Prokofiev • Piano Concerto No. 2, Symphony No. 2

Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss
Andrei Korobeinikov



Ural Philharmonic Orchestra

FUGA LIBERA

Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss
Andrei Korobeinikov

Credits →
Tracklist →
Programme note → EN FR RU

Recording
Grand Hall of Sverdlovsk Philharmonic,
Yekaterinburg, Russia, July 2021

Sound engineer
Vladimir Ryabenko
www.reachsound.art

English translation
Yulia Grigoryeva, Peter Lockwood

French translation
Catherine Meeùs







Fuga Libera

Artistic Director
Charles Adriaenssen

Executive Producer
Julien Lepièce

Design
Stoëmp Studio

Cover
Photography by Christopher de Béthune

Ural Philharmonic Orchestra, Dmitry Liss
Andrei Korobeinikov

Ural Philharmonic Orchestra
Dmitry Liss, conductor
Andrei Korobeinikov, piano

Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 16

01 . I. Andantino-Allegretto 11’58
02 . II. Scherzo: Vivace 2’22
03 . III. Intermezzo: Allegro moderato 6’25
04 . IV. Finale: Allegro tempestoso 11’32

Symphony No. 2 in D minor, Op. 40

05 . I. Allegro ben articolato 13’02
06 . II. Tema con variazioni 25’46

Published by Muzyka

Prokofiev's Piano Concerto No. 2 secured his entrée to the highest rank of Russian modernism and won him recognition from Diaghilev and Stravinsky in particular, although the 1913 premiere of the work caused a scandal; the St. Petersburg press described it as 'the debut of the Cubist and Futurist of the piano'. The concerto was composed whilst Prokofiev was studying with Anna Esipova and not only sets the soloist tasks of transcendental complexity but also amazes with its pianistic virtuosity, at times interpreted in an orchestral manner. It is comparable to Rachmaninov's Concerto No. 3 in terms of the monumentality of its technical challenges, and it had seemed 'hideously difficult and mercilessly tedious' even to the composer himself, a first-class pianist, when he came to learn it.

The concerto possesses great emotional power, ultimate lyrical freedom, and an oceanic breath and power. Moods of romantic frenzy and even anger here share space with apparent barbarism and primitive Scythian influences. Keen contemporaries perceived the work as a barometer of its times: 'The incessant craving for powerful developments in search of a way out of the surrounding environment, growing towards an explosive discharge. This is really the music of the eve of 1914', wrote Boris Asafyev. In this new work Prokofiev seemed to have responded to the "reproaches caused by his pursuit of superficial gloss and a certain 'footballness' in the first concerto" (Prokofiev, autobiography). The drama of the second concerto is also accounted for by its dedication to Maximilian Schmidthof, a talented pianist and scholar as well as a close friend and classmate of Prokofiev, who had taken his life in the spring of 1913.

Prokofiev employed an unusual four-part structure in the concerto. The first movement captivates the listener with its spacious main idea — a fervent epic narration — and a grandiose cadenza, after which its emotional outbursts are then tempered by the whirlwind Scherzo and a grotesquely fanciful Intermezzo. The rebellious and tragic

element returns in the Finale, although it gives way in the central episode to a song theme that is reminiscent of archaic Russian lullabies in its simplicity and freshness.
The original score of the concerto had been left behind by Prokofiev when he left Russia and was later lost in revolutionary Petrograd. He therefore had to re-orchestrate the work from the surviving piano score in 1923, having also revised the solo piano part during this time. This second edition was first performed by Prokofiev in Paris on 8 May 1924 and swiftly entered the standard repertoire. It had not, however, gained critical support: its Romantic outpourings were no longer in vogue, as constructivist theories had gained currency.. Prokofiev was quick to learn from this and shaped his musical deliberations in a very different vein as he began work on his Symphony No. 2 in the autumn of that same year.

The Symphony No. 2 is one of the central works of the period Prokofiev spent outside Russia (1918-1936) and the object of his special hope. “Have I really, at my age and at the height of my powers, fallen flat on my face after nine months of frenzied toil?” he exclaimed in a letter to his friend Nikolai Myaskovsky. Following the death of his mother, who had accompanied him during his relocations, he then worked consistently on the symphony from December 1924 through May 1925. Its first performance took place on 6 June 1925 under Serge Koussevitzky, to whom the piece was dedicated.

The symphony was regarded as a frightening constructivist work for a long period after its premiere — and there was every reason for such an impression. The work was written during the period of Prokofiev’s search for ‘a language capable of expressing strong emotions’ and, according to the composer, the symphony was forged ‘from iron and steel’. Acoustic titanism lay at the heart of that search: the experience of sound as a carrier of mass, energy, strength and force. An essential role is given to the innovative and ‘barbarian’ elements of the score, these including multi-layered dissonances,

ponderous ostinatos, extremely loud dynamics and piercing timbres. These dominate in the introductory movement, where the fiercely incantatory Scythian and urban industrial basic elements — in some measure generated by his Parisian environment (Prokofiev was greatly impressed by Honegger's *Pacific 231*) — are fused together. From this angry Allegro, to use Prokofiev's own phrase, we hear links to his *Le Pas d'acier* and the Battle on the Ice in *Alexander Nevsky*.

Prokofiev's Symphony No. 2 is one of his first conceptual statements about man and the contemporary world. He mentioned Beethoven's Sonata No. 32 in connection with its form; the symphony's two movements are completely different in character with a splendidly frightening motoric movement of machinery followed by an immersion in lyricism. The work displays a rapprochement to Western music as well as a relationship with the Russian classics and their melodiousness.

There is absolutely no place for a human being in the rumbling, grinding, and inharmonious world of the first movement. The second movement aims to confront the 'steel and iron' with something entirely different: Prokofiev termed it a type of release. The melodious and authentically Russian theme, first heard on the oboe, is imbued with an affectionate lyricism; it calms the soul with maternal warmth. Six subsequent variations change the theme beyond recognition. Here Prokofiev unfolds a panorama of Russian imagery: at times magical and marvellous, at others folklike, with overtones of pagan ritual, or with wistful lyricism. Prokofiev here breaks free from the shackles of conscious complexity and shows us the Prokofiev we know from his future ballets.

Prokofiev seems to be looking for the sole possible finale for his conception in the two final variations. Neither an epic outcome in the spirit of a colourful mass celebration (Variation 5), nor the triumph of the soulless onslaught of steel from the first movement

(Variation 6) can satisfy him. The epilogue, with the peaceful return of the quietly luminous oboe is therefore all the more impressive. Prokofiev, it seems, has discovered the answer to his questions: imperishable spiritual ties to Russia, with its native traditions and its soulmates, form the foundation that can support a person in the face of in an increasingly technical world. We may also consider that the symphony's two movements represent the philosophical thought of the early 20th century, focused as it was on a confrontation between civilization and culture.

Yelena Krivonogova

Le Concerto pour piano nº 2 de Prokofiev lui permit d'accéder aux plus hautes sphères du modernisme russe et lui valut la reconnaissance en particulier de Diaghilev et de Stravinsky, même si la création de l'œuvre en 1913 fit scandale ; la presse de Saint-Pétersbourg la décrivit comme étant « les débuts du cubisme et du futurisme au piano ». Le concerto fut composé alors que Prokofiev étudiait avec Anna Esipova et non seulement confie au soliste des tâches d'une complexité renversante, mais surprend également par sa virtuosité pianistique, qui prend parfois des accents orchestraux. Il est comparable au Concerto nº 3 de Rachmaninov en termes de défis techniques, et il semblait « hideusement difficile et impitoyablement fastidieux » au compositeur lui-même, pourtant excellent pianiste.

L'œuvre est d'une grande force émotionnelle, d'une formidable liberté lyrique, d'un souffle et d'une puissance océaniques. La frénésie romantique et la colère alternent avec une apparente barbarie et des influences scythes primitives. Les contemporains attentifs virent dans l'œuvre un baromètre de son époque : « Ce besoin incessant de développements puissants à la recherche d'une issue hors du milieu ambiant, allant jusqu'à la décharge explosive… C'est vraiment une musique de la veille de 1914 », écrivit Boris Assafiev. Dans cette nouvelle œuvre, Prokofiev semble avoir répondu aux « reproches causés par sa recherche d'un lustre superficiel et d'une certaine "lourdeur" dans le Premier Concerto » (autobiographie). Le caractère dramatique du Deuxième Concerto s'explique également par le fait qu'il est dédié à Maximilian Schmidthof, un pianiste et un érudit talentueux ainsi qu'un ami proche et un camarade de classe de Prokofiev, mort par suicide au printemps 1913.

Ce concerto présente une structure inhabituelle en quatre mouvements. Le premier mouvement captive l'auditeur par son idée principale, une fervente narration épique, et une cadence grandiose, après quoi les explosions émotionnelles sont tempérées

par un tourbillonnant Scherzo et un Intermezzo fantaisiste et grotesque. L'élément rebelle et tragique revient dans le Finale, bien qu'il cède la place, dans l'épisode central, à un thème de chanson qui rappelle, par sa simplicité et sa fraîcheur, les berceuses russes archaïques.

La partition originale du concerto fut abandonnée par Prokofiev lorsqu'il quitta la Russie et fut ensuite perdue dans la Petrograd révolutionnaire. Il dut donc réorchestrer l'œuvre à partir de la partition de piano qui subsistait en 1923, après avoir également révisé la partie de piano solo. Cette deuxième version fut créée par Prokofiev à Paris le 8 mai 1924 et entra rapidement dans le répertoire standard. Elle n'obtint cependant pas le soutien de la critique : ses élans romantiques n'étaient plus à la mode, les théories constructivistes ayant gagné en popularité. Prokofiev ne tarda pas à en tirer des leçons et orienta ses réflexions musicales dans une direction très différente lorsqu'il commença à travailler sur sa Deuxième Symphonie à l'automne de la même année.

La Symphonie n° 2 est l'une des œuvres centrales de la période que Prokofiev passa hors de Russie (1918-1936) et fit l'objet de tous ses espoirs. « Suis-je vraiment, à mon âge et au sommet de mes capacités, tombé à plat ventre après neuf mois de labeur frénétique ? » s'exclama-t-il dans une lettre à son ami Nikolaï Miaskovski. Après la mort de sa mère, qui l'avait accompagné lors de ses déménagements, il travailla sans relâche à la symphonie entre décembre 1924 et mai 1925. La première représentation eut lieu le 6 juin 1925 sous la direction de Serge Koussevitzky, à qui l'œuvre est dédiée.

Longtemps après sa création, la symphonie fut considérée avec raison comme une œuvre constructiviste effrayante. Elle fut composée à une époque où Prokofiev recherchait « un langage capable d'exprimer des émotions fortes » et, selon ses propres termes, fut forgée « à base de fer et d'acier ». Le titanisme acoustique était au cœur de

cette recherche : l'expérience du son comme porteur de masse, d'énergie, de force et de puissance. Un rôle essentiel est accordé aux éléments novateurs et « barbares » de la partition, notamment les dissonances multiples, les ostinatos pesants, les dynamiques extrêmement fortes et les timbres perçants. Ceux-ci dominent dans le mouvement d'introduction, où les éléments de base incantatoires scythiques et industriels urbains – dans une certaine mesure générés par son environnement parisien (Prokofiev fut fortement impressionné par *Pacific 231* d'Honegger) – fusionnent. De cet Allegro furieux, selon sa propre expression, nous entendons les liens avec *Le Pas d'acier* et *La Bataille sur glace* d'*Alexandre Nevski*.

La Symphonie n° 2 de Prokofiev est l'une de ses premières déclarations conceptuelles à propos de l'homme et du monde contemporain. Il s'inspira de la Sonate n° 32 de Beethoven en termes de forme ; les deux mouvements de la symphonie sont de caractère complètement différent, avec un splendide mais effrayant mouvement de machinerie suivi d'une immersion dans le lyrisme. L'œuvre affiche un rapprochement avec la musique occidentale ainsi qu'avec les classiques russes et leur caractère mélodique.

Aucune place n'est laissée à l'être humain dans l'univers grondant, grinçant et inharmonieux du premier mouvement. Le deuxième mouvement vise à confronter « le fer et l'acier » à quelque chose de complètement différent, que Prokofiev qualifia de sorte de « libération ». Le thème mélodieux et authentiquement russe, que l'on entend d'abord au hautbois, est imprégné d'un lyrisme affectueux ; il apaise l'âme avec une chaleur maternelle. Six variations viennent modifier le thème au-delà de toute possibilité d'identification. Prokofiev déploie ici le panorama de l'imagerie russe : tantôt magique et merveilleuse, tantôt folklorique, avec des accents de rituel païen, ou encore d'un lyrisme mélancolique. Le compositeur s'affranchit du carcan de la complexité consciente et se montre déjà sous le jour que nous découvrirons dans ses futurs ballets.

Prokofiev semble chercher dans les deux dernières variations le seul final possible pour son œuvre. Ni une issue épique dans l'esprit d'une célébration haute en couleur (variation 5) ni le triomphe de l'assaut d'acier sans âme du premier mouvement (variation 6) ne peuvent le satisfaire. L'épilogue, avec le retour paisible d'un hautbois tranquillement lumineux, est d'autant plus impressionnant. Prokofiev semble avoir trouvé la réponse à ses questions : les liens spirituels impérissables avec la Russie, avec ses traditions et ses âmes sœurs constituent les fondations qui peuvent soutenir une personne face à un monde de plus en plus technique. On peut également considérer que les deux mouvements de la symphonie représentent la pensée philosophique du début du XX^{e} siècle, centrée sur une confrontation entre civilisation et culture.

Yelena Krivonogova

Второй фортепианный концерт стал для Прокофьева «входным билетом» в высшие круги русского модернизма, завоевав ему признание, в частности, у Дягилева и Стравинского. Правда, премьера сочинения в 1913 году вылилась в скандал и освещалась петербургской прессой как «дебют фортепианного кубиста и футуриста». Написанный в период усиленных занятий в консерваторском классе Анны Есиповой, концерт ставит перед солистом задачи трансцендентной сложности и поражает виртуозностью пианизма, порой трактованного оркестрово. По монументальности фортепианной техники он сравним с Третьим концертом Рахманинова и даже автору – первоклассному пианисту – при разучивании показался «безобразно трудным и беспощадно утомительным».

Концерт воспринимается как музыка огромной эмоциональной силы, предельной лирической свободы, океанического дыхания и мощи. Настроения романтического неистовства и даже гнева сочетаются здесь с элементами «варварства» и первобытного «скифства». Проницательные современники восприняли произведение как «барометр» эпохи: «Непрестанная тяга к мощным нарастаниям в поисках выхода из окружающей сферы в жажде разряда-взрыва. Это действительно музыка кануна 1914 года», – писал Борис Асафьев. Новым опусом Прокофьев словно отвечал на «упрёки в погоне за внешним блеском и в некоторой “футбольности” Первого концерта» («Автобиография»). Драматизм Второго также объясняется его посвящением Максимилиану Шмидтгофу – талантливому пианисту, эрудиту, близкому другу и однокурснику Прокофьева, который весной 1913 года покончил с собой.

Композитор использовал в концерте редкую для этого жанра четырёхчастную структуру. Первая часть покоряет привольной основной темой, звучащей как легендарно-патетический рассказ, и грандиозной каденцией фортепиано. Её

эмоциональные взрывы «остужаются» вихревым Скерцо и гротескно-фантастическим Интермеццо. В Финале мятежно-трагическая стихия возвращается, но в среднем эпизоде внезапно уступает место песенной теме, которая проста, свежа и напоминает архаичные русские колыбельные.

Первоначальная партитура концерта, оставленная Прокофьевым при отъезде за рубеж, затерялась в революционном Петрограде, так что в 1923 году композитору пришлось заново оркестровать сочинение по сохранившемуся клавиру, переработке подверглась и фортепианная партия. В концертную практику вошла именно эта вторая редакция, впервые представленная автором 8 мая 1924 года в Париже, но не нашедшая поддержки у критики – в моде были уже не романтические излияния, а идеи конструктивизма. Прокофьев быстро сделал для себя выводы и, приступая осенью того же года ко Второй симфонии, мыслил уже в ином ключе.

Вторая симфония – одна из вершин среднего, зарубежного периода творчества Прокофьева (1918–1936) и предмет его особых надежд. «Неужели же я на старости лет и с высоты моей техники так-таки и плюхнулся в калошу, да ещё после девяти месяцев бешеной работы?!», – восклицал он в письме к другу Николаю Мясковскому. Похоронив в декабре 1924 года разделившую с ним переезды мать, Прокофьев с упорством работал над симфонией вплоть до мая. Впервые она была исполнена 6 июня 1925 года под управлением Сергея Кусевицкого, которому и посвящена.

После премьеры за ней надолго закрепилась репутация устрашающего «конструктивистского» опуса. Для такого восприятия, однако, имелись все основания. Произведение создавалось в период поиска Прокофьевым «языка для выражения сильных эмоций» и, по признанию композитора, ковалось «из стали и

железа». Подобным исканиям должен был отвечать, прежде всего, акустический титанизм – ощущение звука как носителя массы, энергии, напора и силы. В итоге существенную роль в партитуре играют «новаторский» и «варварский» элементы: «многоэтажные» диссонансы, тяжеловесные остинато, экстремально громкие звучания, пронзительные тембры. Эти средства доминируют в первой части, где сплавлены воедино яростно-заклинательное «скифское» начало и индустриально-урбанистическое, отчасти порождённое парижским окружением (известно о впечатлении Прокофьева от пьесы Онеггера «Пасифик 231»). От этого «сердитого», по выражению композитора, аллегро тянутся нити к прокофьевскому балету «Стальной скок» и сцене Ледового побоища в «Александре Невском».

В то же время Вторая симфония – одно из первых концептуальных высказываний Прокофьева о человеке и современном мире. Две составляющие её части решены совершенно в разных плоскостях (в качестве образца формы композитор указывал на Сонату № 32 Бетховена). Радостно-устрашающая моторика машинерии – и погружение в лирику. Сближение с западной музыкой – и связи с русской классикой и песенностью.

В картине грохочущего, скрежещущего, дисгармоничного мира первой части совсем нет места для человека. Вторая часть призвана противопоставить «стали и железу» нечто иное, по словам композитора, некую «отдушину». Распевная русская тема, впервые звучащая у гобоя, проникнута ласковым лиризмом, по-матерински убаюкивает и согревает душу. Шесть последующих вариаций смело, до неузнаваемости изменяют тему. Композитор развёртывает в них панораму национальной образности – то волшебно-сказочной, то народно-бытовой, то язычески-ритуальной, то лирически-мечтательной. Это Прокофьев, вырвавшийся на свободу из оков сознательной усложнённости, Прокофьев своих будущих великих балетов.

В последних двух вариациях композитор словно ищет единственно верный финал концепции. Его не могут удовлетворить ни эпический итог в духе сочного массового гуляния (пятая вариация), ни торжество бездушного стального натиска, прорвавшегося из первой части (шестая вариация). Тем более впечатляет эпилог – умиротворённое возвращение тихой, светлой темы гобоя. Прокофьев, кажется, находит ответ на свои вопросы: неувядающие духовные связи с Россией, родной традицией, близкими людьми – вот та опора, что способна поддержать человека в условиях нарастающего техницизма. Две части симфонии можно воспринимать также в свете философской мысли начала XX века, которую занимала проблема противостояния цивилизации и культуры.

Елена Кривоногова

FUGA LIBERA
outhere MUSIC

For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera

