



# TCHEREPNIN

THE SYMPHONIES and PIANO CONCERTOS

SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA / LAN SHUI  
NORIKO OGAWA PIANO

# TCHEREPNIN, ALEXANDER NIKOLAYEVICH (1899–1977)

Disc 1 [75'17]

## SYMPHONY NO. 1 IN E MAJOR, Op. 42 (1927) *(Durand)* 24'41

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Maestoso – Allegro risoluto</i>    | 6'57 |
| 2 | II. <i>Vivace</i>                        | 2'33 |
| 3 | III. <i>Andante</i>                      | 8'28 |
| 4 | IV. <i>Allegretto con anima – Presto</i> | 6'29 |

## PIANO CONCERTO NO. 5, Op. 96 (1963) *(M. P. Belaieff)* 23'58

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Allegro moderato</i>   | 11'27 |
| 6 | II. <i>Andantino</i>   | 4'12  |
| 7 | III. <i>Animato, ma poco rubato – Molto animato –<br/>Tranquillo – Animato</i> | 8'11  |

## SYMPHONY NO. 2 IN E FLAT MAJOR, Op. 77 (1947–51) *(G. Schirmer Inc.)* 25'27

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | I. <i>Sostenuto – Allegro</i>          | 9'57 |
| 9  | II. <i>Lento</i>                       | 4'57 |
| 10 | III. <i>Allegro</i>                    | 4'20 |
| 11 | IV. <i>Poco sostenuto – Allegretto</i> | 6'01 |

Disc 2 [79'45]

	<b>SYMPHONY NO. 3 IN F SHARP MAJOR, Op. 83 (1952)</b> <i>(Templeton)</i>	26'25
1	I. <i>Lento – Animato, risoluto – Allegretto</i>	10'54
2	II. <i>Allegro pesante</i>	2'36
3	III. <i>Adagio</i>	7'05
4	IV. <i>Allegro – Maestoso – Allegro risoluto</i>	5'39
	<b>PIANO CONCERTO NO. 6, Op. 99 (1965)</b> <i>(M. P. Belaieff)</i>	25'52
5	I. <i>Allegro</i>	10'01
6	II. <i>Andantino</i>	8'57
7	III. <i>Animato</i>	6'43
	<b>SYMPHONY NO. 4 IN E MAJOR, Op. 91 (1958–59)</b> <i>(Boosey &amp; Hawkes)</i>	26'52
8	I. <i>Moderato</i>	9'14
9	II. <i>Allegro, tempo di valse</i>	6'33
10	III. <i>Andante con moto</i>	10'52

DISC 3 [55'19]

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | PIANO CONCERTO NO. 1, Op. 12 (1918–19) <i>(M. P. Belaieff)</i>             | 18'44 |
|   | <i>Allegro tumultuoso</i>  |       |
|   | PIANO CONCERTO NO. 3, Op. 48 (1931–32) <i>(Schott Musik International)</i> | 18'04 |
| 2 | I. <i>Moderato</i>   | 9'57  |
| 3 | II. <i>Allegro</i>   | 7'58  |
|   | FESTMUSIK, Op. 45a (1930) <i>(Universal Edition)</i>                       | 11'48 |
| 4 | I. Overture. <i>Presto</i>   | 3'08  |
| 5 | II. Einzug. <i>Maestoso</i>  | 2'26  |
| 6 | III. Tanz. <i>Allegro</i>  | 1'52  |
| 7 | IV. Finale. <i>Allegro grazioso</i>  | 4'10  |
| 8 | SYMPHONIC MARCH, Op. 80 (1951) <i>(MCA Music)</i>                          | 5'36  |
|   | <i>Allegro</i>   |       |

Disc 4 [63'48]

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | SYMPHONIC PRAYER, Op. 93 (1959) <i>(M. P. Belaieff)</i><br><i>Maestoso</i>             | 6'51  |
| 2 | PIANO CONCERTO NO. 2, Op. 26 (1923) <i>(Editions Heugel/Leduc)</i><br><i>Vivo</i>      | 17'38 |
| 3 | MAGNA MATER, Op. 41 (1926–27) <i>(Universal Edition)</i><br><i>Moderato tranquillo</i> | 9'01  |
|   | PIANO CONCERTO NO. 4 (FANTAISIE), Op. 78 (1947) <i>(M. P. Belaieff)</i>                | 29'08 |
| 4 | I. Eastern Chamber Dream. <i>Moderato</i>  | 16'06 |
| 5 | II. Yan Kuei Fei's Love Sacrifice. <i>Sostenuto – Animato</i>                          | 8'13  |
| 6 | III. Road to Yunnan. <i>Allegretto</i>   | 4'32  |

TT: 4h 34m 09s

NORIKO OGAWA *piano*  
SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA  
LAN SHUI *conductor*



All photos of Tcherepnin kindly provided by  
the Tcherepnin Society

# Alexander Tcherepnin

## The Complete Symphonies and Piano Concertos

This compendium presents the first complete recorded cycle of Alexander Tcherepnin's symphonies and piano concertos, along with four other worthwhile orchestral scores. The striking stylistic diversity within this body of work illustrates the complex evolution of the Russian composer-pianist's style during a half-century-long odyssey both artistic and geographic. For the St Petersburg-born Tcherepnin's continuing attempts to expand and redefine his melodic, harmonic and rhythmic vocabularies took place as, over the years, the centre of his career shifted from Tiflis (today Tbilisi) and surrounding Caucasus regions to Paris and central Europe, from Shanghai and Tokyo to Brussels and back to Paris, and ultimately from Chicago and New York to England and Switzerland. It was not for nothing that his biographer Willi Reich called Tcherepnin a *musikalischer Weltbürger* (a musical citizen of the world; the term is ironically appropriate, given that Tcherepnin remained stateless from 1921 until 1958, when he received American citizenship).

Tcherepnin's father, the celebrated composer Nikolai Tcherepnin, did not want young Alexander to become a musician, but the boy plunged into composition nonetheless (his self-taught juvenile efforts number in the hundreds, including more than a dozen piano sonatas). When Revolutionary privations prompted his family to relocate to Tiflis in Georgia, Alexander was nineteen, and had already composed some of the short piano works (influenced by the early neo-classicism of his idol Prokofiev) that would earn him fame, including several of the *Bagatelles*, Op. 5. To be sure, his *First Piano Concerto* (Tiflis 1918–19) looked back to *Sturm und Drang* romanticism, but in the lighthearted *Second* (London and Paris, 1922–23) his sassy childhood leanings emerged full blown. Assaulting avant-

garde frontiers while based in Paris during the next decade, Tcherepnin codified such innovations as his nine-step scale and Interpoint (a method of ensuring rhythmic and textural transparency). These explorations inform the truculent intellection found in *Magna Mater* and *Symphony No. 1* (both 1927) as well as in *Piano Concerto No. 3* (1931–32). But Tcherepnin's sense that his ivory-tower modernism required what he termed a 'folk cure' was already nascent in *Festmusik* (1930), and the remedy took on an unexpected character during the composer's lengthy stays in China and Japan between 1934 and 1937. A comprehensive Far Eastern exploration of pentatonic idioms bore fruit in his *Fourth Piano Concerto* (1947) and was also echoed in *Symphonies Nos 2* (1947–51, begun in Paris and completed in Chicago) and *3* (1940–52).

Tcherepnin's final phase, which began with the *Second Symphony*, was one of synthesis. His mastery of varied resources could then engender such dissimilar works as the *Fourth Symphony* (1957) and the *Symphonic Prayer* (1959) – the former including a unique Tcherepnin venture into strict classical form (and classical sensibility, dispensing with all percussion except timpani) and strongly reflecting his Russian roots, yet replete with nine-step materials and even employing a twelve-tone row in the scherzo, and the latter a boldly forward-looking score recalling *Symphony No. 1*'s uncompromising avant-garde orientation.

The latest works in this collection, *Piano Concertos Nos 5* (1963) and *6* (1965), illustrate a life-long dichotomy in Tcherepnin's treatment of the medium. For while *No. 6* (like *Nos 1* and *4*) reflects the Romantic ideal of the heroic soloist surmounting the orchestra through virtuosity, *No. 5* resembles *Nos 2* and *3* in largely eschewing display in favour of chamber music-like partnership between piano and ensemble.

Ultimately, what one hears in the music presented here is a composer who is not so much reinventing himself as seeking an artistic orientation that gains in



coherence by growing ever more comprehensive: a composer secure in his faith that, while the musical impulse is a universal human phenomenon, each musical work is a world unto itself.

© *Benjamin Folkman 2008*

## Disc 1

Paris in the 1920s had become somewhat blasé about artistic scandals, but eyebrows were nevertheless raised at the Concerts Colonne on 29th October 1927 when, between Wagner's *Meistersinger* overture and Rimsky-Korsakov's *Sheherazade*, the subscription audience was presented with the première of Tcherepnin's *Symphony No. 1 in E major*, Op.42. Gabriel Pierné conducted bravely, but was forced to interrupt the performance while the police removed the most disruptive demonstrators from the hall. The tumult had begun in the second movement, scored for percussion alone, and the rowdies were presumably unaware that the movement is not just a 'racket for its own sake' but a skilful, purely rhythmic version of the themes from the first movement. A public that had easily succeeded in drowning out Stravinsky's *Rite of Spring* fourteen years earlier naturally had no problems in drowning the new work in a sea of noise. The verdict of the Parisian critics was less vehement, but among some positive reviews we also find malevolent remarks, and André Gresse in *Le Journal* even wrote (quite unjustifiably) of 'Bolshevik influences in the music'! Perhaps he too was haunted by a disaffinity towards loud, percussive music. All the same, the orchestral forces required by the new work were extremely modest by the standards of the time. Benjamin Folkman, author of a major biography of the composer, remarks that Tcherepnin at first 'approached symphonic composition almost as if Wagner and Rimsky-Korsakov had never existed' – in other words, that he consciously renounced the orgies of sound produced by a late-romantic orchestra – and, more-



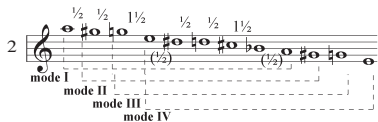
Rafael Kubelík, to great critical acclaim. The work had actually been composed in 1947, but the orchestration was not completed until 1951, after Tcherepnin's emigration to the USA and after his fiftieth birthday; it is a mystery why it took so long. Here he makes innovative use of the pentatonic scale, which plays an important role both harmonically and melodically, and the symphony has been described as the beginning of a new creative period in Tcherepnin's production after some years during which he had written mostly occasional works to which he himself apparently attached little importance. Tcherepnin confirmed the difficulties he had experienced in composing the symphony, and the reasons for them: he had admittedly broken free of 'abstract language', but he still felt a need 'to liberate my thoughts and my language from localized geographical and stylistic formulas'. After receiving the commission it took him almost a year to do this; then the movements were composed in rapid succession, but not in their eventual order: 3-2-1-4. Benjamin Folkman finds it indicative that he found his deliverance in the third movement, 'with the partial aid of a jester's mask donned for a Scherzo'.

The *Second Symphony*, like the *First*, has no programme, but the composer described it as 'dynamic and emotional' and admitted that it 'somehow reflects the agony of the war years, the rising hopes of a better world, the desolation which I felt at the death of my beloved father, the mystery of death itself, the controversial feeling of a post-war period'. In the meantime Tcherepnin had altered his means of orchestral expression noticeably, and he now called for a large orchestra with triple woodwind, full brass, a large percussion section, celesta, harp, piano and strings. Despite extensive use of chromaticism the tonal character of the work is evident. Formally its roots are firmly traditional, though the traditions are treated with some freedom, and the first movement is thus a sonata-allegro with exposition, development, a hint of a recapitulation and a large-scale

coda. The second movement – in the style of a nocturne – ‘in my mind is dedicated to the memory of my father’; the chorale-like device that appears in the upper register of the violins right at the outset is especially striking. A grotesque scherzo follows, starting with a timpani rhythm. At the end of the movement it is likewise the timpani that present the transition to the finale – a rondo, full of orchestral virtuosity, and leading to an explosive conclusion.

*Concerto No. 5 for Piano and Orchestra*, Op. 96, was written in 1963 in response to a commission from the Berlin Festival. At this time Tchernin had developed a new tonal system, which he called the chromatically perfect system<sup>2</sup> and he used this system in the *Fifth Piano Concerto*. Although he wrote the piece for himself, he evidently miscalculated its technical difficulties, and it was not until 1967 that he felt that he had completely mastered it! While he was working on the piece in Switzerland, however, the conditions were far from perfect: one of his sisters-in-law had just died of cancer; another was seriously ill, and his wife had travelled to be with her. His mind was thus occupied with matters other than composition. All the same, he himself played the solo part at the first performance, in Berlin on 13th October 1963 with the Philharmonia Hungarica conducted by Miltiades Caridis. When his other sister-in-law subsequently passed away, he dedicated the concerto to her memory.

The events of the time made an impact on the new work. Folkman has pointed out the recurrent use of night music in roughly the same sense as in Bartók’s late works. The innovation here is that Tchernin writes such music in an opening



movement, in the rich garb of an orchestra similar in size to that required by the *Second Symphony*. As in earlier works, he writes this first movement in free sonata form, albeit with pointillistic elements, and – with strongly chromatic harmonies – the movement creates an extremely modern impression. The second movement, by contrast, is characterized by modal harmonies, whilst the finale is clearly diatonic. All three movements thus have a different harmonic character. The final rondo marks a definitive rejection of the introverted mood of the opening in favour of an effective conclusion: in the end, Tcherepnin could not resist a joke! As Folkman explains: ‘Tcherepnin related, with amused satisfaction, that the final notes of the piano part were chosen partly for their visual effect. Leaping from bass through the middle register to the treble, they would swing his body around to the right so that he was directly facing the audience when the piece came to a stop.’

© *Julius Wender 1999*

## Disc 2

Tcherepnin’s *Symphony No. 3 in F sharp major*, Op. 83, is quite unlike his other works in the form. Its anomalous character resulted in part from tensions the composer encountered in his relationship with the patron who commissioned the score, one Patricia Gordon. In August 1951, Gordon presented Tcherepnin with a bizarre programme for a four-movement ‘dog symphony’ illustrating the human-canine bond from pre-history to the present, with a dog-show scherzo and a hunt finale. By Christmas, Tcherepnin had finished only a first-movement introduction, and the impatient sponsor imposed a stringent completion deadline. Annoyed at being treated, as he put it, ‘like a tailor’, the composer discarded what he had written and proceeded to stitch together a non-programmatic symphony drawn from three Paris ballets: *Dionys* (1940 – for the first and last movements),

*Atlantide* (1943 – second movement) and *Vendeur des Papillons* (ca. 1945 – third movement). He completed the short score in Chicago in spring of 1952, finishing the orchestration that fall. The *Third Symphony* was première in Indianapolis on 15th January 1955, with Fabien Sevitzky conducting the Indianapolis Symphony Orchestra. In a subsequent performance conducted by Sevitzky in New York’s Carnegie Hall, Tcherepnin himself played the score’s piano part, which contains a few prominent solos.

Because Tcherepnin’s themes here reflect the intensive study of pentatonic materials he had made in the Far East during the 1930s, the piece has sometimes been termed, inauthentically, his ‘Chinese’ symphony. Devoid of conventional symphonic structuring, it nevertheless exhibits a narrative continuity that is at least plausible in the outer movements and unimpeachable both in the brief scherzo and in the lush, unashamedly romantic slow movement. (A note in the published score approved by the composer states that ‘the movements are like chapters in a novel.’) Tcherepnin rounds off the piece effectively by devising a final coda based on the symphony’s opening music. The composer, who once said that to compose a symphony was ‘to enjoy life to the full,’ realized that he had not had this experience while putting together *No. 3* from materials not originally intended for symphonic treatment at all. Those materials, however, are attractive in themselves and, despite their disparity, betray no stylistic inconsistency, although they do reveal their balletic origins – a quality emphasized by Tcherepnin’s unflinching sensuous and imaginative orchestration, the glitter and opulence of which stand poles apart from the asceticism of his much earlier *Magna Mater* and *Symphony No. 1*.

© Benjamin Folkman 2008

Tcherepnin's next symphony ought to have turned out quite differently; the sketches he made in 1955 have nothing in common with the work as we know it today. When Fritz Reiner, principal conductor of the Chicago Symphony Orchestra, asked him to compose an orchestral work that was 'not a symphony', he quite simply took the material he had planned for a symphony, finished the work in 1957 and named it *Divertimento*. This is of interest because the symphony was also being written in response to a commission, and the person who commissioned it then had to wait until Tcherepnin had conceived and written an entirely new work! The symphony was for Charles Münch, principal conductor of the Boston Symphony Orchestra, and his reputation for gentleness and patience probably played its part: it was easier to keep him waiting than the legendarily irascible Reiner! In fact the extra wait was not extremely long: Tcherepnin took no more than six months newly to conceive and to compose his *Symphony No. 4 in E major*, Op. 91. Münch conducted its première to great acclaim in Boston on 5th December 1958. On this occasion Tcherepnin chose a three-movement structure, with a first movement in classical sonata form followed by a waltz. Thus far he had adhered to tradition – in Russian symphonies, waltzes could scarcely be called an innovation – but the finale is unique in conception. It includes a melody from the ancient Russian *Znamenny raspev* tradition, which serves as a *cantus firmus* for this solemn, almost bleak movement which Willi Reich sees as a premonition of the death of Tcherepnin's mother in December 1958.

In 1963 Tcherepnin gave the first performance of his *Fifth Piano Concerto*, and two years later he wrote another, the *Concerto No. 6 for Piano and Orchestra*, Op. 99. The work was commissioned by the Swiss pianist Margit Weber, who gave the work its première at the Lucerne Festival on 5th September 1972 with the Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, conducted by Rafael Kubelík.

Some time earlier Tcherepnin had started to adopt an ambivalent attitude to

indications of key, and in this work he omitted such a label. It is not difficult to recognize, however, that the tonal centre is G. The first movement is in sonata form, but so freely constructed that the formal scheme is barely perceptible: for instance, much of the development is played by unaccompanied percussion. In the second movement the oboe as well as the piano has a very important part, and on occasion the *Andantino* gives way to a *scherzando* section. In the brilliant finale the short motif B-A-E-C-H (B flat-A-E-C-B natural)<sup>3</sup> plays an important role, not just musically but also as an allusion to the village in Switzerland where Tcherepnin wrote the work. At the climax of the middle section we hear the old Russian folk-song *Do Not Flood, My Peaceful Don*, and this theme returns at the end, combined with the aforementioned themes in a stunning coda.

© *Julius Wender 1999*

### Disc 3

Tcherepnin began conservatory studies at the age of eighteen, and while he was not yet quite a finished pianist when he arrived in Tiflis the following year, he nevertheless built a performing career in the Caucasus. There he composed his *Concerto No. 1 in F major*, Op. 12 (1918–19). Although, as mentioned above, he had already produced acerbically modernist piano works echoing the manner of Prokofiev, no such pioneering marks the *First Concerto*, which was designed in the late-Romantic tradition: ‘a typical *Sturm und Drang* piece’, Tcherepnin wrote,

3

The image shows a musical score for a trumpet (Tpt) and two tubas (Tbns). The music is in 3/4 time and features a motif labeled B-A-E-C-H. The trumpet part is in the treble clef, and the tuba parts are in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *f marc.* and *marc.*, and articulation marks like accents and slurs. The motif B-A-E-C-H is clearly visible in the trumpet part, with the notes B, A, E, C, and H (B-flat) written above the staff.



‘with all the artificery of conventional pianism – octaves, chords, “pathos” and brilliancy’. His concern with pianism ‘handicapped my clear intuitive approach and resulted in the search for sound effects’; moreover, working on a traditional scale produced ‘form that was broader in scope but, at the same time, less natural as an issue of the original idea’. Still, the ‘transitional period’ of *Concerto No. 1* ‘proved useful to me, as it made me think and not rely solely on instinct’. There is no indication that Tcherepnin presented the piece in concert during his stay in Georgia. By the time the first known performance took place – in 1923 in Monte Carlo, with the composer as soloist and the orchestra directed by his composer-father Nikolai Tcherepnin – Alexander had been living in Paris for two years. The work would remain in Tcherepnin’s active repertory for a long time and he frequently performed it, rather bemused that many audiences and pianists colleagues preferred this uncharacteristic score – redolent now of Glazunov, now of early Sibelius – to his more modernist and personal works.

In a programme note for *Concerto No. 1*, Tcherepnin wrote:

It is a work of simple ideas, expressed with the exaggeration of youth. In its large lines the concerto presents itself in the form of Sonata-Allegro and is played without interruption. It begins with a *tutti* of the orchestra at the end of which the timpani-solo introduces the entry of the piano. The principal theme, the subordinate theme and the conclusion are briefly exposed. The development, beginning with a *fugato*, brings diverse episodes: a dialogue between the piano and the orchestra, a slow movement of lyric character, the cadenza and *Allegro* between the piano and the orchestra, a slow movement of lyric character, another cadenza, an *Allegro giocoso* of pastorale character. Finally an accelerated movement brings the recapitulation and the concerto ends with a coda where the principal theme appears simultaneously with the initial orchestra *tutti*.

After systematically defining the modes of his nine-step scale in his *Twelve Preludes for Cello and Piano*, Op. 38 (1925–26), Tcherepnin produced such tough-minded, complex works as *Message* for piano, Op. 39a, his *Symphony No. 1*, Op. 42, and the *Piano Quintet*, Op. 44. Tcherepnin’s last piece in this mode was *Piano Concerto No. 3*, Op. 48, premièred on 5th February 1933 at the Salle Pleyel in Paris, with the composer as soloist and Pierre Monteux conducting the Orchestre Symphonique de Paris. The concerto suffered a frigid reception from the audience, and after another unsuccessful performance the composer dropped the piece from his repertory. Surely, however, this remarkable score – a *tour de force* of sustained kinetic and intellectual energy – deserves to be heard. The piano writing, much concerned with the intricate interplay of voices, reveals Tcherepnin’s mature manner in its spare textures, and wide spacings between the hands (particularly striking in the first movement’s second theme).

The *Third Concerto* is cast in two movements. In a programme note, Tcherepnin wrote:

It was written in 1931–32 in spare moments during wide-ranging travels that brought the composer from Boston to Cairo and Jerusalem, and veritably took him throughout ancient Europe. As a result, the composer, without literal portraiture at any moment, conceived the first movement of the concerto in close association with the idea of travel. This is symbolized above all by the first theme, three bars in length<sup>4</sup>, initially introduced by the two solo bassoons: a theme inspired by a song heard in Nubia [N.B. Tcherepnin heard this sung by Egyptian boatmen on the Nile]. Then comes the entry – first port of call – of the piano, which presents capricious rhythmic stresses in opposition to the *legato*

4 Bassoons 1-2

*p*

of the bassoons. The travel theme will be twice reprised, more or less modified, until the time comes for a second theme – second port of call – of expressive character. This is entrusted to the piano, which is soon joined by the solo flute. The development then conveys the vicissitudes of travel. The coda, highly developed, recalls and churns up the elements of the exposition at a faster tempo. The second movement is a fugue in which the composer employs scholastic procedures, adapted to his own harmonic sense: themes inverted ‘crabwise’ and other subtleties. The four themes are exposed two by two: the first pair by the piano solo, the second by the strings over a rhythmic foundation provided by the piano. Their character is ‘Interpuntal’: that is to say that their lines are entwined in a manner that leaves no empty spaces in the rhythmic web.

Tcherepnin endows the fugue with dramatic variety and shape, introducing an episode where percussion is prominent after the midpoint, and concluding with a noble coda in which the main theme waxes grandiose at half tempo.

Having found only a limited audience for his Russian-language first opera, *Ol-Ol* (1924–25), Tcherepnin wrote his next opera, *The Wedding of Sobeide*, Op. 45 (1928–30), to a German-language play by Hugo von Hofmannsthal. He finished the opera on 7th January 1930. The last music to be composed was a second-act dance sequence. Tcherepnin included the dances in *Festmusik*, Op. 45a, a suite from the opera published in 1931 with a dedication to the conductor Serge Koussevitzky.

*Festmusik* was intended to interest theatres in *The Wedding of Sobeide*, but by the time the suite was première – in Berlin in January 1933, conducted by Paul Scheinpflug – the opera had already been scheduled for staging. Unveiled two months later at the Vienna Volksoper, it drew sparse audiences and received only three performances. After a revival that spring during Vienna’s Festival Weeks, *Sobeide* disappeared from the Volksoper permanently. *Festmusik*, by contrast,

continued to be heard occasionally. The suite is cast in four sections, entitled *Overture*, *Entrance*, *Dance* and *Finale*. Tcherepnin wrote: ‘The first movement... is the overture of the opera and depicts Sobeide’s wedding feast. The three other movements comprise a ballet scene... consisting of a dance by a malicious dwarf (*Entrance*), a dance by the men (*Dance*), and a dance of the maidens later joined by the rest of the ensemble (*Finale*).’

After the exuberant *Overture*, the *Entrance* provides a tableau of arresting grotesquerie, highlighted by timpani solos and eccentric wind figurations. The subsequent two sections, respectively in 5/8 and 12/8 metres, are lively and exotic, the former uniting Armenian melodic modes with the rhythm of a Georgian dance (the *lecuri*), the latter presenting percussion polyrhythms against an evocation of a Turkish reed instrument, the *zurna*.

In 1949, Tcherepnin joined the music faculty of DePaul University in Chicago, where he would remain until 1964. During his previous decade in Paris, his composing career had focused on ballet, but in America he proceeded to establish himself as a symphonic composer. In 1951, he finally orchestrated his *Symphony No. 2* (drafted in 1947) and that July he composed the *Symphonic March*, Op. 80, premièred on 20th July 1951 in Chicago, with the Grant Park Orchestra conducted by Nikolai Malko. In this lively populist work Tcherepnin maintains freshness through colourful orchestration and provocative rhythmic asymmetries, notably toward the close, where patterns of 5/4 and 3/2 rhythms are superimposed over the four-square march metre. In a programme note, Tcherepnin wrote:

The basis of this composition is the rhythm of a march, that goes on in the percussion practically without interruption. Over this rhythm, ensembles and soli of different instruments alternate. One can look in many different ways on a parade of passing soldiers: the children will enjoy walking along and imagining themselves soldiers, some [observers] will enjoy the display of strength and

discipline, some will feel proud, some will feel sorry. And there will be different feelings in the minds of the marching soldiers... Whatever they or the spectators might feel or think, they all will be united by the rhythm of the march.

© *Benjamin Folkman 2007*

## Disc 4

Tcherepnin's *Concerto No.2 for Piano and Orchestra*, Op.26, which was composed in 1922–23 and dedicated to the French pianist Jeanne-Marie Darré, provides eloquent evidence of the composer's striving for reduction and constructive procedures as well as his anti-Wagnerian and anti-Impressionist inclination. It is a wonderfully untroubled and masterfully scored work, based essentially on a vigorous theme with a leap of a fourth, presented initially by the trumpets above martial percussion rolls and piano trills. Only later does the piano come into its own and, even then, for only a short time: the clearly shaped theme is especially well suited to wandering through the orchestra in various guises. A dreamy passage for solo piano (*Moderato*) takes up a second theme that demonstrates the major/minor ambivalence so typical of Tcherepnin (G minor with a major third, B natural); the two themes are woven together in a development section with mechanical, motoric rhythms that eventually subside and lead to magical piano chords. Introduced by the expressive solo cello, an extended set of variations now begins (so that we do not perceive the entire concerto as a set of variations), the theme of which – a slightly modified variant of the opening theme – is presented in a variety of different forms, bringing forth great gestures only to sweep them merrily aside again, and almost bursting with original technical, contrapuntal and rhythmic finesses.

*Piano Concerto No.2* was premièred in a version for two pianos by the composer and Nadia Boulanger at a Société Nationale concert in Paris on 26th Janu-

ary 1924; not until the following January (in Brest) was it heard in its original form (in 1950 Tcherepnin made the present revised version for larger orchestra). The ‘extremely gracious, light and secure talent’ that Theodor W. Adorno discerned in the composer is as evident here as is a certain proximity to the musical style of Prokofiev (a pupil of Tcherepnin’s father), but it also indicates their common Russian background, which helped to form Tcherepnin’s perception of sonority. Particularly in the 1930s, he allowed himself to be inspired by folk music (to a certain extent a more traditional variant of the avant-garde ‘dépouillement’); Tcherepnin regarded his creative association with folk themes and procedures as a genuine recuperation from the many exaggerated complexities of modernism. Of especial importance to him was the Chinese folklore with which he became acquainted during his time as a pianist, educator and publisher in Asia (1934–37). For instance his *Technical Studies on the Pentatonic Scale*, Op. 53, are an attempt to combine Western piano teaching with the pentatonic music of the Far East; this influence also left traces in the genres of opera and ballet. (Another connection that dates from this period was that with the pianist Lee Hsien-Ming, who was later to become the composer’s wife.)

*Concerto No. 4 for Piano and Orchestra*, Op. 78, which was written in 1947, shortly before Tcherepnin’s emigration to the USA, and bears the subtitle ‘Fantaisie’, is another work in which Far Eastern characteristics are a central focus of the composer’s attention. Its three movements follow programmatic plans. Like the *Second Symphony* which originated in the same year, it received a public hearing only much later; it was premièred on 16th December 1958 in Oakland, California by the pianist Lily Bohnke-Rosenthal and an orchestra conducted by Piero Bellugi. The first movement, *Eastern Chamber Dream*, tells the story of a Chinese village that is attacked by a tiger and saved by the legendary hero Woo Sung. The rustic idyll is depicted with tender music and pentatonic themes – a

magical orchestral background, from which the brilliant piano writing stands out. Then the tiger appears and searches for a victim (*Allegro molto* – general pause). The village laments, but Woo Sung arrives decisively to dispose of the tiger. A variety of sound worlds clash in a warlike manner, always precisely and delicately scored and with clearly defined accents from the percussion (including xylophone and wood block); dramatically, the end of the story is the virtually hymn-like D major string theme that announces victory over the tiger. The second movement, *Yan Kuei Fei's Love Sacrifice*, tells a story of resignation: 'The favourite of the Emperor, Yan Kuei Fei, is accused by the people of being the cause of the slow downfall of the Empire. To save the Emperor she kills herself. Her soul rises to heaven. Her love lives as a legend.' On the basis of a tender, pentatonic melody from the cor anglais, a set of variations unfolds which, after a dramatic intensification, disappears into unworldly regions. *Road to Yunnan*, on the other hand, is a decidedly down-to-earth piece that takes up the folk-like piano theme with dazzling playfulness in the best rondo manner, in order to express the joy one feels when travelling on a fine day in the south-west Chinese province of Yunnan (Kunming).

In the years after the *Second Piano Concerto*, Tchetrepin followed a compositional impulse that he called 'the quest for pure rhythm', which in 1927 would result in the scherzo of his *First Symphony*, scored for percussion alone. It was just before this that he composed his first purely orchestral work, *Magna mater*, Op. 41, which is dedicated to the conductor Hans Adolf Winter, who conducted the première in Munich in 1930. It is a brilliant cult ritual in sound, which begins with chamber music-like transparency in the woodwind, gains emotional charge and density from the full orchestra, becomes increasingly pungent and forceful in expression, dynamics and tempo, driving towards its inevitable climax, finally leading to a passage for percussion alone – an ecstatic, tumultuous dance that

characterized the Roman cult of the Magna mater. The choice of instruments at the beginning and end of the piece also seems to be programmatically inspired, as the invention of reed instruments and drums is attributed to the Great Mother. Tcherépnin set this orgiastic maelstrom to music masterfully, with great formal and technical transparency.

The *Symphonic Prayer*, Op. 93, represents another religious ritual; it was composed in Nice in 1959 in response to a commission from the Pan-American Music Festival in Chicago, where it was premièred on 19th August 1959 with Eleazar de Carvalho conducting the Chicago Symphony Orchestra. In both thematic and formal terms, it takes up elements of liturgy. The proximity of art and religion is characteristic of the late Tcherépnin, who increasingly came to regard his work as a composer as a kind of mission – as he himself observed, ‘to serve the community by art is to guide the community, just as a priest guides his congregation’. The *Symphonic Prayer* begins with a majestic unison, which traverses the entire ascending octave from the starting note, D, and finally broadens harmonically into strings *divisi a 3* (the nine-step scale here becomes vertical)<sup>5</sup>. Above a mirror-image descent in the strings there follows a thematic pendant with large interval leaps, which is taken apart into its clearly defined motivic elements (also played in unison), and works its way antiphonally through the entire orchestra until a great unison passage conjures up the opening theme once again. Surprisingly, however, this gives way to an insistent, percussive passage; starting in the percussion, and soon taken up by the strings (who, as in the *First Symphony* scherzo, play with the wood of the bow against the bodies of the instruments), the rhythmic semi-





quaver impulse gradually becomes a steady and multifariously varied component of the orchestral sound image, in which the opening theme – the initial musical ‘ascension’ – appears in a wide variety of metamorphoses: compressed, accelerated and contrapuntally modified. The percussive repeated notes are transformed into the rapt recitative tone of a magical intermezzo, before the strings begin a modified recapitulation, in which the percussion is so thoroughly absorbed that it makes an overt re-appearance only in the final chord.

© *Horst A. Scholz 2003*

**Noriko Ogawa** was awarded third prize in the 1987 Leeds International Piano Competition and has since achieved considerable renown in Europe, America and in her native Japan, where she is a national celebrity.

Her engagements include recitals at Birmingham Symphony Hall, Bridgewater Hall (Piano 2006), City of London Festival, recitals in the USA, Japan, Kenya and Singapore and concerts with the BBC Scottish Symphony Orchestra, Stavanger Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Aalborg Symphony Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra and the Tokyo Symphony Orchestra. In January 2007 Ogawa made her *début* with the Minnesota Orchestra under Osmo Vänskä in three concerts that were met with great critical acclaim.

Noriko Ogawa is also in demand as a juror, regularly adjudicating the piano final and grand final of the BBC Young Musician of the Year competition. She also served as a jury member for the Honens International Piano Competition in Calgary in 2006.

Noriko Ogawa has been appointed as one of the advisors for a new concert hall in her home town in Japan, the MUZA Kawasaki Symphony Hall. She has

also been awarded the Okura Prize for her outstanding contribution to music in Japan. She records exclusively for BIS, including an acclaimed series of the complete solo works for piano by Debussy.

*For further information, please visit [www.norikoogawa.com](http://www.norikoogawa.com)*

A leading Asian orchestra gaining recognition around the world, the **Singapore Symphony Orchestra** (SSO) aims to enrich the local cultural scene, serving as a bridge between the musical traditions of Asia and the West, and providing artistic inspiration, entertainment and education. A full-time professional orchestra with 96 members, the SSO makes its performing home at the Esplanade Concert Hall, and also performs regularly at the Victoria Concert Hall and at other venues. Giving more than 50 symphonic programmes a year, its repertoire encompasses the all-time favourites and orchestral masterpieces as well as cutting-edge premières. Asian and Singaporean musicians and composers feature prominently in the concert season. Since its inception in 1979, the SSO has toured America, China and Hong Kong as well as Europe. Since Maestro Lan Shui assumed the position of music director in 1997, he has raised the orchestra's international profile and level of excellence. The orchestra's recordings of Alexander Tchernin's symphonies and piano concertos – the first complete cycle ever recorded – have won great acclaim. The SSO has also recorded the music of Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng and Richard Yardumian under an exclusive recording contract with the BIS label. Artists heard on SSO recordings include Evelyn Glennie, Cho-Liang Lin, Noriko Ogawa, Christian Lindberg and Martin Fröst.

**Lan Shui** joined the Singapore Symphony Orchestra as music director in 1997. During his tenure the orchestra has made several successful tours as well as a number of recordings for BIS. Lan Shui is passionate about premièring and com-

missioning works by Asian and Singaporean composers. Born in China, Lan Shui made his professional conducting in Beijing in 1986 and was later appointed conductor of the Beijing Symphony Orchestra. In 1992 he was invited by David Zinman to the Baltimore Symphony Orchestra as affiliate conductor. Shui was also associate conductor to Neeme Järvi at the Detroit Symphony Orchestra and assisted Kurt Masur at the New York Philharmonic Orchestra. Recent engagements include performances with the Bamberg Symphony Orchestra, the Danish National Symphony Orchestra/DR, the Royal Danish Orchestra, l'Orchestre national des Pays de la Loire and the Berne Symphony Orchestra. Lan Shui is also the principal guest conductor of the Aalborg Symphony Orchestra. Lan Shui has made a number of recordings for BIS, including music by Arnold, Hindemith and Fernström with the Malmö Symphony Orchestra. Notable releases with the Singapore Symphony Orchestra include the complete symphonies of Alexander Tche-repnin. He is the recipient of several international awards from, among others, the Beijing Arts Festival, the New York Tche-repnin Society, the 37th Besançon Conductors Competition and Boston University.



## Alexander Tscherepnin

### Sämtliche Symphonien und Klavierkonzerte

Diese Sammlung stellt die erste Gesamteinspielung von Alexander Tscherepnins Symphonien und Klavierkonzerten dar, ergänzt um vier weitere beachtenswerte Orchesterwerke. Die erstaunliche stilistische Vielseitigkeit innerhalb dieser Werkgruppe belegt die komplexe Entwicklung des russischen Komponisten und Pianisten im Verlauf einer künstlerischen wie geographischen Odyssee, die ein halbes Jahrhundert umspannte. Denn die unablässigen Bestrebungen des in St. Petersburg geborenen Komponisten, seinen melodischen, harmonischen und rhythmischen Sprachschatz zu erweitern und neu zu definieren, finden statt vor dem Hintergrund, daß sich das Zentrum seiner Karriere von Tiflis (heute Tbilisi) und dem kaukasischen Umland nach Paris und Mitteleuropa, von Schanghai und Tokio nach Brüssel und zurück nach Paris verlagerte, um schließlich über Chicago und New York in England und der Schweiz anzukommen. Nicht ohne Grund nannte sein Biograph Willi Reich Tscherepnin einen *musikalischen Weltbürger* (was angesichts des Umstands, daß Tscherepnin von 1921 bis 1958 – bis er die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt – staatenlos war, nicht ohne eine gewisse Ironie ist).

Tscherepnins Vater, der gefeierte Komponist Nikolai Tscherepnin, war dagegen, daß Alexander Musiker würde; nichtsdestoweniger war der Junge versessen aufs Komponieren. (Die autodidaktischen Versuche aus seiner Jugendzeit gehen in die Hunderte, darunter mehr als ein Dutzend Klaviersonaten.) Als die Entbehrungen im Gefolge der Revolution seine Familie veranlaßten, nach Tiflis in Georgien überzusiedeln, war Alexander neunzehn und hatte unter dem Eindruck der frühen neoklassizistischen Phase seines Idols Prokofjew bereits einige der kleinen Klavierwerke komponiert, die ihn bekannt machen sollten – darunter etliche der *Bagatellen* op. 5. Natürlich greift sein *Erstes Klavierkonzert* (Tiflis,

1918/19) zurück auf die Romantik des *Sturm und Drang*, doch in dem leicht-herzigen *Zweiten Konzert* (London und Paris, 1922/23) kamen die frechen Tendenzen seiner Kindheit voll zur Geltung. Während seiner Pariser Zeit rüttelte er an den Grenzen der Avantgarde und perfektionierte Innovationen wie seine neunstufige Skala und den „Interpunkt“ (eine Methode, rhythmische und satztechnische Transparenz zu gewährleisten). Solche Erkundungen prägen auch die kühnen intellektuellen Konzepte, denen man in *Magna Mater*, der *Symphonie Nr. 1* (beide 1927) sowie im *Klavierkonzert Nr. 3* (1931/32) begegnet. Aber Tscherenpns Gefühl, daß sein modernistischer Elfenbeinturm nach einer „folkloristischen Heilbehandlung“ verlangte, macht sich schon in *Festmusik* (1930) bemerkbar; während seiner langen Aufenthalte in China und Japan zwischen 1934 und 1937 nahm der Heilungsprozeß einen unerwarteten Charakter an. Die umfassende Erkundung fernöstlicher Pentatonik trug Früchte in seinem *Vierten Klavierkonzert* (1947) und klang auch in den *Symphonien Nr. 2* (1947-51, begonnen in Paris, beendet in Chicago) und *Nr. 3* (1940-52) nach.

Tscherenpns letzte, mit der *Zweiten Symphonie* beginnende Phase war eine der Synthese. Seiner aus heterogenen Quellen gespeisten Meisterschaft verdanken sich nun so unterschiedliche Werke wie die *Vierte Symphonie* (1957) und das *Symphonische Gebet* (1959). Ersteres enthält einen einzigartigen Exkurs in die strenge klassische Form (und in das klassische Empfindungsvermögen – bis auf die Pauken fehlt jegliches Schlagwerk) und spiegelt deutlich seinen russischen Ursprung wider, wiewohl es reichlich neunstufiges Material enthält und sogar – im Scherzo – eine Zwölftonreihe verwendet; letzteres ist ein kühnes, zukunftsweisendes Werk, das an den kompromißlosen Avantgardismus der *Symphonie Nr. 1* anklingt.

Die spätesten Werke dieser Sammlung, die *Klavierkonzerte Nr. 5* (1963) und *Nr. 6* (1965), illustrieren eine lebenslange Dichotomie in Tscherenpns Behand-

lung dieser Gattung. Denn während das *Konzert Nr. 6* (wie *Nr. 1* und *4*) das romantische Ideal des Heroen fortschreibt, der mittels Virtuosität das Orchester überragt, ähnelt *Nr. 5* den *Konzerten Nr. 2* und *3*, indem es die artistische Zurschaustellung zugunsten einer kammermusikalischen Partnerschaft von Klavier und Ensemble in den Hintergrund stellt.

Alles in allem bekundet die hier vorgestellte Musik einen Komponisten, der sich nicht so sehr neu erfindet, als daß er eine künstlerische Ausrichtung sucht, die durch immer größeren Inhaltsreichtum an Zusammenhang gewinnt: ein Komponist, der den sicheren Glauben hegt, daß der musikalische Impuls ein universelles menschliches Phänomen darstellt, jedes musikalische Werk aber eine Welt für sich ist.

© *Benjamin Folkman 2008*

## CD 1

Was künstlerische Skandale betrifft, herrschte im Paris der 1920er Jahre eine gewisse Blasiertheit, aber trotzdem hob sich bei den Concerts Colonne am 29. Oktober 1927 manche Augenbraue, als dem Abonnementpublikum zwischen Wagners *Meistersinger*-Vorspiel und Rimskij-Korsakows *Scheherazade* die Uraufführung von Tscherepnins *Symphonie Nr. 1 in E-Dur* op. 42 vorgesetzt wurde. Gabriel Pierné dirigierte tapfer, mußte aber die Aufführung unterbrechen, damit die Polizei die störendsten Demonstranten aus dem Saal entfernen konnte. Der Tumult hatte bei dem ausschließlich für Schlagzeug gesetzten zweiten Satz begonnen, und die Krawallmacher wußten vermutlich nicht, daß der Satz keineswegs ein „Radau per se“ war, sondern eine kunstfertige, rein rhythmische Verarbeitung der Themen des ersten Satzes. Ein Publikum, dem es vierzehn Jahre früher gelungen war, Strawinskys *Sacre* mühelos zu übertönen, hatte natürlich keine Probleme, das neue Werk im Lärm ertrinken zu lassen.





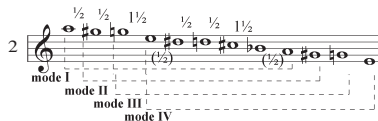
Trio für Kastagnetten, Triangel, Schnarrtrommel, kleine Trommel, Tamburin, Streicher (wie Schlaginstrumente geschlagen), Becken, hängendes Becken, große Trommel und Tamtam – „das erste bekannte Beispiel in abendländischer klassischer Musik für tonhöhenloses Schlagzeug allein“ (Folkman). Es folgt ein *Andante*, das aus drei Duetten (Trompete-Horn, Klarinette-Pauken, Violine-Kontrabaß) entwickelt wird, die sich schließlich sechsstimmig vereinen. Ein Finale in der Form eines virtuosen Rondos beendet die Symphonie auf effektvolle Weise.

Die *Symphonie Nr. 2 in Es* op. 77 ist wesentlich späteren Datums. Sie entstand im Auftrag der Associated Music Publishers in New York und wurde am 20. März 1952 in Chicago unter der Leitung von Rafael Kubelík uraufgeführt und von der Kritik herzlich empfangen. Bereits 1947 komponiert, wurde die Orchestration erst 1951, nach Tscherepnins Übersiedlung in die USA und nach seinem fünfzigsten Geburtstag, vollendet; der Grund für diesen Verzug bleibt ein Rätsel. Tscherepnin macht hier neuartigen Gebrauch von der pentatonischen Skala, die sowohl harmonisch als auch melodisch eine große Rolle spielt, und man hat die Symphonie als Beginn einer neuen schöpferischen Periode bezeichnet, nachdem der Komponist einige Jahre lang vorwiegend Gelegenheitswerke geschrieben hatte, denen er selbst allem Anschein nach geringere Bedeutung beimessen wollte. Der Komponist hat bestätigt, welche Schwierigkeiten ihm die Komposition der Symphonie bereitete, und warum: Zwar hatte er sich in der Zwischenzeit von der „abstrakten Sprache“ gelöst, doch verspürte er immer noch das Bedürfnis, „meine Gedanken und meine Sprache von lokalen geographischen und stilistischen Formeln zu befreien“. Bis ihm das gelang, war fast ein Jahr seit Erhalten des Auftrags vergangen; dann entstanden die Sätze in rascher, aber nicht in letztllicher Folge: 3-2-1-4. Benjamin Folkman findet es bezeichnend, daß er seine Erlösung gerade im dritten Satz fand, „mit der teilweisen Hilfe einer für ein Scherzo angelegten Narrenmaske“.

Auch die *Zweite Symphonie* hat keinerlei Programm, aber der Komponist be-

zeichnete sie als „dynamisch und emotional“ und gab zu, daß sie „irgendwie die Agonie der Kriegsjahre spiegelt, die wachsenden Hoffnungen auf eine bessere Welt, die Verzweigung, die ich beim Tod meines geliebten Vaters empfand, das Mysterium des Todes selbst, die kontroversen Gefühle einer Nachkriegszeit“. Tscherepnin hatte seine orchestralen Ausdrucksmittel in der Zwischenzeit erheblich verändert, und verwendete jetzt ein großes Orchester mit dreifachen Holzbläsern, voller Blechbesetzung, umfangreichem Schlagzeug, Celesta, Harfe, Klavier und Streichern. Der tonale Charakter des Werks ist trotz reicher Chromatik eindeutig, und ursprünglich hatte Tscherepnin sogar die Bezeichnung „in Es-Dur“ verwendet; später entfernte er diese. Die Form ruht auf fester – wenn auch frei behandelte – Tradition, und so ist der erste Satz im Prinzip ein Sonatentallegro mit Exposition, Durchführung, leicht angedeuteter Reprise und groß angelegter Coda. Der nocturneartige zweite Satz „ist in meinen Gedanken dem Andenken meines Vaters gewidmet“, besonders fesselnd das choralähnliche Gebilde, das bereits am Anfang in den hohen Violinen erscheint. Es folgt das groteske Scherzo, das mit einem Paukenrhythmus beginnt: am Schluß des Satzes sind es ebenfalls die Pauken, die den Übergang zum Finale bringen. Dieses ist ein Rondo, voll orchestraler Virtuosität, die zu einem explosiven Ende führt.

Das *Konzert Nr. 5 für Klavier und Orchester* op. 96 wurde 1963 im Auftrag der Berliner Festwochen komponiert. Zu diesem Zeitpunkt hatte Tscherepnin auf der Basis alter modaler Skalen ein neues Tonsystem entworfen, das er „das chromatisch vollkommene System“ nannte<sup>2</sup> und im *Fünften Klavierkonzert* einsetzte.



Obwohl er das Werk für sich selbst schrieb, hatte er sich offensichtlich im Schwierigkeitsgrad verkalkuliert, und erst um 1967 hatte er das Gefühl, es als Pianist wirklich zu bewältigen! Bei der Kompositionsarbeit in der Schweiz lagen allerdings keine guten Bedingungen vor, denn eine seiner Schwägerinnen war gerade an Krebs gestorben, eine andere war schwer erkrankt, und seine Frau war zu ihr gereist: andere Dinge als die Komposition beschäftigten also seine Gedanken. Trotzdem spielte er selbst die Uraufführung am 13. Oktober 1963 in Berlin mit der Philharmonia Hungarica unter Miltiades Caridis; als seine zweite Schwägerin ebenfalls starb, widmete er das Konzert ihrem Gedenken.

Die Erlebnisse dieser Zeit fanden im neuen Werk Niederschlag. Folkman weist auf die abermalige Verwendung von „Nachtmusik“ hin, in etwa demselben Sinne wie in einigen von Bartóks letzten Werken, wobei das Neue ist, daß Tscherpnin hier eine solche Musik erstmals in einem ersten Satz einsetzt, in dem reichen Gewand eines Orchesters von etwa der gleichen Größe wie in der *Zweiten Symphonie*. Im ersten Satz verwendet er, wie in früheren Werken, eine freie Sonatenform, wenn auch mit pointillistischen Zügen; mit seiner stark chromatischen Harmonik erweckt der Satz einen ausgesprochen modernistischen Eindruck. Der zweite Satz hingegen ist von modaler Harmonik geprägt, während das Finale klar diatonisch ist – drei Sätze also unterschiedlichen harmonischen Gepräges. Dabei bringt das abschließende Rondo eine endgültige Abkehr von der introvertierten Stimmung des Anfangs zugunsten eines wirkungsvollen Schlusses: Tscherpnin konnte sich einen Spaß nicht verkneifen! Folkman erklärt: „Tscherpnin erzählte mit amüsiertes Zufriedenheit, daß die abschließenden Töne des Klavierparts teilweise des visuellen Effekts wegen gewählt wurden. Durch den Sprung vom Baß durch das Mittelregister zum Diskant drehten sie seinen Körper nach rechts, so daß er dem Publikum direkt gegenüber saß, als das Stück zu Ende kam.“

## CD 2

Tscherepnins *Symphonie Nr. 3 Fis-Dur* op. 83 ist anders als seine anderen Symphonien. Ihr „anomaler“ Charakter verdankte sich zum Teil den Spannungen, die sich im Verhältnis des Komponisten zu der Auftraggeberin, einer gewissen Patricia Gordon, einstellten. Im August 1951 präsentierte Frau Gordon Tscherepnin ein bizarres Programm für eine viersätzigige „Hunde-Symphonie“, das die Beziehung von Mensch und Hund von der Prähistorie bis zur Gegenwart schilderte – mit einem Hundeausstellungs-Scherzo und einem Jagdfinale. Bis Weihnachten hatte Tscherepnin nur eine Einleitung zum ersten Satz fertiggestellt, so daß die ungeduldige Auftraggeberin einen strikt einzuhaltenden Abschlußtermin verhängte. Weil er erbost darüber war, daß man ihn „wie einen Schneider“ behandelte, verwarf er das bereits Geschriebene und machte sich daran, aus drei Pariser Balletten eine unprogrammatische Symphonie zusammenzunähen: *Dionys* (1940 – erster und letzter Satz), *Atlantide* (1943 – zweiter Satz) und *Vendeur des Papillons* (ca. 1945 – dritter Satz). Im Frühjahr 1952 war das Particell fertig, im Herbst beendete er die Instrumentation. Die *Dritte Symphonie* wurde am 15. Januar 1955 in Indianapolis uraufgeführt; Fabien Sevitzy leitete das Indianapolis Symphony Orchestra. Bei einem Folgekonzert, das Sevitzy in der New Yorker Carnegie Hall leitete, übernahm Tscherepnin selber den Klavierpart, der einige herausragende Solopassagen enthält.

Die Tatsache, daß die Thematik des Stücks das intensive, in den 1930er Jahren im Fernen Osten betriebene Studium pentatonischen Materials erkennen läßt, hat diesem Werk verschiedentlich den (unautorisierten) Beinamen „Chinesische“ Symphonie eingebracht. Obgleich konventionelle symphonische Formprinzipien fehlen, zeigt sie eine narrative Kontinuität, die in den Außensätzen mindestens plausibel erscheint und im kurzen Scherzo und dem üppigen, unverhohlenen romantischen langsamen Satz bezwingend ist. (Eine Anmerkung in der gedruckten

Partitur besagt, die Sätze seien „gleichsam Kapitel in einem Roman.“) Mit einer Coda, die auf der Eingangsmusik basiert, sorgt Tscherepnin für eine effektvolle Abrundung seines Werks. Der Komponist, der einmal gesagt hat, eine Symphonie zu komponieren bedeute, „das Leben in vollen Zügen zu genießen“, erkannte, daß ihm das Zusammenstellen der *Dritten Symphonie* aus Materialien, die ursprünglich keineswegs für eine symphonische Verarbeitung bestimmt gewesen waren, eine solche Erfahrung versagte. Diese Materialien freilich sind von ganz eigenem Reiz und lassen bei aller Verschiedenheit keine stilistische Inkonsistenz erkennen. Gleichwohl bekunden sie deutlich ihre Herkunft vom Ballett – eine Qualität, die von Tscherepnins unfehlbar sinnlicher und phantasievoller Instrumentation betont wird, die mit ihrer funkelnde Opulenz Welten entfernt ist von der Askese der viel früheren Werke *Magna Mater* und *Symphonie Nr. 1*.

© **Benjamin Folkman 2008**

Eigentlich hätte Tscherepnins nächste Symphonie ganz anders aussehen sollen, denn die Skizzen, die er 1955 machte, haben mit dem heute vorliegenden Werk gar nichts gemeinsam. Als ihn aber der Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra, Fritz Reiner, um die Komposition eines Orchesterwerks bat, das „keine Symphonie“ sein sollte, verwendete er einfach Material, das er für eine Symphonie vorgesehen hatte, vollendete das Werk 1957 und nannte es *Divertimento*. Bemerkenswert ist dabei, daß auch die Symphonie ein Auftragswerk war, dessen Auftraggeber sich nun gedulden mußte, bis Tscherepnin ein völlig neues Werk konzipieren und schreiben konnte! Bei diesem Geschehen spielte es wohl eine gewisse Rolle, daß der Bostoner Chefdirigent Charles Münch – so hieß der zweite Auftraggeber – als sanft und geduldig bekannt war: Ihn konnte man eher warten lassen als den legendär jähzornigen Reiner! Allerdings hielt sich die zusätzliche Wartezeit in Grenzen, denn Tscherepnin brauchte weniger als ein halbes Jahr, um

die *Symphonie Nr. 4 in E-Dur* op. 91 erneut zu entwerfen und zu komponieren. Am 5. Dezember 1958 dirigierte Münch mit großem Erfolg die Uraufführung in Boston. Tscherepnin wählte diesmal eine dreisätzig Anlage, mit einem ersten Satz in klassischer Sonatenform, gefolgt von einem Walzer. Bis dahin hielt er sich noch an die Tradition – in russischen Symphonien waren ja Walzer keine Neuigkeit – aber das Finale ist einzigartig konzipiert. Es erscheint eine Melodie aus der Tradition des altrussischen *Znamennyj raspew*, die als Cantus firmus des feierlichen, beinahe düsteren Satzes dient, den Willi Reich als Vorahnung des Todes der Mutter Tscherepnins im Dezember 1958 deutet.

1963 spielte Tscherepnin die Uraufführung seines *fünften Klavierkonzerts*, und zwei Jahre später entstand der Nachfolger, das *Konzert Nr. 6 für Klavier und Orchester* op. 99. Auftraggeberin war die schweizerische Pianistin Margit Weber, die das Werk am 5. September 1972 bei den Luzerner Festwochen mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter Rafael Kubelík uraufführte.

Tscherepnin hatte bereits vor geraumer Zeit begonnen, gegenüber der Angabe von Tonarten eine ambivalente Haltung einzunehmen, und bei diesem Werk ließ er sie weg. Allerdings ist es nicht schwer zu erkennen, daß G das tonale Zentrum ist. Der erste Satz ist zwar in Sonatenform, aber diese ist so frei ausgelegt, daß sie kaum spürbar ist: so wird beispielsweise ein Großteil der Durchführung vom Schlagzeug allein gespielt. Im zweiten Satz ist – neben dem Klavier – die Oboe ein Hauptakteur, und das *Andantino* räumt stellenweise einem Scherzando den Platz. Im glänzenden Finale spielt das kurze Motiv B-A-E-C-H<sup>3</sup> eine wesent-

3

The image shows a musical score snippet for Tpt (Trumpet) and Tbn (Tuba) parts. The Tpt part is in the upper staff, and the Tbn part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Tpt part starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The notes are B, A, E, C, H. The Tbn part starts with a bass clef and a key signature change to one flat. The notes are B, A, E, C, H. The score includes dynamics like *f marc.* and accents.

liche Rolle – nicht nur musikalisch, sondern auch als Anspielung auf das Schweizer Dorf, in dem Tscherepnin das Werk komponierte. Als Höhepunkt des Mittelteils erscheint das alte russische Volkslied *Überflute nicht, mein stiller Don*, das auch am Schluß, zusammen mit dem bereits erwähnten Thema, zu einer umwerfenden Coda führt.

© **Julius Wender 1999**

### **CD 3**

Tscherepnin begann erst mit 18 Jahren das Studium am Konservatorium; obschon er noch nicht unbedingt ein „fertiger“ Pianist war, als er im Jahr darauf Tiflis erreichte, machte er sich dennoch mit Auftritten im Kaukasus einen Namen. Dort komponierte er sein *Konzert Nr. 1 F-Dur* op. 12 (1918/19). Auch wenn er, wie erwähnt, bereits herbe, moderne Klavierkompositionen in der Art Prokofjews vorgelegt hatte, fehlt solcher Pioniergeist dem *Ersten Konzert*, das stattdessen der spätromantischen Tradition verpflichtet ist: „Ein typisches Sturm-und-Drang-Werk“, schrieb Tscherepnin, „mit allen Kunststücken konventioneller Pianistik – Oktaven, Akkorde, ‚Pathos‘ und Brillanz“. Doch die Sorge um einen möglichst pianistischen Stil „behinderte meine klare, intuitive Herangehensweise und führte zur Suche nach Klangeffekten“; darüber hinaus bewirkte der traditionalistische Ansatz eine Form, „die von größeren Ausmaßen und gleichzeitig weniger natürlich war, als es ein Verfolgen der ursprünglichen Idee gewesen wäre“. Gleichwohl erwies sich die „Übergangsperiode“ des *Ersten Konzerts* als „nützlich, denn ich lernte, mich nicht allein auf den Instinkt zu verlassen, sondern zu denken.“ Es gibt keinen Beleg dafür, daß Tscherepnin das Werk während seiner Zeit in Georgien aufgeführt hätte. Als die erste überlieferte Aufführung stattfand – 1923 in Monte Carlo, mit dem Komponisten am Klavier und seinem Vater, dem Komponisten Nikolai Tscherepnin, am Dirigentenpult – lebte Alexander bereits zwei

Jahre in Paris. Das Werk sollte lange Zeit zu Tscherepnins Repertoirestücken gehören; er führte es häufig auf, war aber eher irritiert, daß viele Hörer und Pianistenkollegen dieses untypische Werk – das mal an Glasunow, mal an den frühen Sibelius erinnert – seinen moderneren und persönlicheren Werken vorzogen.

In einem Werkkommentar zum *Konzert Nr. 1* schrieb Tscherepnin:

Das Werk basiert auf einfachen Gedanken, die mit jugendlichem Überschwang zum Ausdruck kommen. In der Großform ist das Konzert ein Sonatena allegro, dessen Teile ohne Pause ineinander übergehen. Es beginnt mit einem Orchestertutti, an dessen Ende das Paukensolo den Einsatz des Klaviers vorbereitet. Hauptthema, Nebenthema und Schlußgruppe werden knapp vorgestellt. Die Durchführung, die mit einem Fugato beginnt, enthält verschiedene Episoden: einen Dialog zwischen Klavier und Orchester, einen langsamen Abschnitt von lyrischem Charakter, die Kadenz und ein *Allegro* zwischen Klavier und Orchester, einen langsamen lyrischen Abschnitt, eine weitere Kadenz und ein *Allegro giocoso* von pastoralem Charakter. Ein beschleunigter Teil führt schließlich zur Reprise, bis das Konzert mit einer Coda endet, in der das Hauptthema zugleich mit dem anfänglichen Orchestertutti erklingt.

Nachdem er in den *Zwölf Präludien* für Cello und Klavier op. 38 (1925/26) seine neunstufige Skala systematisch festgeschrieben hatte, komponierte Tscherepnin so kompromißlose, komplexe Werke wie *Botschaft* für Klavier op. 39a, seine *Symphonie Nr. 1* op. 42 und das *Klavierquintett* op. 44. Tscherepnins letztes Werk dieser Art war das *Klavierkonzert Nr. 3* op. 48, das am 5. Februar 1933 in der Salle Pleyel in Paris mit dem Komponisten als Solist und dem Orchestre Symphonique de Paris unter Leitung von Pierre Monteux uraufgeführt wurde. Das Konzert wurde vom Publikum kühl aufgenommen; nach einer weiteren erfolglosen Aufführung strich der Komponist das Werk aus seinem Repertoire. Sicherlich aber hat es diese bemerkenswerte Komposition – eine *tour de force* an



kinetischer und intellektueller Energie – verdient, gehört zu werden. Der Klaviersatz, dem es sehr um das intrikate Ineinander der Stimmen zu tun ist, zeigt Tscherepnins reifen Stil in den kargen Texturen und den weiten Räumen zwischen den Händen (insbesondere im zweiten Thema des ersten Satzes).

Über das zweisätzliche *Dritte Konzert* schrieb Tscherepnin in einem Werkkommentar:

Es entstand 1931/32 in freien Momenten während ausgedehnter Reisen, die den Komponisten von Boston nach Kairo und Jerusalem sowie durch das alte Europa führten. Infolgedessen konzipierte der Komponist den ersten Satz des Konzerts in engem Bezug auf die Idee des Reisens. Dies wird vor allem durch das erste, dreitaktige Thema symbolisiert, das von den beiden Solofagotten vorgestellt wird: ein Thema, das von einem in Nubia gehörten Lied inspiriert ist<sup>4</sup> [N.B. Tscherepnin hatte es von ägyptischen Schiffern auf dem Nil gehört]. Es folgt der Einsatz – ein erster Anlaufhafen – des Klaviers, das dem Legato der Fagotte launische rhythmische Akzente gegenüberstellt. Das Reisetema erscheint in zwei mal mehr, mal weniger modifizierten Reprisen, bevor die Zeit für ein zweites Thema – der zweite Hafen – von expressivem Charakter gekommen ist. Es ist dem Klavier anvertraut, dem sich bald die Solo-Flöte hinzugesellt. Die Durchführung veranschaulicht die Wechselfälle des Reisens. Die dicht gearbeitete Coda erinnert an die Elemente der Exposition, um sie in schnellerem Tempo aufzuwirbeln. Der zweite Satz ist eine Fuge, in der der Komponist schulgemäße Verfahren anwendet und seinem harmonischen Klangdenken anpaßt: Themen erscheinen in Krebsgestalt, was nur eine von vielen Subtilitäten ist. Die vier Themen werden in Zweierpaaren vorgestellt – das erste Paar vom Solo-Klavier, das zweite von den Streicher über einem rhythmischen



Klavierfundament. Ihrem Wesen nach sind sie „interpunktisch“, d.h. die Linien sind solcherart verschränkt, daß keine Lücken im rhythmischen Gewebe bleiben.

Die Fuge ist von spannender Vielseitigkeit und Gestalt; Tscherepnin führt eine Episode ein, die in der zweiten Hälfte vom Schlagwerk bestimmt wird, und schließt mit einer prächtigen Coda, in der das Hauptthema durch halbes Tempo grandios verbreitert wird.

Da seine russischsprachige erste Oper *Ol-Ol* (1924/25) kein allzu großes Publikum gefunden hatte, komponierte Tscherepnin seine nächste Oper, *Die Hochzeit der Sobeide* op. 45 (1928/30) nach einem deutschsprachigen Schauspiel von Hugo von Hofmannsthal. Am 7. Januar 1930 beendete Tscherepnin das Werk; der letzte Beitrag war eine Folge von Tänzen für den zweiten Akt. Tscherepnin nahm diese Tänze in die *Festmusik* op. 45a auf, eine 1931 veröffentlichte Konzertsuite, die dem Dirigenten Serge Kussewitzky gewidmet ist.

Die *Festmusik* sollte die Theater auf *Die Hochzeit der Sobeide* aufmerksam machen, doch zu der Zeit, als die Suite uraufgeführt wurde – im Januar 1933 in Berlin unter Leitung von Paul Scheinpflug – stand die Oper bereits auf dem Spielplan der Wiener Volksoper. Zwei Monate später fand dort die Prèmiere statt, doch die Oper zog nur wenig Publikum an und wurde nur dreimal gegeben. Nach einer Wiederaufnahme im Frühjahr bei den Wiener Festwochen verschwand *Sobeide* ganz aus dem Spielplan. Die *Festmusik* hingegen wurde weiterhin verschiedentlich aufgeführt. Die Suite besteht aus vier Sätzen mit den Überschriften *Ouverture*, *Einzug*, *Tanz* und *Finale*. „Der erste Satz, *Ouverture*“, schrieb der Komponist, „ist die Ouverture der Oper und schildert das Hochzeitsfest der Sobeide. Die drei anderen Sätze sind einer Tanzszene [aus dem 2. Akt der Oper entnommen,] und zwar: ein Tanz eines boshaften Zwerges (*Einzug*), ein Männer-Tanz (*Tanz*), Tanz der Mädchen, von einem Ensemble gefolgt (*Finale*).“

Nach der überschwenglichen *Ouverture* ist der *Einzug* eine fesselnde Groteske, die gekrönt wird von Paukensoli und exzentrischen Bläserfigurationen. Die anderen beiden Teile (5/8- bzw. 12/8-Takt) sind lebhaft und exotisch. Ersterer verbindet armenische Melodietypen mit dem Rhythmus eines georgischen Tanzes (dem *lecuri*), letzterer stellt polyrhythmisches Schlagwerk gegen den Klang eines türkischen Oboeninstruments, der *zurna*.

1949 wurde Tscherepnin an die Musikalische Fakultät des DePaul University in Chicago berufen, der er bis 1964 angehören sollte. Im Jahrzehnt zuvor hatte sich sein kompositorischer Schwerpunkt auf das Ballett gerichtet, doch in Amerika fuhr er fort, sich als symphonischer Komponist zu etablieren. 1951 schließlich orches trierte er seine 1947 konzipierte *Symphonie Nr. 2*, und im Juli desselben Jahres komponierte er den *Symphonischen Marsch* op. 80, der am 20. Juli 1950 vom Grant Park Orchestra unter Leitung von Nikolai Malko in Chicago uraufgeführt wurde. In diesem lebhaften, volkstümlichen Werk sorgt Tscherepnin durch farbenreiche Instrumentierung und provokante rhythmische Asymmetrien für anhaltende Frische – insbesondere gegen Ende, wenn 5/4- und 3/2-Takte den vierkantigen Marschrhythmus überlagern. In einem Werkkommentar schrieb Tscherepnin:

Grundlage dieser Komposition ist ein Marschrhythmus, den das Schlagwerk praktisch ununterbrochen spielt. Über diesem Rhythmus wechseln Ensembles und Soli verschiedener Instrumente einander ab. Man kann eine Militärparade auf viele verschiedene Arten wahrnehmen: Kinder werden ihren Spaß daran haben, nebenherzulaufen und Soldaten zu spielen, einige [Zuschauer] werden sich an der Zurschaustellung von Stärke und Disziplin erfreuen, manche werden Stolz verspüren, andere Mitleid. Und die vorbeimarschierenden Soldaten werden ebenfalls unterschiedliche Empfindungen hegen. Doch was immer sie fühlen oder denken mögen: Sie alle eint der Marschrhythmus.

© Benjamin Folkman 2007

## CD 4

Das *Klavierkonzert Nr. 2* op. 26, 1922/23 entstanden und der französischen Pianistin Jeanne-Marie Darré gewidmet, legt berechtigt Zeugnis ab von Tscherepnins Streben nach Reduktion und konstruktiven Verfahren sowie von seiner anti-wagnerianischen und anti-impressionistischen Haltung. Es ist ein wunderbar unbekümmertes und souverän instrumentiertes Werk, das im wesentlichen auf dem forschenden Quartsprungthema basiert, das die Trompeten eingangs über martialischem Schlagzeugwirbel und Klaviertrillern vorstellen. Spät erst bemächtigt sich das Klavier seiner; doch nicht lange – denn das klar konturierte Thema eignet sich bestens dazu, mit mancherlei Veränderung das Orchester zu durchwandern. Eine träumerische Klaviersolosequenz (*Moderato*) widmet sich einem zweiten Thema, das die für Tscherepnin so typische Dur/Moll-Ambivalenz aufweist (g-moll mit Großterz h); beide Themen werden in einem Durchführungsteil miteinander verwoben, dessen maschineske Motorik schließlich verebbt und in zauberische Klavierakkorde mündet. Eingeleitet vom expressiven Solo-Cello beginnt nun eine ausgedehnte Variationenfolge (so man nicht das ganze Konzert als Variationenwerk begreift), die ihr Thema – eine nur geringfügig abgewandelte Variante des Ausgangsthemas – in mannigfachem Gestaltwandel präsentiert, große Gesten mühelos herbeizitiert, um sie alsdann munter hinwegzufegen, und vor originellen satztechnischen, kontrapunktischen und rhythmischen Feinessen schier birst.

Das *Klavierkonzert Nr. 2* wurde am 26. Januar 1924 in einem Konzert der Société Nationale in Paris von Nadia Boulanger und dem Komponisten auf zwei Klavieren uraufgeführt; erst im Jahr darauf erklang es in seiner Originalgestalt (1950 fertigte Tscherepnin hiervon die hier eingespielte revidierte Fassung für größeres Orchester an). Die „überaus graziöse, leichte und sichere Begabung“, die Theodor W. Adorno Tscherepnin konzidierte, ist hier ebenso offenkundig wie eine gewisse Nähe zu der Tonsprache Prokofjews (einem Schüler seines Vaters),

doch verweist sie auch auf den gemeinsamen russischen Hintergrund, vor dem Tscherepnins Klangdenken sich formte. Zumal in den 1930er Jahren ließ er sich von der Volksmusik inspirieren (gewissermaßen eine traditionalistischere Variante des avantgardistischen „dépouillement“); den kreativen Umgang mit folkloristischen Themen und Verfahren empfand Tscherepnin als regelrechte „Heilung“ von manch überstiegener Komplexität der Moderne. Von besonderer Bedeutung war für ihn die chinesische Folklore, die er während seiner Zeit als Pianist, Pädagoge und Verleger in Asien (1934-37) kennenlernte. Seine *Technischen Studien an der fünfstufigen Tonleiter* op. 53 etwa sind der Versuch, westliche Klavierpädagogik und fernöstliche Pentatonik zu verbinden; auch in Oper und Ballett hat dieser Einfluß deutliche Spuren hinterlassen (Eine andere Verbindung, die aus jener Zeit hervorging, war die mit seiner späteren Frau, der Pianistin Lee Hsien Ming).

Das *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4* op. 78, das 1947, kurz vor Tscherepnins Übersiedlung in die USA, entstand und den Beinamen „Fantaisie“ trägt, gehört zu jenen Werken, die fernöstliche Charakteristika ins Zentrum der kompositorischen Aufmerksamkeit rücken. Die drei Sätze folgen programmatischen Vorgaben. Wie die im selben Jahr entstandene *Zweite Symphonie* mußte das Werk lange auf seine Uraufführung warten, die am 16. Dezember 1958 mit der Pianistin Lily Bohnke-Rosenthal und einem Orchester unter der Leitung von Piero Bellugi stattfand. Im ersten Satz, „Eastern Chamber Dream“, ist dies der Übergriff eines Tigers auf ein chinesisches Dorf und dessen Rettung durch den sagenhaften Helden Woo Sung. Mit zarten Tönen und pentatonischen Themen wird die dörfliche Idylle gezeichnet – ein zauberischer orchestraler Hintergrund, vor dem sich das Klavier mit brillantem Spielwerk konturiert. Da erscheint der Tiger und sucht sich sein Opfer (*Allegro molto* – Generalpause). Das Dorf klagt, doch entschiedenen Schrittes tritt Woo Sung auf, dem Tiger ein Ende zu bereiten. Heterogene Klangwelten treffen martialisch aufeinander, stets präzise und delikate instru-

mentiert und vom Schlagwerk markant akzentuiert (u.a. Xylophon und Wood Block); dramaturgischer Fluchtpunkt des Geschehens ist das nachgerade hymnische D-Dur-Streicherthema, das den Sieg über den Tiger verkündet. Der zweite Satz, „Yan Kuei Fei’s Love Sacrifice“ („Yan Kuei Feis Liebesopfer“), erzählt eine entsagungsvolle Geschichte: „Yan Kuei Fei, die Favoritin des Kaisers, wird vom Volk beschuldigt, der Grund für den allmählichen Niedergang des Reiches zu sein. Um den Kaiser zu retten, begeht sie Selbstmord. Ihre Seele steigt zum Himmel auf; ihre Liebe aber lebt weiter in den Erzählungen.“ Auf der Grundlage einer zarten pentatonischen Melodie des Englischhorns entfaltet sich eine Variationenfolge, die nach dramatischer Zuspitzung in jenseitige Regionen entschwebt. „Road to Yunnan“ („Straße nach Yunnan“) hingegen ist ein ausgesprochen diesseitiges Stück, das in blendender Spiellaune und in bester Rondomanier das folkloristische Klavierthema aufgreift, um der Freude darüber Ausdruck zu verleihen, an einem schönen Tag in die südwestchinesische Provinz Yunnan zu reisen.

In den Jahren nach seinem *Zweiten Klavierkonzert* folgte Tscherepnin einem kompositorischen Impuls, den er als „den Drang nach dem reinen Rhythmus“ bezeichnete – was u.a. zu dem rein perkussiven Scherzo seiner *Ersten Symphonie* führen sollte. Kurz zuvor komponierte er sein erstes rein orchestrales Werk, *Magna mater* op. 41, das Hans Adolf Winter, dem Dirigenten der Uraufführung (München, 1930), gewidmet ist. *Magna Mater* ist eine fulminante klanggewordene Kulthandlung, die mit kammermusikalischer Transparenz in den Holzbläsern beginnt, sich großorchestral auflädt und verdichtet, in Ausdruck, Dynamik und Tempo an Schärfe und Wucht zunimmt und auf ihren unweigerlichen Höhepunkt zutreibt, um schlußendlich in das reine Schlagwerk zu münden – ein ekstatischer, tumultuöser Tanz, typisch für den römischen Kult der *Magna Mater*. Auch die Instrumentenwahl zu Beginn und am Ende scheint programmatisch inspiriert zu sein, schrieb man der Großen Muttergöttin doch die Erfindung von

Rohrblattinstrumenten und Trommeln zu. Tscherepnin hat den orgiastischen Sog auf souveräne und dabei formal wie satztechnisch transparente Weise inszeniert.

Ein weiteres religiöses Ritual stellt das *Symphonische Gebet* op. 93 dar, das Tscherepnin 1959 in Nizza komponierte. Das Werk entstand im Auftrag des Panamerikanischen Musikfests in Chicago, wo es am 19. August 1959 vom Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Eleazar de Carvalho uraufgeführt wurde. In thematischer wie formaler Hinsicht greift es liturgische Elemente auf. Die Nähe von Kunst und Religion ist für den späten Tscherepnin charakteristisch, begriff er sein Komponieren doch zusehends als eine Art Mission: „Einer Gesellschaft durch Kunst zu dienen“, so Tscherepnin, „bedeutet, ihr einen Weg zu weisen, ganz wie ein Priester seine Gemeinde leitet.“ Das *Symphonische Gebet* hebt an mit einem majestätischen Unisono, das aufsteigend den Oktavraum über dem Grundton d durchmißt und sich schließlich in dreifach geteilten Streichern harmonisch anreichert (die Neuntonskala klappt hier gleichsam in die Vertikale um)<sup>5</sup>. Über dem spiegelbildlichen Abstieg in den Streichern folgt ein großintervalliges, chromatisches Themenpendant, das in seine markanten, ebenfalls unisono vorgetragenen Motivbestandteile zerlegt wird und in antiphonaler Weise das Orchester durchwirkt, bis ein großes Unisono das Ausgangsthema wieder heraufbeschwört. Überraschend aber wird dieses von einer insistenter perkussiven Passage abgelöst. Ausgehend vom Schlagwerk und bald schon in die Streicher (Bogenholz auf Instrumentenkörper – wie im Scherzo der *Ersten Symphonie*) mündend, wird der rhythmische Sechzehntelimpuls allmählich ein fester und mannigfach variiertes Bestandteil des orchestralen Klangbildes, in dem auch das Ausgangsthema – die anfängliche „Himmelfahrt“ in Tönen – in unterschiedlichsten Meta-



morphosen erscheint: gestaucht, beschleunigt und kontrapunktisch verändert. Die perkussiven Tonrepetitionen werden in den entrückten Rezitativton eines zauberischen Intermezzos verwandelt, bevor die Streicher zu einer modifizierten Reprise ansetzen, in die das Schlagwerk so sehr integriert ist, daß es explizit nur noch zum Schlußakkord erscheint.

© *Horst A. Scholz 2003*

Seit **Noriko Ogawa** 1987 beim Internationalen Klavierwettbewerb in Leeds den Dritten Preis gewann, hat sie sich einen geachteten Namen in Europa und Amerika gemacht; in ihrer japanischen Heimat ist sie eine Berühmtheit

Sie spielt Rezitale in der Birmingham Symphony Hall, der Bridgewater Hall (Piano 2006), dem City of London Festival, in den USA, Japan, Kenia und Singapur sowie Konzerte mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Stavanger Symphony Orchestra, dem BBC National Orchestra of Wales, dem Aalborg Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic Orchestra und dem Tokyo Symphony Orchestra. Im Januar 2007 gab Noriko Ogawa mit drei von der Kritik gefeierten Konzerten ihr Debüt beim Minnesota Orchestra unter Osmo Vänskä.

Noriko Ogawa ist zudem eine gefragte Jurorin, die regelmäßig das Klavier-Finale und das Große Finale des BBC Young Musician of the Year-Wettbewerb mitentscheidet. Außerdem war sie Jurymitglied bei der Honens International Piano Competition 2006 in Calgary. Noriko Ogawa wurde zu einer der Beraterinnen für einen neuen Konzertsaal in ihrer Heimatstadt – die MUZA Kawasaki Symphony Hall – ernannt. Für ihre herausragenden Verdienste um das japanische Musikleben hat sie den Okura-Preis erhalten. Sie nimmt exklusiv für BIS auf, u.a. eine Reihe sämtlicher Klaviersolowerke von Debussy, deren erste drei Folgen in



der ganzen Welt mit großem Lob bedacht wurden und ihren Ruf als Debussy-Expertin gefestigt haben: „In jedem Takt dieser neuen Deutungen erweist sich Ogawa als eine überaus elegante und ungemein sensible Interpretin“ (*Gramophone*).

Weitere Informationen finden Sie auf [www.norikoogawa.com](http://www.norikoogawa.com)

Das **Singapore Symphony Orchestra** (SSO), eines der führenden, international anerkannten Orchester Asiens, hat sich zum Ziel gesetzt, das heimische Kulturleben zu bereichern, indem es als eine Brücke zwischen den Musiktraditionen Asiens und des Westens fungiert und künstlerische Inspiration, Unterhaltung und musikalische Erziehung anbietet. Das Berufsorchester mit 96 festen Musikern hat seinen Sitz in der Esplanade Concert Hall, tritt aber auch in der Victoria Concert Hall und anderen Konzertsälen auf. In seinen mehr als 50 Symphoniekonzerten pro Jahr erklingen Lieblings- und Meisterwerke der Orchesterliteratur neben hochaktuellen Uraufführungen; Musiker und Komponisten sind ein wichtiger Bestandteil der Konzertsaison. Tourneen haben das 1979 gegründete Orchester nach Amerika, China, Hongkong und Europa geführt. Maestro Lan Shui, 1997 zum Musikalischen Leiter ernannt, hat Lan Shui das Niveau des Orchesters weiter angehoben und sich für die Aufführung neuer asiatischer Kompositionen eingesetzt. Die Aufnahme der Symphonien von Alexander Tscherepnin – die erste Gesamteinspielung überhaupt – hat großen Beifall erhalten. Exklusiv für das Label BIS hat das SSO Werke von Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng und Richard Yardumian eingespielt. Zu den Künstlern, mit denen es dabei zusammengearbeitet hat, gehören Evelyn Glennie, Cho-Liang Lin, Noriko Ogawa, Christian Lindberg und Martin Fröst.

**Lan Shui** wurde 1997 Musikalischer Leiter des Singapore Symphony Orchestra. Während seiner Amtszeit hat das Orchester etliche erfolgreiche Tourneen unternommen und eine zahlreiche Aufnahmen für BIS gemacht. Mit Begeisterung vergibt er Kompositionsaufträge und leitet Uraufführungen von Komponisten aus Asien und Singapur. Der gebürtige Chinese gab sein Debüt als Berufsdirigent 1986 in Peking und wurde bald darauf zum Dirigenten des Beijing Symphony Orchestra ernannt. 1992 wurde er von David Zinman als Assistent zum Baltimore Symphony Orchestra eingeladen. Außerdem assistierte er Neeme Järvi beim Detroit Symphony Orchestra und Kurt Masur beim New York Philharmonic Orchestra. Zu seinen Verpflichtungen in jüngerer Zeit gehören Auftritte mit den Bamberger Symphonikern, dem Danish National Symphony Orchestra/DR, dem Royal Danish Orchestra, dem Orchestre National des Pays de la Loire und dem Berner Symphonie-Orchester. Daneben ist Lan Shui Ständiger Gastdirigent des Aalborg Symphony Orchestra. Er hat zahlreiche CDs für BIS aufgenommen, darunter Musik von Arnold, Hindemith und Fernström mit dem Malmö Symphony Orchestra. Unter den Einspielungen mit dem SSO ist insbesondere die Gesamteinspielung der Symphonien von Alexander Tscherepnin hervorzuheben. Lan Shui hat mehrere internationale Preise erhalten, u.a. vom Beijing Arts Festival, der New York Tscherepnin Society, der 37th Besançon Conductors Competition in Frankreich und der Boston University.



## Alexandre Tcherepnine

### L'intégrale des symphonies et concertos pour piano

Ce compendium présente le premier cycle complet de l'enregistrement des symphonies et concertos pour piano d'Alexandre Tcherepnine, ainsi que quatre autres partitions méritantes pour orchestre. La diversité stylistique frappante de ce corpus illustre l'évolution complexe du style du pianiste-compositeur russe au cours d'une odyssée artistique et géographique longue d'un demi-siècle. Au fur et à mesure que les essais continuels de Tcherepnine – natif de Saint-Pétersbourg – d'étendre et de redéfinir son vocabulaire mélodique, harmonique et rythmique avaient lieu au cours des ans, le centre de sa carrière se déplaça de Tiflis (aujourd'hui Tbilisi) et des régions voisines du Caucase à Paris et à l'Europe centrale, de Shanghai et Tokyo à Bruxelles et de retour à Paris, et finalement de Chicago et New York à l'Angleterre et la Suisse. Le biographe de Tcherepnine, Willi Reich, l'appela à raison un *musikalische Weltbürger* (un citoyen musical du monde ; l'ironie veut que le terme fût particulièrement approprié vu que Tcherepnine resta sans citoyenneté de 1921 à 1958 alors qu'il fut naturalisé Américain.

Le père de Tcherepnine, le renommé Nicolas Tcherepnine, ne voulait pas que le jeune Alexandre devienne musicien mais le garçon se plongea néanmoins dans la composition (ses efforts juvéniles autodidactes se comptent par centaines, dont plus d'une douzaine de sonates pour piano). Quand les privations de la Révolution poussèrent sa famille à retourner à Tiflis en Géorgie, Alexandre avait dix-neuf ans et avait déjà composé certaines des œuvres brèves pour piano (influencé par le jeune néoclassicisme de son idole Prokofiev) qui devaient lui attirer la célébrité, dont plusieurs des *Bagatelles* op. 5. Chose certaine, son *Concerto pour piano no 1* (Tiflis 1918-19) rappelle le romantisme du *Sturm und Drang* mais dans l'enjoué *no 2* (Londres et Paris, 1922-23), son enfance insouciante ressort

en pleine floraison. Prenant d'assaut les zones frontières d'avant-garde pendant sa vie à Paris la décennie suivante, Tcherepnine codifia des innovations comme sa gamme de neuf tons et *Interpoint* (une méthode qui assure la transparence rythmique et texturale). Ces explorations imprègnent la conception agressive trouvée dans *Magna Mater* et *Symphonie no 1* (toutes deux 1927) ainsi que dans le *Concerto pour piano no 3* (1931-32). Mais Tcherepnine sentait que son modernisme de tour d'ivoire nécessitait ce qu'il appela une « cure populaire », qui est déjà naissante dans *Festmusik* (1930) et le remède adopta un caractère inattendu au cours des longs séjours du compositeur en Chine et au Japon entre 1934 et 1937. Une exploration complète des idiomes pentatoniques de l'Extrême-Orient porta fruit dans son *Concerto pour piano no 4* (1947) et eut aussi des échos dans ses *symphonies no 2* (1947-51, commencée à Paris et terminée à Chicago) et *no 3* (1940-52).

La phase finale de Tcherepnine, qui commença avec la *Symphonie no 2*, en fut une de synthèse. Sa maîtrise de ressources variées pouvait alors engendrer des œuvres aussi différentes que la *Symphonie no 4* (1957) et la *Prière symphonique* (1959) : la première renfermant un essai unique de Tcherepnine dans la forme strictement classique (et la sensibilité classique, se passant de toute percussion sauf les timbales) et reflétant fortement ses racines russes, mais pourtant pleine de matériau de neuf tons et employant même une série dodécaphonique dans le scherzo ; la seconde, une partition qui se tourne avec intrépidité vers l'avenir et qui rappelle l'orientation d'avant-garde sans compromis de la *Symphonie no 1*.

Les œuvres les plus tardives de ce recueil, les *concertos pour piano no 5* (1963) et *no 6* (1965), illustrent une dichotomie à vie dans l'abord du genre par Tcherepnine. Car tandis que le *no 6* (comme les *nos 1* et *4*) reflète l'idéal romantique du soliste héroïque surmontant l'orchestre grâce à la virtuosité, le *no 5* ressemble aux *nos 2* et *3* en fuyant en grande partie l'étalage en faveur du dia-

logue de musique de chambre entre le piano et l'ensemble.

Finalement, ce que l'on entend dans la musique présentée ici est un compositeur qui ne se réinvente pas tant dans la recherche d'une orientation artistique qui gagne en cohérence en étant de plus en plus compréhensive, qu'en étant un compositeur sûr de ce qu'il croit : tandis que l'impulsion musicale est un phénomène humain universel, chaque œuvre musicale est un monde en elle-même.

## Disque 1

Le Paris des années 1920 était devenu un peu blasé des scandales artistiques mais on haussa néanmoins les sourcils aux Concerts Colonne le 29 octobre 1927 quand, entre l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* de Wagner et *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov, le public des concerts d'abonnement entendit la création de la *Symphonie no 1 en mi majeur* op. 42 de Tcherepnine. Gabriel Pierné dirigea vaillamment mais il fut forcé d'interrompre l'exécution tandis que la police faisait sortir de la salle les démonstrateurs les plus chahuteurs. Le tumulte avait commencé dans le second mouvement, orchestré pour percussion seule, et les bagarreurs étaient probablement inconscients que le mouvement n'était pas seulement du « tapage seulement pour du tapage » mais une version habile, purement rythmique des thèmes du premier mouvement. Un public qui avait aisément réussi à noyer le *Sacre du Printemps* de Stravinsky quatorze ans plus tôt n'avait naturellement aucun problème à couvrir la nouvelle œuvre d'une mer de bruit.

Le verdict des critiques de Paris fut moins véhément mais, parmi quelques écrits positifs, on trouve aussi des remarques malveillantes et André Gresse dans *Le Journal* parla même (bien à tort) de « l'influence bolchevique dans la musique » ! Il était peut-être lui aussi hanté par une aversion contre la musique percussive forte. Quoi qu'il en soit, les forces orchestrales requises par la nouvelle œuvre étaient extrêmement modestes en comparaison aux critères de l'époque.



(trompette-cor, clarinette-timbales, violon-contrebasse) qui forment finalement six parties ; puis le finale, sous forme d'un rondo virtuose, mène la symphonie à une fin à effet.

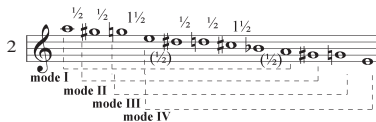
La *Symphonie no 2 en mi bémol* op. 77 est une œuvre beaucoup plus tardive. Elle fut écrite en réponse à une commande des Associated Music Publishers à New York et fut créée à Chicago le 20 mars 1952 sous la direction de Rafael Kubelík au grand ravissement des critiques. L'œuvre avait été composée en fait en 1947 mais l'orchestration ne fut terminée qu'en 1951, après l'émigration de Tcherepnine aux Etats-Unis et après son cinquantième anniversaire de naissance ; pourquoi elle prit tant de temps est un mystère. Il fait ici un emploi innovateur de la gamme pentatonique qui joue un rôle important dans l'harmonie et la mélodie, et la symphonie a été décrite comme le début d'une nouvelle période créative dans la production de Tcherepnine après quelques années durant lesquelles il avait écrit surtout des œuvres occasionnelles auxquelles il attachait lui-même apparemment peu d'importance. Tcherepnine confirma les difficultés qu'il avait rencontrées dans la composition de la symphonie et leurs raisons ; il s'était libéré du « langage abstrait » mais il sentait encore qu'il avait besoin de dégager ses idées et son langage des formules stylistiques et géographiques locales. Après avoir reçu la commande, il mit presque un an pour la réaliser ; puis les mouvements furent composés en succession rapide mais pas dans leur ordre actuel : 3-2-1-4. Benjamin Folkman considère comme révélateur qu'il trouvât sa libération dans le troisième mouvement, « avec l'aide partielle d'un masque de bouffon revêtu pour un scherzo. »

Comme la *première symphonie*, la *seconde* n'a pas de programme mais le compositeur la décrivit comme « dynamique et émotionnelle » et admit qu'elle « reflète quelque peu l'agonie des années de guerre, l'espoir naissant d'un monde meilleur, la désolation ressentie à la mort de mon cher père, le mystère de la



mort, le sentiment controversé ressenti dans une période d'après-guerre.» Entre-temps, Tcherepnine avait notablement changé ses moyens d'expression orchestrale et il demandait alors un grand orchestre aux bois par trois, cuivres au complet, une importante section de percussion, célesta, harpe, piano et cordes. Malgré un emploi extensif du chromatisme, le caractère tonal de l'œuvre est évident et Tcherepnine la décrit originalement même comme étant « en mi bémol majeur » (une remarque qu'il effaça plus tard). Du côté de la forme, ses racines sont fermement traditionnelles quoique les traditions soient traitées avec une certaine liberté et le premier mouvement est ainsi une sonate *allegro* avec exposition, développement, un semblant de réexposition et une grande coda. Le second mouvement – dans le style d'un nocturne – « est dédié dans mon esprit à la mémoire de mon père » ; le genre de choral qui apparaît au registre aigu des violons dès le début est particulièrement frappant. Suit un scherzo grotesque, commençant par un rythme aux timbales. A la fin du mouvement, ce sont encore les timbales qui présentent la transition au finale; un rondo rempli de virtuosité orchestrale mène à une conclusion explosive.

Le *Concerto no 5 pour piano et orchestre* op. 96 fut écrit en 1963 en réponse à une commande du festival de Berlin. Tcherepnine avait alors développé un nouveau système tonal qu'il appela le « système chromatique parfait »<sup>2</sup> : ce système repose sur les vieilles gammes modales et Tcherepnine l'utilisa dans son *cinquième concerto pour piano*. Quoiqu'il écrivît la pièce pour lui-même, il en calcula mal les difficultés techniques et ce n'est qu'en 1967 qu'il considéra qu'il la maîtrisait



complètement ! Tandis qu'il travaillait sur la pièce en Suisse, les conditions de travail étaient loin d'être parfaites : l'une de ses belles-sœurs venait de mourir du cancer ; une autre était gravement malade et sa femme était en voyage pour être avec elle. Des sujets autres que la composition occupaient donc son esprit. Il en joua néanmoins la partie solo lors de la création à Berlin le 13 octobre 1963 avec la Philharmonia Hungarica dirigée par Miltiades Caridis. Quand son autre belle-sœur mourut un peu plus tard, il dédia le concerto à sa mémoire.

Les événements de l'époque firent un impact sur la nouvelle œuvre. Folkman a souligné l'emploi répété de la « musique de nuit » (en gros le même sens que dans les œuvres tardives de Bartók). L'innovation ici est que Tcherepnine écrit de la musique semblable dans un premier mouvement, dans le riche vêtement d'un orchestre dont la grandeur ressemble à celle requise par la *seconde symphonie*. Comme dans des œuvres antérieures, il écrivit ce premier mouvement en forme de sonate libre bien qu'avec des éléments pointillistes et – avec de fortes harmonies chromatiques – le mouvement fait une impression extrêmement moderne. Par contraste, le second mouvement est caractérisé par des harmonies modales tandis que le finale est clairement diatonique. Tous les trois mouvements ont ainsi un caractère harmonique différent. Le rondo final marque un rejet définitif de l'atmosphère introvertie du début en faveur d'une conclusion à effet : à la fin, Tcherepnine ne pouvait pas résister à jouer un tour ! Folkman explique : « Tcherepnine rapporta, avec une satisfaction amusée, que les notes finales de la partie de piano étaient choisies en partie pour leur effet visuel. Sautant de la basse via le registre du milieu à l'aigu, il tournerait son corps vers la droite de façon à faire directement face au public à la fin de la pièce. »

© *Julius Wender 1999*

## Disque 2

La *Symphonie no 3 en fa dièse majeur* op. 83 de Tcherepnine est bien différente de ses autres symphonies. Son caractère irrégulier est le résultat en partie des tensions entre le compositeur et la personne qui avait commandé l'œuvre, une certaine Patricia Gordon. En août 1951, Gordon présenta à Tcherepnine un programme bizarre pour une « symphonie de chien » en quatre mouvements, illustrant le lien entre l'humain et le chien depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, avec un scherzo d'exposition canine et un finale de chasse. A Noël, Tcherepnine n'avait terminé qu'une introduction au premier mouvement et l'impatiente cliente imposa une date limite pressante de livraison. Ennuyé d'être traité selon lui « comme un tailleur », le compositeur rejeta ce qu'il avait écrit et se mit à assembler une symphonie sans programme tirée des trois ballets de Paris : *Dionys* (1940) pour les premier et dernier mouvements, *Atlantide* (1943 – second mouvement) et *Vendeur des Papillons* (env. 1945 – troisième mouvement). Il termina la brève partition à Chicago au printemps de l'an 1952, mettant le point final à l'orchestration à l'automne. La *troisième symphonie* fut créée à Indianapolis le 15 janvier 1955 avec Fabien Sevitzky à la tête de l'Orchestre Symphonique d'Indianapolis. A une autre exécution dirigée par Sevitzky au Carnegie Hall de New York, Tcherepnine joua lui-même la partie de piano de la partition, qui renferme quelques solos bien en vue.

Parce que les thèmes de Tcherepnine reflètent ici l'étude approfondie du matériel pentatonique qu'il avait faite en Extrême-Orient dans les années 1930, la pièce a parfois été qualifiée, à tort, de sa symphonie « chinoise ». Dépourvue de structure symphonique conventionnelle, elle fait néanmoins preuve d'une continuité narrative qui est au moins plausible dans les mouvements extérieurs et irrécusable dans le bref scherzo et dans le riche mouvement lent dont le romantisme ne connaît pas de honte. (Une note, approuvée par le compositeur, dans la

partition imprimée, stipule que « les mouvements sont comme les chapitres d'un roman. ») Tcherepnine termine la pièce avec effet en inventant une coda finale basée sur la musique d'ouverture de la symphonie. Le compositeur, qui dit un jour que de composer une symphonie était « de goûter pleinement à la vie », comprit qu'il n'avait pas fait cette expérience en assemblant la *no 3* à partir de matériel qu'il n'avait pas destiné du tout dès le début à un travail symphonique. Ce matériel est cependant attrayant en lui-même et, malgré sa disparité, il ne trahit aucune inconsistance stylistique mais par contre ses origines de ballet – une qualité soulignée par l'orchestration infailliblement sensuelle et imagée de Tcherepnine, dont le brillant et l'opulence sont à des pôles de distance de l'ascétisme de ses bien antérieures *Magna Mater* et *Symphonie no 1*.

© Benjamin Folkman 2008

La symphonie suivante de Tcherepnine aurait dû être bien différente : les esquisses faites en 1955 n'ayant rien en commun avec l'œuvre telle que nous la connaissons aujourd'hui. Quand Fritz Reiner, chef principal de l'Orchestre Symphonique de Chicago, lui demanda de composer un divertimento, Tcherepnine prit simplement le matériel qu'il avait projeté pour une symphonie, termina l'œuvre en 1957 et l'intitula *Divertimento*. C'est intéressant parce que la symphonie était aussi écrite en réponse à une commande et la personne qui l'avait commandée dut attendre que Tcherepnine ait conçu et écrit une œuvre entièrement nouvelle ! La symphonie était pour Charles Münch, chef principal de l'Orchestre Symphonique de Boston et sa réputation d'être gentil et patient y fut pour quelque chose : il était plus facile de faire attendre Münch que le légendaire irascible Reiner ! En fait, le délai ne fut pas extrêmement long. Tcherepnine ne mit pas plus de six mois à concevoir et composer sa *Symphonie no 4 en mi majeur* op. 91. Münch en dirigea la création avec une acclamation soutenue à Boston le 5 dé-

cembre 1958. Tcherepnine choisit cette fois une structure en trois mouvements dont le premier est une forme de sonate classique suivie d'une valse. Jusque-là il adhérait à la tradition – dans les symphonies russes, les valse étaient rarement appelées une innovation – mais le finale est de conception unique. Il inclut une mélodie de l'ancienne tradition russe de *Znamenny Raspev* qui sert de *cantus firmus* pour ce mouvement solennel, presque austère, que Willy Reich voit comme un pressentiment de la mort de la mère de Tcherepnine en décembre 1958.

En 1963, Tcherepnine donna la création de son *cinquième concerto pour piano* et, deux ans plus tard, il écrivit le *Concerto no 6 pour piano et orchestre op. 99*. L'œuvre fut commandée par la pianiste suisse Margit Weber qui créa l'œuvre au Festival de Lucerne le 5 septembre 1972 avec l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam dirigé par Rafael Kubelík.

Quelque temps auparavant, Tcherepnine avait commencé à adopter une attitude ambivalente quant aux indications de tonalité et, dans cette œuvre, il les omit complètement. Il n'est pas difficile cependant de reconnaître que le centre tonal est sol. Le premier mouvement est en forme de sonate mais si librement construite que le plan formel est à peine perceptible : une grande partie de la musique, par exemple, est jouée par la percussion sans accompagnement. Dans le second mouvement, le hautbois, ainsi que le piano, a une partie très importante et, à l'occasion, l'*Andantino* fait place à une section *scherzando*. Dans le brillant finale, le bref motif B-A-E-C-H (si bémol - la - mi - do - si naturel)<sup>3</sup> joue un rôle impor-

3

The image shows a musical score snippet for two parts: Tpt (Trumpet) and Tbn (Tuba). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Tpt part is written in treble clef and the Tbn part in bass clef. The Tpt part has a melodic line with notes B-flat, A, E, C, and H (natural). Above the notes are labels: 'B A E' above the first three notes, and 'C H' above the last two. The Tbn part has a similar melodic line. Both parts are marked with a dynamic of *f marc.* (forte marcato). There are also some performance markings like *marc.* and *f marc.* above the Tbn part. The number '3' is written to the left of the first measure.

tant, non seulement musicalement mais en tant qu'allusion au village suisse où Tcherepnine écrivit l'œuvre. Au sommet de la section du milieu, on entend la vieille chanson folklorique russe *Ne déborde pas, mon Don paisible* et ce thème revient à la fin, allié aux thèmes déjà mentionnés pour une coda époustouflante.

© **Julius Wender 1999**

### **Disque 3**

Tcherepnine commença ses études au conservatoire âgé de 18 ans seulement et, même s'il n'était pas encore un pianiste accompli quand il arriva l'année suivante à Tiflis, il entreprit néanmoins une carrière d'interprète dans le Caucase. C'est là qu'il composa le *Concerto no 1 en fa majeur*, op. 12 (1918-19). Bien que, comme mentionné plus haut, Tcherepnine eût déjà composé des œuvres pour piano âprement modernes, un écho du style de Prokofiev, le *Concerto no 1* ne présente aucun de ces nouveaux traits et il fut conçu dans la tradition du romantisme tardif : « une pièce typiquement *Sturm und Drang*, avec tous les artifices de la technique conventionnelle du piano – octaves, accords, < pathos > et brillance » écrivit-il. Pour reprendre ses termes, les préoccupations avec la technique « ont handicapé mon abord intuitif clair et résultèrent en une quête d'effets sonores ». De plus, le fait de travailler sur une échelle traditionnelle produisit « une forme à la perspective plus large mais, en même temps, moins naturelle en ce qui concerne l'idée originale ». Cependant, la « phase transitoire » du *Concerto no 1* « s'avéra utile pour moi car elle me fit réfléchir et me poussa à ne pas me fier qu'à mon instinct. » Aucun indice ne permet de croire que Tcherepnine ait présenté cette œuvre en concert durant son séjour en Géorgie. Au moment de la première interprétation publique connue, en 1923 à Monte Carlo avec le compositeur au piano et un orchestre dirigé par son père Nicolas Tcherepnine, également compositeur, Alexandre vivait alors à Paris depuis deux ans. L'œuvre resta longtemps au réper-

toire actif de Tcherepnine qui l'interpréta souvent, assez étonné que le public et ses collègues pianistes préfèrent cette œuvre quelque peu impersonnelle, rappelant tantôt Glazounov, tantôt le jeune Sibelius, à ses œuvres plus modernes et plus personnelles.

Dans des notes de programme au sujet du *Concerto no 1*, Tcherepnine écrit :

C'est une œuvre faite d'idées simples, exprimées avec l'exagération de la jeunesse. Dans ses grandes lignes, le concerto se présente sous la forme d'un *allegro* de sonate et est joué sans interruption. Il débute par un *tutti* de l'orchestre à la fin duquel les timbales présentent l'entrée du piano. Le thème principal, le thème secondaire et la conclusion sont brièvement exposés. Le développement, qui commence par un *fugato*, présente divers épisodes : un dialogue entre le piano et l'orchestre, un mouvement lent de caractère lyrique, la cadence et l'*allegro* entre le piano et l'orchestre, un autre mouvement lent au caractère lyrique, une autre cadence puis un *allegro giocoso* au caractère pastoral. Finalement, un mouvement accéléré mène à la récapitulation et le concerto se termine par une coda où le thème principal apparaît simultanément au *tutti* orchestral initial.

Après avoir codifié les modes de sa gamme de neuf degrés dans les *Douze Préludes pour violoncelle et piano*, op. 38 (1925-26), Tcherepnine a composé des œuvres plus coriaces et complexes comme *Message* pour piano, op. 39a, sa *Symphonie no 1*, op. 42 et le *Quintette avec piano*, op. 44. La dernière œuvre de Tcherepnine dans ce style fut son *Concerto pour piano no 3*, op. 48, créé le 5 février 1933 à la Salle Pleyel à Paris, avec Pierre Monteux au pupitre de l'Orchestre Symphonique de Paris et Tcherepnine au piano. Le concerto fut froidement accueilli par le public et après une autre interprétation infructueuse, le compositeur le retira de son répertoire. Il est évident que cette remarquable composition – un tour de force de kinésie soutenue et d'énergie intellectuelle – mérite d'être entendue. L'écriture pour piano, qui se soucie d'un étroit entrelacement des voix, révèle le style mature





Tcherepnine confère à la fugue une variété et une allure dramatiques. Il introduit un épisode dans lequel les percussions sont à l'avant-plan après le point central et il conclut avec une noble coda dans laquelle le thème principal gagne en grandeur en ralentissant de moitié.

Après n'avoir trouvé qu'un auditoire réduit pour son premier opéra en langue russe, *Ol-Ol* (1924-25), Tcherepnine composa son second opéra, *Le mariage de Sobeide* op. 45, à partir d'une pièce en allemand d'Hugo von Hofmannsthal. Il le termina le 7 janvier 1930. La dernière partie de l'œuvre qu'il composa fut la suite de danses du second acte. Tcherepnine inclut les danses dans *Festmusik*, op. 45a, une suite extraite de l'opéra, publiée en 1931 et dédiée au chef d'orchestre Serge Koussevitzky.

Le but de *Festmusik* était d'attirer l'attention des théâtres sur *Le mariage de Sobeide* mais au moment de la création de la suite – en janvier 1933 à Berlin sous la direction de Paul Schienpflug – une représentation de l'opéra avait déjà été prévue. Créée deux mois plus tard au Volksoper de Vienne, l'œuvre n'attira qu'un public restreint et ne fut présentée que trois fois. Après une reprise au printemps dans le cadre du Festival de Vienne, *Sobeide* disparut complètement de la programmation du Volksoper. En revanche, *Festmusik* continua d'être présentée occasionnellement. La suite est en quatre parties respectivement intitulées *Ouverture*, *Entrée*, *Danse* et *Finale*. Tcherepnine écrit : « Le premier mouvement... est l'ouverture de l'opéra et évoque les festivités autour du mariage de Sobeide. Les trois autres mouvements comprennent la scène du ballet... faite d'une danse par un nain malicieux (*Entrée*), une danse des hommes (*Danse*) et une danse des jeunes filles auxquelles se joint plus tard le reste de l'ensemble (*Finale*). »

Après une *Ouverture* exubérante, l'*Entrée* présente un tableau d'une saisissante grotesquerie, souligné par les timbales et par des motifs excentriques aux vents. Les deux autres mouvements, respectivement à 5/8 et à 12/8, sont vifs et

exotiques alors que le premier combine des modes mélodiques arméniens au rythme d'une danse géorgienne (la *lecuri*) et que le second présente des percussions polyrythmiques opposées à l'évocation du *zurna*, un instrument à anche turc.

En 1949, Tcherepnine se joignit à la faculté de musique de l'Université DePaul à Chicago où il demeura jusqu'en 1964. Lors de sa vie à Paris au cours de la décennie précédente, son œuvre s'était concentrée sur le ballet. Une fois aux Etats-Unis, il parvint à s'établir en tant que compositeur de symphonies. En 1951, il orchestra finalement sa *Symphonie no 2* (esquissée en 1947) et en juillet de la même année, il composa la *Marche symphonique* op. 80, créée le 20 juillet 1951 à Chicago avec le Grant Park Orchestra sous la direction de Nikolaï Malko. Dans cette œuvre vive et populaire, Tcherepnine parvient à maintenir la fraîcheur par une orchestration colorée et des asymétries rythmiques surprenantes, notamment vers la fin alors que des motifs en 5/4 et en 3/2 se superposent sur le rythme de marche à quatre temps. Dans la note de programme, Tcherepnine écrit :

La base de cette composition est le rythme de marche maintenu à la percussion pratiquement sans interruption. Sur ce rythme, des ensembles et des solos joués par différents instruments alternent. On peut voir de plusieurs manières la parade de soldats défilant devant nous : les enfants s'amuseront à marcher de concert et s'imagineront eux-mêmes soldats, des [passants] goûteront l'exhibition de force et de discipline, d'autres ressentiront de la fierté, alors que d'autres seront désolés. Les soldats défilant au pas passeront par diverses sensations... Peu importe ce qu'eux ou les spectateurs ressentiront ou penseront, tous seront réunis par le rythme de la marche.

© Benjamin Folkman 2007

## Disque 4

Composé en 1922/23 et dédié à la pianiste française Jeanne-Marie Darré, le *Concerto no 2 pour piano et orchestre* op. 26 fournit une preuve éloquente de la recherche du compositeur de procédures de réduction et de construction ainsi que de son penchant anti-wagnérien et anti-impressionniste. C'est une œuvre au grand calme et à l'orchestration magistrale, basée essentiellement sur un thème vigoureux renfermant le saut d'une quarte, présenté d'abord aux trompettes sur des roulements martiaux de tambour et des trilles au piano. Le piano ne trouve sa voie que plus tard et ce, même alors, pour peu de temps : le thème clairement défini convient particulièrement bien aux randonnées dans l'orchestre sous différents aspects. Un passage rêveur pour piano solo (*Moderato*) reprend un second thème qui démontre l'ambivalence majeure/mineure si typique de Tcherepnine (sol mineur avec une tierce majeure, si naturel); les deux thèmes sont tissés ensemble dans un développement aux rythmes mécaniques de propulsion qui finissent par se calmer et mènent à des accords magiques au piano. Introduite par le violoncelle solo expressif, une longue série de variations commence (on ne perçoit donc pas le concerto en entier comme une série de variations) dont le thème – une variante légèrement modifiée du thème d'ouverture – est présenté sous plusieurs formes différentes, amenant de grands gestes seulement pour les balayer joyeusement et presque explosant de finesse techniques, contrapuntiques et rythmiques originales.

Le *Concerto pour piano no 2* de Tcherepnine fut créé dans une version pour deux pianos par le compositeur et Nadia Boulanger à un concert de la Société Nationale à Paris le 26 janvier 1924 ; il ne fut entendu dans sa forme originale qu'en janvier suivant à Brest (en 1950, Tcherepnine en fit une version révisée pour plus grand orchestre). Le «talent extrêmement gracieux, léger et assuré», que Theodor W. Adorno discerna chez Tcherepnine, est aussi évident ici que l'est

un certain rapprochement au style musical de Prokofiev (un élève du père de Tcherepnine) mais il indique aussi leur origine russe commune qui aida à former la perception de la sonorité chez Tcherepnine. Dans les années 1930 surtout, il se permit d'être inspiré par la musique folklorique (jusqu'à un certain point une variante plus traditionnelle du « dépouillement » de l'avant-garde); Tcherepnine voyait, dans son association créative avec les thèmes et procédures populaires, une réaction authentique aux nombreuses complexités exagérées du modernisme. Le folklore chinois auquel il s'était familiarisé quand il était pianiste, éducateur et éditeur en Asie (1934-37), était particulièrement important pour lui. Ses *Etudes techniques sur la gamme pentatonique* op. 53 par exemple sont une tentative d'allier l'enseignement occidental du piano à la musique pentatonique de l'Extrême-Orient ; cette influence laissa aussi des traces dans les genres de l'opéra et du ballet. (Un autre lien qui date de cette période est celui avec la pianiste Lee Hsien-Ming qui devait ensuite devenir la femme du compositeur.)

Le *Concerto no 4 pour piano et orchestre* op. 78, écrit en 1947 peu avant l'émigration de Tcherepnine aux Etats-Unis et sous-titré « Fantaisie », est une autre œuvre où des caractéristiques de l'Extrême-Orient forment un centre d'intérêt pour l'attention du compositeur. Ses trois mouvements suivent un plan de programme. Comme la *Symphonie no 2* qui survint la même année, il ne fut entendu du public que beaucoup plus tard, la création ayant eu lieu le 16 décembre 1958 à Oakland en Californie, par la pianiste Lily Bohnke-Rosenthal et un orchestre dirigé par Piero Bellugi. Le premier mouvement, « Rêves de chambre en Orient », raconte l'histoire d'un village chinois attaqué par un tigre et sauvé par le héros légendaire Woo Sung. L'idylle rustique est rendue par de la musique tendre et des thèmes pentatoniques – un fond orchestral magique duquel ressort la brillante écriture virtuose pour le piano. Puis le tigre fait irruption et se cherche une victime (*Allegro molto* – silence général). Le village se lamente mais Woo Sung arrive, dé-

cidé à se débarrasser du tigre. Des mondes sonores percutent dans une manière guerrière, toujours orchestrés avec précision et délicatesse et aux accents de percussion clairement définis (y compris xylophone et blocs de bois) ; du point de vue dramatique, la fin de l'histoire est le thème aux cordes en ré majeur, pratiquement un hymne qui annonce la victoire sur le tigre. Le second mouvement, « Le sacrifice d'amour de Yan Kuei Fei » raconte une histoire de résignation : « La favorite de l'empereur, Yan Kuei Fei, est accusée par le peuple d'être la cause de la ruine progressive de l'empire. Pour sauver l'empereur, elle se suicide. Son âme monte au ciel. Son amour vit comme une légende. » Une tendre mélodie pentatonique au cor anglais est suivie d'une série de variations qui, après une intensification dramatique, disparaît dans des régions spatiales. D'un autre côté, « Chemin du Yunnan » est une pièce nettement terre à terre qui reprend le thème populaire au piano avec un enjouement pétillant à la manière d'un rondo à son meilleur, pour exprimer la joie ressentie quand on voyage par un jour de beau temps dans la province du Yunnan (Kunming) dans le sud-ouest de la Chine.

Dans les années suivant le *Concerto pour piano no 2*, Tcherepnine obéit à une impulsion compositionnelle qu'il appela « la quête du rythme pur » qui, en 1927, devait donner le scherzo de sa *Symphonie no 1* (1927), écrit pour percussion seule. C'est juste avant cela qu'il composa sa première œuvre purement orchestrale, *Magna mater* op. 41, dédiée au chef d'orchestre Hans Adolf Winter, qui en dirigea la création à Munich en 1930. C'est un brillant rituel de culte sonore qui commence avec une transparence de musique de chambre aux vents, gagne en émotion et en densité dans l'orchestre en entier, devient de plus en plus caustique et puissant en expression, nuances et tempo, se dirigeant vers son sommet inévitable, menant finalement à un passage pour percussion seule – une danse extatique tumultueuse ainsi que Tcherepnine caractérisa le culte romain de la Magna mater. Le choix des instruments au début et à la fin de la pièce semble aussi être inspiré

du programme puisque l'invention des instruments à anches et des timbales est attribué à la Grande Mère. Tcherepnine mit magistralement ce maëlstrom orgiaque en musique avec une grande transparence formelle et technique.

La *Prière symphonique* op. 93 représente un autre rituel religieux : la composition date de 1959 à Nice, en réponse à une commande du Festival de musique pan-américain à Chicago où elle fut créée le 19 août 1959 avec Eleazar de Carvalho à la tête de l'Orchestre Symphonique de Chicago. En termes de thème et de forme, elle reprend des éléments de la liturgie. La proximité de l'art et de la religion est caractéristique du Tcherepnine tardif qui en vint de plus en plus à considérer son travail de compositeur comme un genre de mission – comme il dit lui-même « servir la communauté au moyen de l'art est guider la communauté, tout comme un prêtre guide sa paroisse. » *Prière symphonique* commence dans un unisson majestueux qui couvre l'entière octave ascendante à partir de la note du début, ré, et s'élargit finalement harmoniquement en divisi aux cordes à 3 (la gamme de neuf notes devient ici verticale)<sup>5</sup>. Une descente en miroir aux cordes est suivie d'un pendant thématique aux grands sauts intervallaires qui est disséqué en ses éléments motiviques définis (également joués à l'unisson) et fait son chemin dans tout l'orchestre jusqu'à ce qu'un grand passage à l'unisson évoque encore une fois le thème d'ouverture. Chose surprenante cependant, ceci fait place à un passage percussif insistant ; commençant à la percussion et rapidement repris par les cordes (qui, comme dans le scherzo de la *Symphonie no 1*, jouent avec le bois de l'archet contre le corps des instruments), la battue rythmique de doubles croches devient graduellement un composant stable et, de plusieurs ma-



nières, varié de l'image sonore orchestrale où le thème d'ouverture – « l'ascension » musicale initiale – apparaît dans un large choix de métamorphoses : comprimé, accéléré et modifié contrapuntiquement. Les notes percussives répétées sont transformées en ton récitatif rapide d'un intermezzo magique avant que les cordes ne commencent une réexposition modifiée qui absorbe si complètement la percussion qu'elle n'apparaît ouvertement que dans l'accord final.

© *Horst A. Scholz 2003*

**Noriko Ogawa** a remporté le troisième prix au Concours international de piano de Leeds en 1987 et a depuis acquis une grande renommée en Europe, en Amérique du Nord et dans son Japon natal où elle est devenue une célébrité nationale.

Elle se produit au Symphony Hall de Birmingham, au Bridgewater Hall de Manchester, au Festival de la ville de Londres et donne des récitals aux États-Unis, au Japon, au Kenya et à Singapour ainsi que des avec l'Orchestre symphonique écossais de la BBC, l'Orchestre symphonique de Stavanger en Norvège, l'Orchestre national de la BBC du pays de Galles, l'Orchestre symphonique d'Aalborg au Danemark, l'Orchestre philharmonique de la BBC et l'Orchestre symphonique de Tokyo. En janvier 2007, elle fit ses débuts avec l'Orchestre du Minnesota sous la direction d'Osmo Vänskä avec trois concerts qui ont été salués par la critique.

Noriko Ogawa est également un membre de jury recherché et est régulièrement juge lors de la finale de piano de la Compétition de jeune musicien de l'année à la BBC. Elle a également été membre du jury pour le Concours international de piano Honens de Calgary au Canada. Noriko Ogawa a été nommée conseillère à la nouvelle salle de concert de sa ville natale au Japon, le MUZA Kawa-

saki Symphony Hall. Elle remporte enfin le Prix Okura pour sa contribution exceptionnelle à la musique au Japon. En 2008, elle avait un contrat d'exclusivité avec BIS et travaillait sur une intégrale de l'œuvre pour piano de Claude Debussy.

*Pour plus d'informations, veuillez consulter [www.norikoogawa.com](http://www.norikoogawa.com).*

**L'Orchestre symphonique de Singapour (OSS)**, l'un des meilleurs orchestres d'Asie, vise à enrichir la scène culturelle locale, à servir de pont entre les traditions musicales de l'Asie et de l'Occident et à fournir une inspiration artistique, à divertir et à éduquer. Orchestre professionnel à temps plein comptant quatre-vingt-seize membres, l'OSS a élu domicile à l'Esplanade Concert Hall mais il se produit également au Victoria Concert Hall et dans d'autres grandes salles. L'orchestre donne plus de cinquante concerts par saison et son répertoire comprend aussi bien les pièces favorites du public que les chefs-d'œuvre orchestraux et assure plusieurs créations. Des instrumentistes et des compositeurs locaux sont mis en vedette durant la saison. Depuis sa fondation en 1979, l'OSS a joué en Amérique, en Chine et à Hong Kong ainsi qu'en Europe. Le chef Lan Shui occupe le poste de directeur artistique depuis 1997 et a contribué tant à la réputation de l'orchestre qu'au relèvement de son niveau et a également renforcé son engagement envers la nouvelle musique asiatique. Les enregistrements de l'orchestre consacrés aux symphonies d'Alexandre Tcherepnine (la première intégrale jamais réalisée) ont été reçus avec les plus grands éloges. L'OSS enregistre également la musique de Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng et Richard Yardumian pour BIS avec lequel il a un contrat exclusif. Parmi les artistes qui ont participé à des enregistrements de l'orchestre figurent Evelyn Glennie, Cho-Liang Lin, Noriko Ogawa, Christian Lindberg et Martin Fröst.



**Lan Shui** devient directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Singapour en 1997. Depuis son engagement, l'orchestre effectue plusieurs tournées couronnées de succès ainsi que plusieurs enregistrements pour BIS. Lan Shui est passionné lorsqu'il s'agit de créations et de commandes d'œuvres nouvelles de compositeurs asiatiques et de Singapour. Né en Chine, il fait ses débuts professionnels de chef à Beijing en 1986 et est ensuite nommé chef de l'Orchestre symphonique de Beijing. En 1992, il est invité par David Zinman à l'Orchestre symphonique de Baltimore pour un poste de chef associé. Shui est également chef associé de Neeme Järvi à l'Orchestre symphonique de Détroit et de Kurt Masur à l'Orchestre philharmonique de New York. Il se produit avec l'Orchestre symphonique de Bamberg, l'Orchestre symphonique national danois/DR, l'Orchestre royal danois, l'Orchestre national des Pays de la Loire et l'Orchestre symphonique de Berne. Lan Shui est également principal chef invité de l'Orchestre symphonique d'Aalborg. Il réalise plusieurs enregistrements pour BIS, notamment des œuvres d'Arnold, Hindemith et Fernström avec l'Orchestre symphonique de Malmö. Parmi les enregistrements avec l'Orchestre symphonique de Singapour, mentionnons l'intégrale des symphonies d'Alexandre Tcherepnine. Il remporte de nombreuses distinctions internationales notamment celles du festival de Beijing, de la Société Tcherepnine de New York et de l'Université de Boston en plus d'avoir été lauréat du 37<sup>e</sup> Concours de direction de Besançon.



This boxed set has received the generous support of the Tcherepnin Society ([www.tcherepnin.com](http://www.tcherepnin.com)). We also thank the Singapore Symphony Orchestra Ladies' League for making the recording of *Symphonies Nos 3 and 4* possible.

**DDD**

RECORDING DATA

Recorded at the Victoria Concert Hall, Singapore  
Grand piano: Steinway D  
Piano technician: Choy Mun Hoi  
Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

DISCS 1 & 2

Recorded in January 1999  
Recording producer: Robert Suff  
Sound engineer: Hans Kipfer  
Digital editing: Jeffrey Ginn

Disc 3

Recorded in January 2002 (*Concertos*) and November 2002 (*Festmusik, Symphonic March*)  
Recording producers: Robert Suff (*Concertos*); Thore Brinkmann (*Festmusik, Symphonic March*)  
Sound engineer: Jens Braun (*Concertos*); Uli Schneider (*Festmusik, Symphonic March*)  
Digital editing: Nora Brandenburg, Bastian Schick

Disc 4

Recorded in January/February 2001 (*Piano Concertos*); August 2001 (*Magna Mater, Symphonic Prayer*)  
Recording producer: Jens Braun (*Piano Concertos*), Ingo Petry (*Magna Mater, Symphonic Prayer*)  
Sound engineer: Marion Schwebel (*Piano Concertos*), Thore Brinkmann (*Magna Mater, Symphonic Prayer*)  
Digital editing: Christian Starke

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Benjamin Folkman 2007 & 2008; Julius Wender 1999; Horst A. Scholz 2003  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené & Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photograph: Juan Hitters  
Photograph of Noriko Ogawa: © Satoru Mitsuta  
Archive photographs of Alexander Tcherepnin by courtesy of the Tcherepnin Society  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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 Fax: +46 8 544 102 40  
[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-CD-1717/18 © 1999–2007; © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



Lan Shui and the Singapore Symphony Orchestra

BIS-CD-1717/18