigierstudium bei Atso Almila begann; darüber hinaus studierte er bei Ilya Musin und Esa-Pekka Salonen.

*<https://dima-slobodeniouk.com>*

A la fin de sa période d'étudiant rebelle au Conservatoire de Saint-Petersbourg, Prokofiev attira l'attention du grand public avec deux concertos pour piano. Le premier, qu'il présenta en 1912, remporta un succès de scandale alors qu'avec le second, composé l'année suivante, il avait clairement eu l'intention d'en développer le style, les dimensions et la portée émotionnelle. En tant que compositeur-pianiste, Prokofiev était bien sûr désireux de faire étalage de la merveilleuse technique de clavier qu'il avait développée : nette, précise, avec une brillance d'acier et un grand sens de la tension rythmique. La forme du concerto convenait également à son intuition dramatique avec des images frappantes toutes de contrastes et de confrontations, d'étranges juxtapositions de climats, une rhétorique puissante suivie de passages réflexifs timides ou tendres.

Au cours de l'été 1913, Prokofiev partit en vacances en Europe avec sa mère et travailla son nouveau concerto chaque fois qu'il en eut la possibilité. Il avoua que l'œuvre s'était révélée « incroyablement difficile et impitoyablement fatigante ». Prokofiev en donna la création le 23 août 1913 lors d'un concert dans le parc du palais du dix-huitième siècle de Pavlovsk, près de Saint-Petersbourg. Le public, qui s'attendait sans doute à une musique agréable pour une soirée d'été, fut « saisi de frayeur, les cheveux dressés sur la tête ». Prokofiev était bien sûr ravi, mais un an plus tard, ce fut à son tour d'être surpris. En visite à Londres pour rencontrer Diaghilev dans l'espoir d'obtenir la commande d'un ballet, il fut surpris par le grand imprésario qui lui proposa une version chorégraphique de ce concerto. L'idée lui sembla folle, bien qu'il ait pu sentir que Diaghilev exprimait une réaction spontanée à la pure physicalité de la musique.

Nous ne pouvons cependant déterminer avec précision ce que le public a pu entendre lors de sa création puisque Prokofiev abandonna la partition orchestrale du concerto lorsqu'il quitta la Russie au début de 1918. En 1923, il fut informé de sa destruction : il semblerait que les nouveaux locataires de son appartement « l'avaient

brûlée pour faire cuire des œufs». On ne peut cependant pas considérer ce geste comme une marque de vandalisme irréfléchi mais plutôt comme un témoignage des conditions terribles à Petrograd durant la guerre civile alors que des gens mouraient de froid et de faim. Deux ans après avoir composé son troisième Concerto pour piano, Prokofiev reconstitua non seulement de mémoire la partition orchestrale du second, mais en profita également pour réaliser une révision en profondeur de l'œuvre. Il la présenta à Paris sous cette nouvelle forme le 8 mai 1924 sous la direction de Serge Koussevitzky.

Prokofiev a suggéré que le second Concerto était «plus intéressant pour le soliste, moins pour l'orchestre» que le premier. Par «intéressant», il voulait sans doute dire «difficile» car la partie orchestrale est remplie d'inventions mais la longueur du concerto (deux fois plus long que le premier) exige beaucoup d'endurance de la part du soliste, et l'écriture au piano est extrêmement exigeante. Cela peut expliquer pourquoi ce concerto a longtemps été relativement peu connu et que, contrairement aux premier et troisième, il n'a que récemment pris la place qui lui revient dans le répertoire.

La structure en quatre mouvements est inhabituelle. Le premier, à l'écriture la plus dense de toute la production de Prokofiev, adopte un tempo modéré. La musique fait preuve d'ampleur et de calme, permettant une grande variété d'idées et de textures. Une longue cadence solo, qui occupe la plupart des sections du développement et de la récapitulation, entraîne les thèmes dans des aventures inattendues avec des instructions (presque superflues) dans la partition comme *tumultuoso*, *con effetto* et *colossale*.

Le deuxième mouvement est un court scherzo, un *moto perpetuo* très rapide où les mains gauche et droite du soliste jouent rapidement, à l'intervalle d'une octave, des demi-croches, sans un seul instant de répit. Le troisième mouvement est une marche, tantôt brutale, tantôt sinistre, curieusement intitulée «intermezzo», bien

qu'il n'y ait rien de reposant ni d'intermédiaire. Cette préfiguration de la musique «mécanique» que Prokofiev produira dans les années 1920 pourrait bien être le mouvement qui a causé le plus d'outrage lors de la création du concerto. Prokofiev a suggéré au pianiste Sviatoslav Richter l'image monstrueuse d'un dragon dévorant ses petits.

Le final revient à l'ampleur du premier mouvement. Après une floraison tourbillonnante du piano et de l'orchestre, il fait entendre un thème percutant avec des sauts périlleux confié au soliste. Au centre du mouvement apparaît un thème plus doux qui, dans sa texture initialement simple, son registre limité et ses phrases répétées, semble rendre hommage aux traditions russes qui sous-tendent la musique de Prokofiev, du début à la fin de sa carrière.

Une partie essentielle de ces traditions comprenait la musique de Tchaïkovski ce qui pourra sembler en apparence contredire la réputation de Prokofiev et de son modernisme provocateur. C'est Stravinsky, lui aussi exilé et rival de Prokofiev dans les années 1920 à Paris, qui insistait sur le fait que Tchaïkovski était en fait le seul grand compositeur à mélanger les traditions russes avec un style délibérément classique et précisait que, loin d'être sentimental, trop émotionnel et techniquement suspect ainsi que de nombreux musiciens et critiques occidentaux de l'époque le prétendaient, la musique de Tchaïkovski était en fait élégante, espiègle, divertissante et, avant tout, merveilleusement inventive.

Les origines des œuvres importantes de Tchaïkovski sont généralement bien documentées : lettres, journaux intimes et conversations rapportées indiquent souvent le début d'un nouveau projet. Mais nous ne savons cependant rien du premier Concerto pour piano, composé vers la fin de 1874. En revanche, nous ne savons que trop bien ce qui se passa lorsque Tchaïkovski le joua à son ami et mentor Nikolai Rubinstein, un superbe pianiste et le fondateur du Conservatoire de Moscou. Tchaïkovski espérait des conseils techniques amicaux, non pas sur la compo-

sition elle-même, mais sur l'écriture du piano. C'était la veille de Noël, et si l'on en croit le rapport de Tchaïkovski, Rubinstein fut tout simplement scandalisé.

« J'ai joué le premier mouvement, se souviendra-t-il trois ans plus tard. Pas un seul mot, pas une observation... Je me suis armé de patience et ai joué la partition jusqu'au bout. Encore une fois, silence. Je me suis levé et j'ai demandé : « Eh bien ? » Alors un torrent jaillit de lèvres de Rubinstein. Doux tout d'abord, s'enflant à mesure qu'il progressait, il se déversa enfin avec toute la fureur d'un Jupiter tonnant. Mon concerto était indigne et absolument injouable ; certains passages étaient si mal écrits qu'on ne pouvait même pas les améliorer ; l'œuvre était mauvaise et vulgaire : ici et là j'avais fait des emprunts à d'autres compositeurs ; une ou deux pages seulement valaient quelque chose ; le reste devait être détruit ou réécrit... Bref, n'importe quel étranger qui serait entré par hasard dans la pièce aurait pu penser que j'étais un imbécile, un gratte-papier sans talent qui ne comprenait rien, qui était venu voir un musicien éminent pour le harceler avec ses déchet... »

Voilà pour la première réaction connue à l'une des œuvres les plus populaires et les plus jouées de toute l'histoire de la musique. Ce serait tout de même une erreur de condamner Rubinstein d'emblée. C'était un musicien fin et perspicace et il avait jusque-là toujours été bien disposé envers la musique de Tchaïkovski. Celui-ci, bien que techniquement compétent, n'était pas un pianiste virtuose et il est peu probable qu'il ait été capable de donner une exécution très convaincante de son propre concerto. Il se peut que ses traits originaux aient simplement semblé excentriques à Rubinstein dans l'interprétation nerveuse du compositeur, l'écriture au piano mélangée et non idiomatique. Peu importe ce qui a provoqué sa réaction initiale, Rubinstein changera bientôt d'opinion. Non seulement il dirigea la première exécution de l'œuvre à Moscou moins d'un an plus tard, mais il apprit ensuite la partie de piano et devint l'un des défenseurs les plus convainquants du concerto. Mais avant que tout cela ne se produise, Tchaïkovski avait peut-être préféré la sécu-

rité de l'éloignement lorsqu'il confia la toute première représentation publique à Hans von Bülow qui joua l'œuvre à Boston, aux États-Unis, à l'automne 1875.

Une caractéristique du concerto en a intrigué plusieurs depuis Nikolaï Rubinstein, dont un critique anglais qui a décrit l'ouverture comme « l'un des solécismes les plus déroutants de la musique produite par un grand compositeur ». Il existe de nombreux précédents classiques où une œuvre commence dans une tonalité apparemment trompeuse (les deux quatuors à cordes en si mineur de Haydn, par exemple, ou les première et neuvième symphonies de Beethoven). Ce qui est inhabituel dans le concerto de Tchaïkovski, c'est que l'appel du cor d'ouverture est clairement dans la tonalité de si bémol mineur mais que la musique passe immédiatement à sa tonalité majeure relative de ré bémol pour l'exposition d'une mélodie grandiose et expansive qui ne sera plus entendue par la suite.

La musique de Tchaïkovski est si souvent associée au pathos dans une tonalité mineure qu'on a tendance à négliger à quel point ce concerto évite systématiquement justement le mode mineur. Après la longue introduction en ré bémol, il y a quelque chose de très timide dans l'apparition du si bémol mineur lorsque le soliste présente la partie principale du mouvement avec un thème dansant que le compositeur a reconnu être basé sur une chanson populaire ukrainienne. Le deuxième groupe de thèmes tend à éviter complètement les tonalités mineures et à la récapitulation, le si bémol mineur est banni en faveur du majeur avec une hâte presque nerveuse.

Le mouvement lent revient au ré bémol majeur de l'introduction. C'est une méditation nocturne et l'une des grandes inspirations mélodiques de Tchaïkovski. En son centre se trouve une autre innovation structurelle : une section *prestissimo scherzando* dans laquelle, sous les figurations du soliste, les cordes jouent une autre mélodie empruntée (dont la source ne sera pas admise cette fois par le compositeur mais par son frère, Modeste) : une petite chanson française intitulée *Il faut s'amuser, danser et rire*.

L'ouverture du finale rappelle vigoureusement la musique en si bémol mineur avec une autre mélodie populaire ukrainienne mais ce n'est pas le caractère, et encore moins la tonalité, de cette danse populaire vivante qui domine le mouvement. Ce rôle est joué par le deuxième thème, entendu d'abord en ré bémol puis en si bémol majeur. Cette mélodie déferlante offre un équilibre parfaitement satisfaisant à l'introduction très controversée de la « fausse tonalité » du premier mouvement, tout en confirmant que le concerto est l'œuvre de l'assurance la plus brillante des tonalités majeures. On ne peut guère faire davantage pour effacer l'image communément reçue du compositeur tourmenté, lugubre, névrosé et obsédé par la malédiction et le destin.

© *Andrew Huth 2019*

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours international de piano Van Cliburn 2009, **Haochen Zhang** a captivé le public aux États-Unis, en Europe et en Asie avec une combinaison unique de sensibilité musicale profonde, d'imagination sans faille et de virtuosité spectaculaire. Zhang a fait ses débuts aux BBC Proms en 2014 et a fait l'objet de critiques élogieuses. Au cours des dernières saisons, il s'est produit avec l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre du Festival de Lucerne, l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre de la radio de Francfort, l'Orchestre philharmonique d'Israël, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre symphonique de Sydney et l'Orchestre symphonique de Singapour en compagnie de chefs tels Lorin Maazel, Valery Gergiev, Riccardo Chailly et Thomas Hengelbrock. En récital, Haochen Zhang s'est produit dans le cadre de plusieurs grandes séries de concerts aux États-Unis ainsi que dans de nombreux festivals et salles importantes en Europe, tels que le Lucerne Piano Festival, le BOZAR à

Bruxelles, la Salle Gaveau à Paris et le Teatro Real à Madrid. Dans sa Chine natale, Zhang a été artiste en résidence avec l'Orchestre symphonique de Shanghai en 2013–2014 et se produit régulièrement comme soliste avec des orchestres locaux et en tournée, en plus de donner des récitals. Il est également un chambriste passionné et est fréquemment invité par les festivals de musique de chambre. Haochen Zhang est diplômé du Curtis Institute of Music de Philadelphie où il a étudié sous la direction de Gary Graffman et a également étudié avec le pianiste Andreas Haefliger. Il a reçu sa formation initiale au Conservatoire de musique de Shanghai et à l'École des arts de Shenzhen, où il a été admis à l'âge de 11 ans pour étudier auprès du professeur Dan Zhaoyi.

*[www.haochenzhang.com](http://www.haochenzhang.com)*

**L'Orchestre Symphonique de Lahti** (Sinfonia Lahti) est devenu, sous la direction d'Osmo Vänskä (chef principal 1988–2008), l'un des plus importants d'Europe. De 2011 à 2016, Okko Kamu a été chef d'orchestre principal et a été succédé par Dima Slobodeniouk. En 2000, l'orchestre a élu domicile à la salle du Palais Sibelius qui est toute en bois. L'orchestre a entrepris de nombreux projets d'enregistrement exceptionnels chez BIS et a remporté des prix internationaux. L'Orchestre symphonique de Lahti s'est produit dans de prestigieux festivals ainsi que dans de nombreuses salles de concert importantes tels que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne et la Philharmonie de Berlin en plus d'effectuer des tournées en Espagne, au Japon, en Corée du Sud, en Amérique du Sud, aux États-Unis et en Chine. Chaque septembre, l'Orchestre symphonique de Lahti organise le festival international Sibelius.

*<https://www.sinfonia-lahti.fi>*



Salué pour son leadership artistique éclairé et intelligent, **Dima Slobodeniouk** est depuis 2016 chef principal de l'Orchestre symphonique de Lahti, directeur artistique du Festival Sibelius et directeur musical de l'Orquesta Sinfónica de Galicia. Associant ses racines russes à l'influence culturelle de son pays d'adoption, la Finlande, il puise dans le puissant héritage musical de ces deux pays. Il travaille avec des orchestres tels que l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, les orchestres symphoniques de Londres et de Chicago, l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre symphonique de Sydney et l'Orchestre philharmonique de Séoul.

Slobodeniouk collabore avec d'éminents solistes dont Patricia Kopatchinskaja, Leif Ove Andsnes, Vadim Gluzman, Simon Trpčeski et Frank Peter Zimmermann. Sa discographie s'est récemment enrichie d'un disque Stravinsky pour BIS avec Ilya Gringolts et l'Orquesta Sinfónica de Galicia, récompensé par un Diapason d'Or. Pour BIS, il a également enregistré des disques acclamés avec la musique de Kalevi Aho et Sebastian Fagerlund.

Né à Moscou, Dima Slobodeniouk a étudié le violon à l'École centrale de musique de Moscou et à l'Académie Sibelius d'Helsinki, où il a également commencé des études en direction avec Atso Almila sous la direction de Leif Segerstam et Jorma Panula. Il a aussi étudié avec Ilya Musin et Esa-Pekka Salonen.

<https://dima-slobodeniouk.com>

Also available: Haochen Zhang in recital



Robert Schumann: Kinderszenen, Op. 15  
Franz Liszt: Ballade No. 2 in B minor, S. 171  
Leoš Janáček: Sonata 1.X. 1905 'From the Streets'  
Johannes Brahms: Drei Intermezzi, Op. 117  
BIS-2238

'A warm recommendation is more than deserved.' *Fanfare*

'He captures the childish, quickly dissipating seriousness of Schumann's Kinderszenen, and plays it with the kind of artistry that sounds sincerely artless.' *The Guardian*

'His aim for lightness, transparency and directness yields poetic results...' *Gramophone*

«Un disque qui se distingue par les éblouissantes qualités instrumentales de Haochen Zhang – superbement transcrites par l'enregistrement.» *Diapason*

„Ein emotional sehr durchdrungenes Spiel, das fesselt und nachhaltig beeindruckt.“ *PIANONews*

*This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from [eClassical.com](http://eClassical.com)*

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: January 2018 (Tchaikovsky) & March 2018 (Prokofiev) at the Sibelius Hall, Lahti, Finland  
Producer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)  
Sound engineer: Christian Starke  
Piano technicians: Ville Hytönen (Tchaikovsky) & Matti Kyllönen (Prokofiev)  
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 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 and mixing: Marion Schwebel  
Executive producer: Robert Suff

#### Booklet and Graphic Design

Cover text: © Andrew Huth 2019  
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Photos of Haochen Zhang: © Benjamin Ealovega  
Photo of Dima Slobodeniouk: © Marco Borggreve  
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-2381    © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.**



DIMA SLOBODENIOUK