

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9096



Robbie Jack

NEEME JÄRVI

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

CHANDOS



PROKOFIEV

Suites:

premier recording

WAR AND PEACE

SUMMER NIGHT *from The Duenna*

RUSSIAN OVERTURE

PHILHARMONIA ORCHESTRA

NEEME JÄRVI

DIGITAL

SERGEY SERGEYEVICH PROKOFIEV (1891-1953)

War and Peace: Symphonic Suite (arr. C. Palmer) (26:59)

Symphonische Suite aus 'Krieg und Frieden'
Suite symphonique tirée de 'Guerre et Paix'

- I **The Ball** (11:36)
Der Ball; Le bal
- 1 i) Fanfare and Polonaise (2:59)
Maestoso e brioso
- 2 ii) Waltz (5:39)
Allegro, ma non troppo
- 3 iii) Mazurka (2:56)
Animato
- 4 II **Intermezzo - May Night** (5:52)
Mainacht; Nuit de Mai
Andante assai
- III **Finale** (9:20)
- 5 i) Snowstorm *Schneesturm; Tempête de neige* (2:12)
Tempestoso
- 6 ii) Battle *Schlacht; Bataille* (3:56)
Allegro
- 7 iii) Victory *Sieg; Victoire* (3:12)
Allegro fastoso - Andante maestoso

2

Summer Night: Suite from 'The Duenna' Op. 123 (22:20)

Suite Sommernacht aus 'Die Verlobung im Kloster'
Suite Nuit d'été tirée de 'La Duègne'

- 8 I **Introduction** (2:23)
Moderato, ma con brio - Più animato
- 9 II **Serenade** (5:59)
Adagio
- 10 III **Minuet** (2:45)
Allegro ma non troppo
- 11 IV **Dreams** *Träume; Rêves* (7:59)
Andante tranquillo
- 12 V **Dance** *Tänze; Danse* (3:03)
Allegretto

13 **Russian Overture Op. 72** (14:07)

Russische Ouvertüre; Ouverture russe
Allegro con brio - Moderato - Tempo primo -
Andante cantabile - Più mosso

DDD TT = 63:47

PHILHARMONIA ORCHESTRA
NEEME JÄRVI, Conductor

3

Symphonic Suite from *War and Peace* (arr. Christopher Palmer)

Prokofiev's Tolstoy opera was one of his most cherished projects. He began it in the spring of 1941 against a background of war, evacuation and political upheaval — with Hitler's attempted invasion of Russia it assumed startling contemporary relevance — and worked at it continuously and with great absorption for the next twelve years: until, in fact, a few weeks before his death in March 1953. A concert performance took place in 1944 but Prokofiev never saw the opera staged complete, as he ideally envisaged it. He made many revisions and additions and the work exists in a variety of versions: Prokofiev had somehow to please not merely himself but also the Soviet authorities, who rarely seemed able to decide whether what they were given was what they actually wanted.

Now that *War and Peace* has made popular headway both in, and outside, Russia, the idea of a concert suite seemed timely. Had Prokofiev reviewed my work I suspect he would have left the first movement much as it is — there are no changes to the original text here at all — but would have substantially re-cast or re-composed the second and third. I have tried merely to select suitable material and present it in a way which makes straightforward musical sense.

Each of the suite's three movements demonstrates a different aspect of Prokofiev's attachment to his country's past, and his skill in evoking it.

I The Ball (from Scene 2)

In the summer of 1945 the conductor Samuil Samosud began to prepare *War and Peace* for its first stage-production in Leningrad (parts had already been given in concert format). He sensed something missing at the beginning of Part I as it then stood. 'Turning to Tolstoy I picked up the novel and inexplicably opened it at the words "On 31 December, New Year's Eve 1810, there was a ball at a nobleman's of Catherine's Day". Instantly I knew it would not be necessary to argue the case [to Prokofiev]'. Nor was it. By early spring 1946 the new scene — this dazzling sequence of ballroom dances — was ready and, going immediately into rehearsal, captivated everyone. If we remember that Prokofiev was essentially a pre-Soviet composer (by contrast with Shostakovich, who grew up under Communism) we can understand his sympathy for the vanished world of the Tsars. The Tchaikovsky of *Eugene Onegin* and *The Queen of Spades* was probably the model here, but the result is not so much pastiche-Tchaikovsky (or Rimsky-Korsakov, in whose opera *Pan Voyevoda* there is a similar large-scale dance-sequence) as Tchaikovsky-through-Prokofiev. The B-minor acidity of the waltz (to which Natasha and Prince Andrei dance together for the final time) recalls the *Valse Fantaisie* of Glinka, which Prokofiev acknowledged as the prototype of his many waltzes (Glinka's key is also B minor). Again the end-product is pure Prokofiev, as in the wildness which erupts in the coda of the mazurka, one of his most exhilarating dance-inspirations. I doubt also whether Tchaikovsky or Rimsky-

Korsakov ever wrote a polonaise in 4/4 time (it generally favours 3/4), but they would certainly have approved the fanfare which precedes it. It is a stunning curtain-raiser: the orchestra explodes in colour. Somehow Prokofiev distils all the brilliance and glitter of an epoch into a repeated chord of B flat major.

II Intermezzo — May Night (from Scene 1)

A moonlit spring night on the Rostov's country estate. Prokofiev was never more sweetly, old-fashionedly lyrical than when setting such lines as Prince Andrei's: 'This morning I drove through the forest. There was everything turning green, all the birches and alders were bursting with fresh young leaves. Shining in the green of the grass I could see the colours of the first spring flowers.' Then Natasha and Sonya appear at an upper-storey window, unable to sleep: 'Ah, look down there! Is it really our garden we see, or some enchanted kingdom? Oh lovely stream that flows along the sands, how sweet and quiet your gentle music — and how your waters glitter in the moonlight! How lovely is the evening when the sun goes down, and shadows cover the fields and forests...'

III Finale (from Scene 13)

From spring to winter, November 1812: the French, ragged, bandaged and demoralised, are retreating along the Smolensk road in the teeth of a fierce snowstorm (Prokofiev worked very hard on this highly original-sounding piece of descriptive music: he said he wanted to achieve 'the greatest possible effect, to have devils and Baba Yagas [Russian witches] whirling about in the air, screaming, whistling and howling'). Groups of Russian partisans swoop down on the stragglers and overwhelm them, but there is now no doubt that Moscow and Russia are free. *Fortissimo* orchestral statements of some of the major patriotic themes — the last, and broadest and grandest, being the theme of the victorious Marshal Kutuzov — bring the work to an end, *maestoso trionfale*. The last of these themes — that of Marshal Kutuzov — originated in *Ivan the Terrible* ('The Storming of Kazan'). In migrating from one score to the other, this inspirational melody also progressed from a whispered *pianissimo* to the mightiest of *fortissimos*.

Summer Night: Suite from *The Duenna*

Betrothal in a Monastery (a.k.a. *The Duenna*) was an opera which met with a happier fate than *War and Peace* in various ways, one of them being the fact that Prokofiev himself *did* find the time to extract an orchestral suite from it. This was in 1950: he called the new work *Summer Night*. In doing so was he conscious — perhaps sub-conscious — of its overtones? Was Glinka's orchestral tone-poem *Summer Night in Madrid* at the back of his mind? After all, the scene of *Betrothal in a Monastery* is also set of a summer night in Spain (not in Madrid but in Seville); and Prokofiev revelled — like Glinka, like almost all Russian composers — in any new-found wealth of exotic colour. And he had other reasons

for being attracted to Sheridan's *The Duenna*, the play (first staged in London in 1775) on which *Betrothal in a Monastery* is based. He loved the 18th century, loved Mozart, loved the idea of doing the kind of opera in which Mozart (or Rossini) would have shone and sparkled. It would be a comic opera, and Prokofiev never had much difficulty in bringing the comic into close proximity with the grotesque (which he also loved). Then there was Love itself. The opera's story — an exceptionally convoluted and silly one — is that of the course of true love never running smoothly; and that was certainly true of Prokofiev's own life at the time the opera was being written, i.e. autumn 1940. The following year he would leave his wife of 18 years, and two children, to move in with his co-librettist, Myra Mendelsohn (she also collaborated on the libretto of *War and Peace*). They married in 1948 and lived happily together until Prokofiev's death in 1953. The new access of romantic feeling which warms the pages of *Betrothal in a Monastery*, and thence of *Summer Night* ('Serenade' and 'Dreams'), was, therefore, a real, live inspiration. They are basically love-songs; the other movements are dances of a sharp-featured type that those who know their *Romeo and Juliet* and *Cinderella* will recognize immediately.

Russian Overture

The *Russian Overture* is also a matter of song-and-dance, but on an altogether different canvas — larger, more crowded, more complex and arty. It was one of the first fruits of Prokofiev's return to Soviet Russia in the mid-1930s — date 1936, re-scored for smaller orchestra 1937 (the version here recorded) — and is brilliantly written for the orchestra, *molto virtuoso*, very difficult. It was almost as if he wanted to show his fellow countrymen what he was capable of — not that they needed showing, or greatly appreciated *being* shown when he showed them. Stalin — who began to pose as a connoisseur of the arts in the 1930s, whence flowed mischiefs without number — would not have known how to define the *Russian Overture* as a model of ultra-sophisticated compositional cleverness; he would merely have found it, as a depiction of popular merrymaking, a kind of latter-day *Petrushka*, only intermittently comprehensible. He would have enjoyed the broad melodies (the 'songs') and the resourceful impersonations of balalaika orchestra (xylophone, harp, piano, plucked strings) and boozily sonorous accordions. But Prokofiev's endless play of conjuring tricks and contrivances would have quickly bewildered him. The recurrent, bouncing horn theme first heard in the 14th bar, for instance — is it supposed to start on a (weak) up-beat or (strong) down-beat? Prokofiev does it both ways indiscriminately and catches us out each time; and he so disguises themes by adding repeated notes, and by distorting the original rhythmic outline, and by forcing them into promiscuous contrapuntal combinations with others, that half the time we don't really know what we're listening to. This of course is Prokofiev's intention, and it doesn't matter in the slightest. He'd rather bemuse and beguile us with his wealth, his whirl of colour and wit and incident, his montage-like concept of form, his down-to-earthness, above

all his *vigour*. The energy is phenomenal. And what a technique! Hardly a page goes by without some vital unorthodoxy of instrumentation, tales the text-books never taught him. But then text-books weren't much use to painters like Larionov and Goncharova either; and I think we could relate the *Russian Overture* more meaningfully to the Primitivist style of those early colleagues of Prokofiev — to their Fauve-derived boldness of line, abstract use of colour, above all the rehabilitation and re-interpretation of native folk traditions — than to any purely musical exemplars. Even *Petrushka* seems to belong to a different world altogether — which of course it does. But the brave new Soviet world of the *Russian Overture* most likely had no true life-of-its-own outside Prokofiev's imagination.

© 1992 Christopher Palmer

Symphonische Suite aus *Krieg und Frieden*

Prokofjews Tolstoy-Oper und sie war eines seiner Lieblingswerke. Er begann damit im Frühjahr 1941, vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs, inmitten von Evakuierung und politischen Unruhen, zu einer Zeit als Hitlers Invasion Rußlands dem Werk erhöhte aktuelle Bedeutung verlieh. Er arbeitete daran mit großer Hingabe während der nächsten zwölf Jahre, genauer gesagt, bis einige Wochen vor seinem Tod im März 1953. Zwar fand 1944 eine Konzertaufführung des Werks statt, doch die gesamte Oper, so inszeniert, wie er sie sich vorgestellt hatte, erlebte Prokofjew nie. Er änderte und überarbeitete vieles daran, und es gibt von dem Werk eine ganze Anzahl verschiedener Versionen. Er war gezwungen, nicht nur sich selbst als Komponist sondern auch die Sowjetbehörden zufriedenzustellen, die nur selten wußten, was sie wollten.

Inzwischen hat *Krieg und Frieden* sowohl innerhalb wie auch außerhalb Rußlands an Popularität gewonnen, und die Zeit für eine Konzertsuite erschien mir reif. Könnte Prokofjew mein Werk begutachten, so würde er wahrscheinlich den ersten Satz so belassen, wie er ist — der Originaltext ist hier vollkommen unverändert — doch den zweiten und dritten würde er beträchtlich umbesetzen oder neu komponieren. Ich dagegen habe lediglich versucht, eine geeignete Auswahl zu treffen und sie so zusammenzustellen, daß sie musikalisch sinnvoll ist.

Jeder der drei Sätze veranschaulicht auf seine Art Prokofjews Verbundenheit mit der Tradition seines Vaterlands und sein Talent, dies musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

I Der Ball (aus der 2. Szene)

Im Sommer 1945 begann der Dirigent Samuil Samosud damit, die Oper *Krieg und Frieden* für ihre erste Bühnenszenierung einzustudieren (Teile davon waren bereits bei einer Konzertaufführung zu

Gehör gekommen). Er hatte das Gefühl, daß am Anfang des ersten Teils etwas fehlte und zog Tolstoy's Roman zu Rate. Zufällig schlug er das Buch an der Stelle auf wo stand: "Am 31. Dezember, am Sylvesterabend 1810, fand im Hause eines Adligen zur Zeit Katharinas ein Ball statt..." Prokofjew ließ sich ohne Schwierigkeiten für die Idee gewinnen. Im Frühjahr 1946 war die neue Szene — eine glitzernde Folge von Tänzen — zur Einstudierung fertig und wurde mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen. Wenn man bedenkt, daß Prokofjew im Wesentlichen ein Komponist der zaristischen Ära war (im Gegensatz zu Schostakowitsch, der unter dem Sowjetregime aufwuchs), so kann man diesen nostalgischen Rückblick auf eine untergegangene Welt verstehen. Tschaikowskys *Eugen Onegin* und *Pique Dame* standen vermutlich bei dieser Szene Pate, aber was dabei herauskam war nicht so sehr ein Pasticcio von Tschaikowsky (oder etwa von Rimskij-Korsakow, der in seiner Oper *Pan Voyevoda* ebenfalls eine großangelegte Ballszene bringt) als vielmehr Tschaikowsky durch die Augen Prokofjews. Die Herbe des Walzers in h-Moll (als Natascha zum letzten Mal mit Prinz Andrej tanzt) erinnert an Glinkas *Valse Fantaisie* (ebenfalls in h-Moll), von dem Tschaikowsky zugab, daß er das Vorbild für seine vielen Walzer gewesen sei. Das Endresultat ist wiederum unverkennbar Prokofjew, was nicht zuletzt in der Wildheit zum Ausdruck kommt, mit der sich die Koda der Mazurka (eine seiner phantasievollsten Tanzszenen) entfaltet. Auch ist zu bezweifeln, ob Tschaikowsky oder Rimskij-Korsakow jemals eine Polonaise im Viervierteltakt schrieben (der Dreivierteltakt wird im allgemeinen bevorzugt), doch wären sie bestimmt mit der Fanfare einverstanden gewesen die der Polonaise vorausgeht und die den Ball mit großem Effekt eröffnet. Es gelingt Prokofjew hier, den Pomp und Glanz einer Epoche in einem wiederholten Akkord in B-Dur zu destillieren.

II Intermezzo — Mainacht (aus der 1. Szene)

Eine mondheile Frühlingsnacht auf dem Landgut der Rostows. Prokofjew vertont hier mit unvergleichlicher, lyrisch-altmodischer Sentimentalität die Worte Prinz Andrejs: "Heute morgen fuhr ich durch den Wald. Dort grünte alles, alle Birken und Erlen zeigten ihre frischen, neuen Blätter. Im Grün des Grases leuchteten die Farben der ersten Frühlingsblumen." Dann erscheinen Natascha und Sonja, die nicht schlafen können, an einem Fenster: "Oh, sieh doch dort unten! Ist das wirklich unser Garten, oder ein Zauberland? Oh, wundersamer Fluß, der da durch den Sand fließt, wie süß und sanft ist deine stille Weise — und wie dein Wasser im Mondlicht glitzert! Wie herrlich ist der Abend wenn die Sonne sinkt und sich Schatten über die Felder und Wälder breiten."

III Finale (aus der 13. Szene)

Vom Frühling werden wir in den Winter versetzt: November 1812, als die französische Armee, zerlumpt, bandagiert und demoralisiert sich auf der Straße von Smolensk in einem Schneesturm auf dem

Rückzug befindet. (Prokofjew gab sich mit dieser höchst originellen, anschaulichen Musik große Mühe; er sagte, er wolle den "größtmöglichen Effekt" damit erzielen: "Teufel und Baba Yagas [russische Hexen] sollen kreischend, pfeifend und johlend in der Luft herumwirbeln") Russische Partisanen stürzen sich auf die zerstreuten Franzosen und übermannen sie. Es besteht jetzt kein Zweifel mehr, Moskau und Rußland sind frei! Das Orchester präsentiert *fortissimo* einige der bekannten patriotischen Themen und bringt damit das Werk *maestoso trionfale* zum Abschluß. Das letzte und gleichzeitig das großartigste dieser Themen — das Thema des siegreichen Marschalls Kutuzow — stammt aus *Ivan der Schreckliche* ("Die Erstürmung Kazans"), doch hat es sich auf dem Weg von dort vom zartesten *pianissimo* zum gewaltigsten *fortissimo* verwandelt.

Suite Sommernacht aus *Die Verlobung im Kloster*

Prokofjews Oper *Die Verlobung im Kloster* (auch unter dem Titel *Die Duenna* bekannt) war in vieler Hinsicht erfolgreicher als *Krieg und Frieden*, zumindest fand Prokofjew 1950 die Zeit dazu, selbst eine Orchestersuite davon zu schreiben, die er *Sommernacht* nannte. Weist die Wahl des Titels bewußt, oder unbewußt, auf irgendwelche Assoziationen hin? Dachte er dabei an Glinkas Tondichtung *Sommernacht in Madrid*? *Die Verlobung im Kloster* spielt sich ebenfalls in einer spanischen Sommernacht ab, allerdings in Sevilla, nicht in Madrid. Wie Glinka, und fast alle russischen Komponisten, schwelgte Prokofjew in jeder neu entdeckten Quelle exotischer Inspiration. Auch aus anderen Gründen fühlte er sich zu Sheridans 1775 in London uraufgeführtes Schauspiel *The Duenna* hingezogen, auf dem *Die Verlobung im Kloster* basiert. Er hatte eine große Vorliebe für das 18. Jahrhundert und für Mozart und war von der Idee begeistert, eine Oper von der Art zu schreiben, wie sie Mozart (oder Rossini) so glänzend exponiert hatten. Es sollte eine komische Oper sein, und es fiel Prokofjew nie schwer, das Komische mit dem Grotesken zu verbinden, wofür er ebenfalls eine große Vorliebe hatte. Die Handlung der Oper — es dreht sich um die Irrungen und Wirrungen der Liebe — ist im höchsten Maße verwickelt und albern. Prokofjew selbst befand sich zur Zeit der Entstehung der Oper, d.h. im Herbst 1940, in einem emotionalen Zwiespalt und trennte sich im folgenden Jahr nach 18jähriger Ehe von seiner Frau und zwei Kindern, um sich seiner Mit-Librettistin Myra Mendelsohn zuzuwenden (die auch am Libretto von *Krieg und Frieden* mitarbeitete). Sie heirateten im Jahr 1948 und lebten glücklich bis zum Tod Prokofjews im Jahr 1953. Die romantischen Gefühle, die Prokofjew in der *Verlobung im Kloster* und auch in der Orchestersuite *Sommernacht* zum Ausdruck bringt, sind somit eine Inspiration die dem wirklichen Leben entsprang. "Serenade" und "Träume" sind im Wesentlichen Liebeslieder; die übrigen Sätze sind scharf profilierte Tänze von der Art wie wir sie von *Romeo und Julia* und *Aschenbrödel* her kennen.

Russische Ouvertüre

Auch bei der *Russischen Ouvertüre* handelt es sich um Lied und Tanz, doch in anderen Proportionen — großangelegter, gedrängter, komplizierter. Das Werk, 1936 datiert, war eines der ersten Werke die nach Prokofjews Rückkehr in die UdSSR entstanden. Die Orchestration ist brilliant, *molto virtuoso*, in anderen Worten sehr schwierig. (1937 überarbeitete er die Ouvertüre für kleineres Orchester, und in dieser Version ist sie hier eingespielt.) Es scheint fast so, als wollte er seinen Landsleuten zeigen wozu er fähig war, obwohl das gar nicht nötig war, denn sie wußten ihn wohl zu würdigen. Stalin, der in den dreißiger Jahren als Kunstkritiker posierte und dabei allerlei Unsinn anstiftete, erkannte in der *Russischen Ouvertüre* zweifellos nicht ein Werk von vollendeter kompositorischer Geschicklichkeit sondern sah darin lediglich eine Darstellung volkstümlicher Lustbarkeit (wenn auch nur bedingt verständlich), sozusagen ein Nachkommen *Petruschkas*. Ihm gefielen bestimmt die ausgeprägten Melodien (die "Lieder") und die phantasievollen Imitationen eines Balalaikaorchesters (Xylophon, Harfe, Klavier, gezupfte Streicher) sowie die volltönenden Akkordeons. Doch Prokofjews endlose Kunstgriffe und Zauberkunststücke müssen ihn über kurz oder lang verwirrt haben. Das immer wiederkehrende Hornmotiv aus dem 14. Takt, zum Beispiel: beginnt es mit einem (unbetonten) Auftakt oder mit einem (betonten) Niederschlag? Prokofjew macht es mal so, mal so, und jedesmal überrascht er uns aufs Neue. Er tarnt ein bereits vorgestelltes Thema, indem er ihm mehrmals wiederholte Noten anhängt, den ursprünglichen Rhythmus verändert oder es kontrapunktisch mit einem anderen Thema verbindet, so daß der Hörer nie ganz sicher ist, was er hört. Gerade das beabsichtigt Prokofjew, und es tut der Musik keinerlei Abbruch. Er bestrickt und bezaubert uns mit einem Wirbel von schillernden Farben, mit Witz und Erfindungsreichtum, mit volkstümlicher Melodik und vor allem mit Vitalität. Prokofjews Energie ist phänomenal und sein technisches Können bemerkenswert. Fast auf jeder Seite erscheint eine ungewöhnliche Instrumentation, wie sie in keinem Buch steht. Aber schließlich schöpften auch Maler wie Larionow und Goncharowa ihr Können nicht aus Büchern. Meiner Meinung nach läßt sich die *Russische Ouvertüre* besser mit dem Stil dieser primitiven Maler vergleichen, die Prokofjews Zeitgenossen waren, als mit irgendeinem rein musikalischen Beispiel: mit ihrer fauvistisch-kühnen Linienführung, der abstrakten Farbgebung und vor allem ihrem Bemühen, traditionelles Volkstum wiederzubeleben und neu zu interpretieren. *Petruschka* gehört einer ganz anderen Sphäre an. Von der *Russischen Ouvertüre* könnte man sagen, daß die unerschrockene neue Sowjetwelt, die sie vorstellt, wahrscheinlich nur in Prokofjews Phantasie existierte.

© 1992 Christopher Palmer
Übersetzung: Inge Moore

Suite symphonique tirée de *Guerre et Paix*

L'opéra "Guerre et Paix", au livret tiré du roman de Tolstoï, fut l'un des ouvrages de Prokofiev qui lui tint le plus à cœur. Il l'avait commencé au printemps de 1941, en période de guerre, d'exode, de troubles politiques; et l'offensive hitlérienne de juin contre l'URSS avait donné aux événements historiques, évoqués dans l'opéra, un fort regain d'actualité. Prokofiev remania sa musique avec beaucoup d'application durant les douze années qui suivirent, c'est dire indéfiniment ou presque, puisqu'il la retouchait encore à l'orée de sa mort (5 mars 1953). Une interprétation sans mise en scène eut lieu en 1944, mais Prokofiev ne vit jamais l'opéra avec décors et costumes, entier, tel qu'il l'avait idéalement conçu. Comme il y apporta nombre de corrections et additions, il en existe diverses versions. Il faut dire que Prokofiev ne voulait pas simplement arriver à une fin qui le satisfasse, mais il devait encore satisfaire les autorités soviétiques qui rarement étaient à même de décider si ce qu'on leur présentait était vraiment ce qu'elles voulaient.

Une fois l'opéra *Guerre et Paix* devenu célèbre, en Russie et au-delà, l'idée d'une suite symphonique se justifiait... Si Prokofiev avait pu examiner mon travail, il aurait, je crois, laissé le premier mouvement tel quel, puisque dans l'ensemble il s'agit du texte original inchangé; mais il aurait probablement remodelé ou recomposé le second et le troisième mouvements. De mon côté, je me suis simplement efforcé de sélectionner le matériel qui convenait le mieux et de présenter ma sélection de façon à lui donner un sens musical approprié.

Les trois mouvements de la Suite, sous leurs différents aspects, témoignent de l'attachement de Prokofiev au passé de son pays et de ses talents à l'évoquer.

I Le bal (extrait de la scène 2)

Pendant l'été de 1945, le chef d'orchestre Samuil Samosud étudiait la partition de *Guerre et Paix*, l'opéra devant être monté pour la première fois à Léninegrad (comme il a été dit plus haut, plusieurs parties avaient déjà été présentées en concert). Il sentit qu'il manquait quelque chose au début de la première partie, telle qu'elle était alors écrite. Laissons-lui la parole: "Je me tournai vers Tolstoï et pris le livre qui, inexplicablement, s'ouvrit sur une page commençant par ces mots: 'le 31 décembre 1810. La veille du Jour de l'An, un bal était donné chez un gentilhomme, anobli à l'époque de la Grande Catherine'. Immédiatement, je sus qu'il ne serait pas nécessaire de poser la question [à Prokofiev]". Et il ne le fut effectivement point le cas. Au début du printemps 1946 la nouvelle scène — ce tableau éblouissant de danses d'époque — était prête et passant tout de suite au stade des répétitions, émerveilla le monde. Sachant que Prokofiev était essentiellement un compositeur d'avant la période soviétique (contrairement à Chostakovitch qui grandit sous le communisme), on comprend sa sympathie pour le monde disparu des tsars. Les modèles de ce tableau sont probablement *Eugène Onéguine*

et *La Reine de pique* de Tchaïkovski, mais le résultat n'est en rien du Tchaïkovski pastiché (ou bien du Rimski-Korsakov, dont l'opéra *Pan Voïevoda* contient également une grande scène de danses), mais plutôt du Tchaïkovski-à-travers-Prokofiev. L'acidité de la valse en si mineur (Natacha et le prince Andréi dansent ensemble pour la dernière fois) rappelle la *Valse Fantaisie* de Glinka, également en si mineur, prototype des nombreuses valse de Prokofiev, selon l'aveu même de ce dernier. Là encore, le produit final est du pur Prokofiev, comme dans la coda sauvage de la mazurka, une danse vivifiante, des mieux inspirées qui soient. Quant à la polonaise en 4/4, je doute fort que Tchaïkovski et Rimski-Korsakov en aient jamais écrit une seule (on lui attribue normalement un rythme à 3/4), mais ils eussent sûrement approuvé la fanfare qui la précède. C'est un lever de rideau étourdissant, l'orchestre explose en un feu d'artifice de couleurs. Prokofiev est arrivé à extraire l'essence du lustre et de l'éclat de toute une époque et à la rendre dans un accord répété de si bémol majeur.

II Intermezzo — Nuit de Mai (extrait de la scène 1)

Le décor est une nuit de printemps au clair de lune, dans la propriété de campagne de Rostov. Prokofiev se fit doucement suranné dans son lyrisme lorsqu'il mit en musique les paroles du prince Andréï: "Ce matin je roulais dans la forêt. Tout verdoyait, sur les bouleaux et sur les aulnes les bourgeons explosaient et les arbres se couvraient de mille petites feuilles tendres. Dans l'herbe verte j'apercevais les couleurs brillantes des premières fleurs printanières." Natacha et Sonia, qui ne peuvent dormir, se penchent alors à la fenêtre d'en haut: "Ah, regarde au-dessous de nous ! Est-ce vraiment le jardin que nous voyons ou quelque royaume enchanté? O, joli ruisseau qui court le long des sables, que ta musique est douce et tranquille, et que tes eaux brillent sous les rayons de lune! Que le soir est beau quand le soleil se couche et que l'ombre recouvre les champs et les forêts...!"

III Finale (extrait de la scène 13)

Du printemps à l'hiver — novembre 1812, c'est la retraite de Russie. Des soldats français, en haillons, couverts de pansements, démoralisés, luttent contre une tempête de neige féroce sur la route de Smolensk. (Prokofiev mit énormément de soin à écrire cette musique de scène descriptive, au son original; il voulait réaliser "le plus grand effet possible", autrement dit "faire tourner en rond dans les airs, crier, siffler et hurler les diables et les *babas yagas* [sorcières russes]"). Des groupes de partisans russes foncent sur les traîneurs et les écrasent; plus de doute: Moscou et la Russie sont libérées. Une exposition orchestrale *fortissimo* des principaux thèmes patriotiques — le dernier, le plus ample et le plus grand de tous, étant celui du vainqueur, le maréchal Koutouzov — amène l'œuvre à sa conclusion *maestoso trionfale*. Le thème du maréchal Koutouzov est tiré d'*Ivan le Terrible* ("A l'assaut de Kazan"). En passant d'une partition à l'autre, une mélodie émouvante a progressé d'un murmure *pianissimo* au plus puissant des *fortissimos*.

Suite Nuit d'été tirée de *La Duègne*

L'opéra *Fiançailles dans un monastère* (ou *La Duègne*) connu, de diverses façons, un sort meilleur que celui de *Guerre et Paix*, Prokofiev eut au moins le temps d'extraire lui-même une suite orchestrale. C'était en 1950; il appela son nouvel ouvrage *Nuit d'été*. On se demande si en choisissant ce titre il était pleinement ou partiellement conscient des précédents. Le poème symphonique de Glinka *Nuit d'été à Madrid*, avait-il laissé une empreinte dans sa pensée? Après tout, la scène des *Fiançailles dans un monastère* se passe en été et en Espagne (non pas à Madrid il est vrai, mais à Séville). De plus, Prokofiev, comme Glinka, et comme la plupart des compositeurs russes, se réjouissait toujours de découvrir une nouvelle source d'exotisme riche en couleurs. Il avait aussi d'autres raisons de choisir pour les *Fiançailles dans un monastère* le sujet de la pièce de Sheridan *La Duègne* (créée à Londres en 1775). Il aimait le théâtre du XVIII^e siècle et il aimait Mozart, par conséquent l'idée d'un opéra que Mozart (ou Rossini) aurait pu écrire dans une langue étincelante et pétillante ne pouvait que le séduire. Il fallait évidemment que ce fut un opéra bouffe, mais Prokofiev n'avait jamais eu beaucoup de mal à placer le comique à côté du grotesque (qu'il aimait également). La trame de l'opéra, emberlificotée et saugrenue à l'extrême, est celle d'un véritable amour qui, dans la vie quotidienne, bute sur toutes sortes d'obstacles — histoire familière pour Prokofiev à l'époque où il écrivait l'opéra (automne 1940), puisque l'année suivante, après 18 ans de mariage, il quittait sa femme et ses deux enfants pour vivre avec sa co-librettiste Myra Mendelsohn (qui avait également collaboré au livret de *Guerre et Paix*). Ils se marièrent en 1948 et furent heureux ensemble, jusqu'à la mort du compositeur en 1953. Ainsi, la vie réelle inspira-t-elle cette nouvelle poussée de sentiment romantique qui réchauffe les pages de *Fiançailles dans un monastère*, et, par suite, de *Nuit d'été* ("Sérénade" et "Rêves"). La Suite comporte cinq mouvements: les deux chansons d'amour nommées ci-dessus, les trois autres mouvements étant des danses aux traits acérés, que les familiers des ballets *Roméo et Juliette* et *Cendrillon* reconnaîtront immédiatement.

Ouverture russe

L'*Ouverture russe* est, elle aussi, un assemblage de chants et de danses, mais sur un canevas très différent, plus large, plus touffu, plus embrouillé et un peu présomptueux. C'était, après le retour de Prokofiev en Russie soviétique au milieu des années 30, l'une des premières œuvres de la période. Elle est datée 1936, et fut ré-orchestrée en 1937 pour un ensemble à effectif réduit (version enregistrée ici). D'une écriture brillante, *molto virtuoso*, donc très difficile à interpréter, on peut certainement croire que Prokofiev voulait montrer à ses concitoyens de quoi il était capable. Or il n'avait nullement besoin de le leur montrer, et eux ne goûtèrent pas tellement la démonstration lorsqu'il leur donna. Dans l'*Ouverture russe* Staline n'aurait pu reconnaître un modèle de composition intelligente et complexe

— il se posa en connaisseur des arts vers les années 30, et à partir de ce moment-là la vilenie prit un large essor — mais il aurait reconnu une peinture de la gaité populaire, comme dans un genre de *Petrouchka* plus récent, compréhensible en partie seulement. Il aurait pris plaisir à entendre les larges mélodies (les "chansons"), les imitations originales d'un orchestre de balalaïkas (par les xylophone, harpe, piano et cordes pincées) et les accordéons sonores émêchés. Par contre, les fredaines de Prokofiev, ses tours de passe-passe et ses artifices sans fin l'auraient vite rendu perplexe. Prenons un exemple: le thème du cor, rebondissant, à répétition, dans la 14ème mesure est-il supposé commencer sur un temps faible ou sur un temps fort? Prokofiev le fait commencer des deux façons, sans discrimination, et ce faisant à chaque fois il nous surprend. Il déguise aussi ses thèmes en y ajoutant des notes répétées, en déformant les contours rythmiques originaux et en les poussant avec d'autres dans des assemblages contrapuntiques confus, si bien que la moitié du temps nous ne savons plus exactement ce que nous écoutons. C'est évidemment l'intention délibérée de Prokofiev, mais cela n'a pas la moindre importance. Autant nous laisser griser et séduire par sa richesse d'invention, ses tourbillons de couleurs, son humour vif, ses enchaînements de péripéties, sa conception de la forme qui ressemble à un montage, son réalisme, et par dessus tout sa vigueur. L'énergie est phénoménale. Et quelle technique! Il n'est pratiquement pas une seule page qui ne contienne quelque orchestration vitale, hétérodoxe comme des contes dont les livres d'études ne parlent pas. D'ailleurs, pour des peintres comme Larionov et Goncharova à quoi servirent les livres d'études? Car je pense, en effet, qu'on pourrait rapprocher le style de l'*Ouverture russe* du style primitif des artistes un peu plus âgés que Prokofiev — de leur hardiesse de ligne dérivée des "Fauves", de leur usage abstrait de la couleur, et par dessus tout du ré-anoblissement et de la ré-interprétation des traditions folkloriques de leur pays natal — ce qui serait beaucoup plus logique que de le comparer à des exemples purement musicaux. Même *Petrouchka* pourrait appartenir à un monde totalement différent — ce qui est d'ailleurs le cas. Mais le brave nouveau monde soviétique de l'*Ouverture russe* ne pouvait très vraisemblablement exister par lui-même, hors de l'imagination de Prokofiev.

© 1992 Christopher Palmer
Traduction: Paulette Hutchinson

Recent releases featuring the Philharmonia Orchestra with Neeme Järvi:

BARTÓK: The Wooden Prince (complete ballet) • Hungarian Pictures
CHAN 8895 CD; ABTD 1506 Cassette

BARTÓK: The Miraculous Mandarin (complete)

WEINER: Hungarian Folkdance Suite
with *London Voices*
CHAN 9029 CD

PROKOFIEV: Ivan the Terrible (concert scenario)

with *Linda Finnie* • *Nikita Storozhev* • *The Philharmonia Chorus*
CHAN 8977 CD; ABTD 1566 Cassette

PROKOFIEV: Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution
Excerpts from 'The Tale of the Stone Flower'

with *The Philharmonia Chorus*
CHAN 9095 CD; ABTD 1597 Cassette

RACHMANINOV: Symphonic Dances • Dances from 'Aleko' • Capriccio bohémien
CHAN 9081 CD

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ralph Couzens
- Assistant Engineers: Ben Connellan (*War and Peace*) & Jonathan Cooper (other works)
- Recorded in St Jude's Church, Central Square, London NW11 on 2 March 1991 (*War and Peace*) & 15 November 1991 (other works)
- Editor: Jonathan Cooper
- Front Cover Illustration and Sleeve Design by Penny Olymbios
- Art Direction: Steven John

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Austria



SERGEY SERGEYEVICH PROKOFIEV (1891-1953)

War and Peace: Symphonic Suite (arr. C. Palmer) (26:59)

Symphonische Suite aus 'Krieg und Frieden'
Suite symphonique tirée de 'Guerre et Paix'

- I **The Ball** (11:36)
Der Ball; Le bal
 - 1 i) Fanfare and Polonaise (2:59)
 - 2 ii) Waltz (5:39)
 - 3 iii) Mazurka (2:56)
- 4 II **Intermezzo - May Night** (5:52)
Mainacht; Nuit de Mai
- III **Finale** (9:20)
 - 5 i) Snowstorm *Schneesturm; Tempête de neige* (2:12)
 - 6 ii) Battle *Schlacht; Bataille* (3:56)
 - 7 iii) Victory *Sieg; Victoire* (3:12)

Summer Night: Suite from 'The Duenna' Op. 123 (22:20)

Suite Sommernacht aus 'Die Verlobung im Kloster'
Suite Nuit d'été tirée de 'La Duègne'

- 8 I Introduction (2:23)
- 9 II Serenade (5:59)
- 10 III Minuet (2:45)
- 11 IV Dreams *Träume; Rêves* (7:59)
- 12 V Dance *Tanz; Danse* (3:03)

13 **Russian Overture Op. 72 (14:07)** *Russische Ouvertüre; Ouverture russe*

PHILHARMONIA ORCHESTRA
NEEME JÄRVI, Conductor

DDD TT = 63:47

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1992 Chandos Records Ltd. © 1992 Chandos Records Ltd.
Printed in Austria