

DEBUSSY, CLAUDE (1862–1918)

	IMAGES pour orchestre, L 118 (1905–12)	38'36
1	I. Gígues	8'40
	II. Ibéria	21'35
2	<i>Par les rues et par les chemins</i>	7'10
3	<i>Les parfums de la nuit</i>	9'40
4	<i>Le matin d'un jour de fête</i>	4'38
5	III. Rondes de printemps	8'02
6	PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE, L 87 (1891–94) <i>Très modéré</i>	11'23
	LA MER, trois esquisses symphoniques, L 111 (1903–05)	25'50
7	I. De l'aube à midi sur la mer. <i>Très lent</i>	9'23
8	II. Jeux de vagues. <i>Allegro</i>	6'51
9	III. Dialogue du vent et de la mer. <i>Animé et tumultueux</i>	9'14

TT: 76'48

SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA
LAN SHUI *conductor*



'I wanted for music a freedom which is in her more perhaps than in any art, since she is limited not to a more or less exact reproduction of nature, but to the mysterious correspondences between Nature and the Imagination.'

Claude Debussy, April 1902

Each of the three works on this recording represents one period in the work of Claude Debussy, and together they permit us to observe the stylistic development – from a composer born in the nineteenth century and initially influenced by his contemporaries into an innovator, one of a kind, who contributed to the profound changes that affected the way in which music was conceived in the early twentieth century and whose impact is still being felt today.

The *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Prelude to the Afternoon of a Faun*), Debussy's most popular work, is both the end point of the composer's first period and also his first major symphonic composition. Moreover, as Pierre Boulez has remarked, 'in the same way that modern poetry is firmly rooted in certain poems of Baudelaire, it is reasonable to say that modern music awakens in the *Après-midi d'un faune*'. A free illustration of the pastoral poem *L'Après-midi d'un faune* by the Symbolist poet Stéphane Mallarmé, published in 1876, the *Prélude* was originally intended to be the first part of a symphonic triptych, but in fact was the only movement that was completed.

In the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, the traditional idea of form – as a rigid structure into which the music is inserted – is abandoned in favour of an organic design and a new type of musical language in terms of melody, harmony, rhythm and orchestration, elements that seem to arise naturally and not to submit to the composer's imagination or to the poem that they are intended to illustrate. The famous flute theme that begins the work, a chromatic arabesque, is the subject of a continual process of variation that sustains the *Prélude* through-

out its 110-bar duration. It is possible to discern an arch form (A–B–A') in the piece, in which the B-section (bars 55–78) constitutes the dramatic and dynamic climax. Here the orchestra plays *tutti* for the first and only time in the piece, and the overall tonality moves from E major to D flat major, after a *crescendo* through the 54 bars of the A-section. The third section, A', returns to the flute theme, and the overall sonority is gradually thinned out, leading to the *ppp* conclusion.

The concert programme for the first performance contained the following words by Debussy: 'The music of this prelude is a very free illustration of Mallarmé's beautiful poem. By no means does it claim to be a synthesis of it. Rather there is a succession of scenes through which pass the desires and dreams of the faun in the heat of the afternoon. Then, tired of pursuing the timorous flight of nymphs and naiads, he succumbs to intoxicating sleep, in which he can finally realize his dreams of possession in universal Nature.' More prosaically, the composer told a conductor who had asked for a more exact explanation as regards interpretation: 'It's a shepherd playing the flute, sitting with his backside on the grass!' – a way of saying that the creation of atmosphere was more important than a slavish imitation of the poem.

The *Prélude à l'après-midi d'un faune* was première on 22nd December 1894, conducted by Gustave Doret. It was so successful that it had to be repeated immediately. Mallarmé, who was present at the performance the following day, wrote to Debussy: 'I have just come out of the concert, very moved: marvellous! Your illustration of the Afternoon of a Faun, which does not clash with my text – except that it goes further, in fact, in terms of nostalgia and illumination, with finesse, with unease, with richness!'

La Mer, subtitled 'Three Symphonic Sketches', represents a huge step forwards in Debussy's production and could be described as a musical equivalent

of the work of a painter such as Monet – as suggested by the painter and critic Camille Mauclair in 1902: ‘The splendid landscapes of Claude Monet are nothing other than symphonies of light waves; and the music of Mr Debussy – based not on a sequence of motifs but on the relative values of sounds in themselves – comes particularly close to these paintings; it is an impressionism of sounding dots.’ Among the visual images that inspired Debussy, we should also mention the Japanese painter Katsushika Hokusai, known for his seascapes and his highly stylized light effects. Indeed, it was an engraving by Hokusai (*The Great Wave off Kanagawa*) that appeared on the cover of the orchestral score, at the express request of the composer.

La Mer has been widely discussed since its première; not only has it proved a popular concert item but also it contains a number of innovative elements. These include the superimposition of rhythms, the liberation of harmony through which the chord gains an autonomy rooted in its own expressive potential rather than in its subordination to the melody (‘There is no theory’, Debussy had once told his composition teacher, ‘it is enough to listen. Pleasure is the rule’), increased independence of the instrumental timbres and, finally, an ‘opening up’ of the form, which frees itself henceforth from the Romantic tradition. The work thus gives rise to its own form, which it reveals as it goes along – thus following a procedure that had started with the *Prélude à l’après-midi d’un faune*.

Work on *La Mer* stretched over a considerable period, from September 1903 to March 1905; the piece is thus contemporary with numerous important works and cycles for piano such as the *Estampes*, the *Masques*, *L’Isle joyeuse* and the first book of *Images*. Although Debussy expressed doubts concerning the continuing relevance of symphonic form, it is nevertheless tempting to regard *La Mer* as a symphony, with the opening part – ‘De l’aube à midi sur la mer’

(‘From dawn to noon on the sea’) – serving both as the first movement and the slow movement, the second part – ‘Jeux de vagues’ (‘Play of the Waves’) - as a scherzo and the third part – ‘Dialogue du vent et de la mer’ (‘Dialogue of the wind and the sea’) as the finale. The première was given by the Lamoureux Orchestra on 15th October 1905 and was a failure, blamed with hindsight on the novel nature of the musical language and the mediocre performance. Success finally came on 19th January 1908 with a performance by the Colonne Orchestra conducted by Debussy himself – even though, by all accounts, he was an undistinguished conductor.

The *Images* for orchestra (not to be confused with the two books of *Images* for piano, from the same period) go further than *La Mer* in terms of abstraction and the abandonment of any pretence of ‘realism’. Indeed, these two aspects are characteristic of the music from Debussy’s last period – pieces such as *Jeux*, the piano *Études* and the three sonatas. In a letter to his publisher from the end of March or early April 1908, Debussy wrote about *Images*: ‘I am trying to do something “different” and to create – in some way – *realities* – that which nincompoops call “impressionism”, a term that is misused in the extreme, especially by art critics...’u

Even though the work calls for a large orchestra, Debussy increasingly avoids big sonorities, concentrating instead on rare, extraordinary sound combinations and on transparency – thereby anticipating *Jeux*, which was composed immediately afterwards. The harmonies are even bolder than in *La Mer*, and do not fight shy of harshness, and this is emphasized by the instrumentation. As for the form, Pierre Boulez has spoken of ‘an unprecedented way of “creating” the development, of letting the orchestral sonority evolve through the refinement of the transitions; in this music, even if the themes reappear, there is never a return to what has been: everything appears as if in a more advanced state, completed,

improvised – to such an extent is the infallibility of the creative instinct demonstrated here, to such an extent can it therefore allow itself to do without formal frameworks that we are all too familiar with.’

With this work, Debussy wanted to compose a cycle focusing on the colours of three countries, while as far as possible avoiding the clichés associated with their music. The last of the three pieces to be published, ‘Gigues’ was written between 1909 and 1912. The composition of ‘Ibéria’ began in 1905 and ended on Christmas Day in 1908; its first performance took place on 20th February 1910. ‘Rondes de printemps’ (‘Round Dances of Spring’) was written between 1905 and 1909 and was première d a few days after ‘Ibéria’, on 2nd March 1910. The first performance of the complete triptych (including ‘Gigues’, which had not previously been played in concert) took place on 26th January 1913 with the Colonne Orchestra conducted by the composer and was not a success; people talked of decline, of a drying-up of inspiration, of academicism – accusations that would be repeated a few months later after the première of *Jeux*.

The first *Image*, ‘Gigues’, is an evocation of Scotland, with its oboe d’amore suggesting the sound of the bagpipes intoning a free adaptation of a French song, ‘Dansons la gigue’, which in its turn is an adaptation of a folk song from Tyneside in northern England, ‘The Keel Row’. Originally this movement was to have been called ‘Gigues tristes’ (‘Sad Gigues’) and, even though the qualifier was removed, it retains an atmosphere seemingly inspired by a poem by Paul Verlaine, *Streets*, written in Soho, London, in 1890. André Caplet, a colleague and friend of Debussy’s who made a piano four-hands arrangement of the three *Images*, wrote in an article published in 1923: ‘Gigues... sad Gigues... tragic Gigues... A portrait of a soul – an aching soul, which, in order to give voice to its halting and languid lament, borrows the low register of an oboe d’amore! A bruised soul whose bashful nature, however, is disturbed and shies away from

the lyricism of the outpourings. Thus it quickly conceals its sobs beneath the mask and jagged movements of a grotesque marionette... Through these convulsive jolts, sudden rebounds and pitiful grimaces which constitute a sort of veneer, we can discern the soul of our great and dear Debussy which finds expression there.'

The second *Image*, 'Ibéria', falls into three sections: 'Par les rues et par les chemins' ('In the streets and by-ways'), 'Les parfums de la nuit' ('The fragrance of the night') et 'Le matin d'un jour de fête' ('The morning of the festival day'). Debussy, who stated 'I hear the noises of the roads in Catalonia, and at the same time the street music of Granada', had in fact spent only a few hours in Spain! But, like so many other French composers of the time, he evoked Spain in a number of his compositions. We should not, however, try to find a Debussian equivalent of Bizet's *Carmen* or Chabrier's *España* in 'Ibéria'. In accordance with the composer's intentions, this is an imagined, abstract evocation rather than an anecdotal representation of Spain, even if Debussy does not entirely shun typical effects: for instance he uses Spanish rhythms, castanets and tambourine. But we should not be deceived: the folklore here is imaginary (cf. Bartók some time later). Despite the lack of comprehension that greeted the work at its première, the ever-perceptive Maurice Ravel wrote as early as February 1913 that he had been 'moved to tears by this flowing *Ibéria*, by these profoundly touching nocturnal scents, by this harmonic magnificence that is so new and delicate, by this intense musicality'.

Finally the 'Rondes de printemps', the least well-known of the three pieces, includes the songs *Nous n'irons plus au bois* (*We'll Go to the Woods No More*) and *Do, do, l'enfant do* (*Sleep, baby, sleep*), and evokes France, even if the national character of this *Image* is less readily discernible than those of its companion works. Debussy wrote on 3rd September 1907 that 'the music of this piece has the particular quality of being intangible, and thus one cannot

treat it like a robust symphony’. For his part Ravel praised the ‘brilliant charm’ and ‘exquisite freshness’ of the piece, which is one of the composer’s most misunderstood works.

© *Jean-Pascal Vachon 2013*

A leading Asian orchestra gaining recognition around the world, the **Singapore Symphony Orchestra** (SSO) has 96 members and makes its performing home at the Esplanade Concert Hall. Giving over 50 symphonic programmes a year, its repertoire encompasses the all-time favourites and orchestral masterpieces as well as cutting-edge premières, with Asian and Singaporean musicians and composers featuring prominently in the concert season. Since its inception in 1979, the SSO has toured America, China 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. In 2010, its six-city tour of London and Germany, which included a sold-out performance at the Berlin Philharmonie, garnered rave reviews from *The Times* and *Süddeutsche Zeitung*. The orchestra’s recordings of Alexander Tcherepnin’s symphonies and piano concertos – the first complete cycle ever recorded – have won great acclaim. The SSO has also recorded music by Sergei Rachmaninov, Chen Yi, Zhou Long and Bright Sheng under an exclusive recording contract with BIS. Soloists 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. Born in China, he made his professional conducting début 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. Shui has conducted many orchestras including the Bamberg Symphony Orchestra, Deutsche Radio Philharmonie, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Stuttgart Radio Symphony Orchestra, Leipzig MDR Symphony Orchestra, Houston Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Japan Philharmonic Orchestra and Hong Kong Philharmonic Orchestra. He has also been chief conductor of the Copenhagen Philharmonic Orchestra since 2007, and from 2011 he has served as artistic advisor to the National Taiwan Symphony Orchestra. Since 1998 Lan Shui has recorded extensively for the BIS label, and his recordings have been nominated twice for the Grammy Awards. Notable releases with the Singapore Symphony Orchestra include the complete symphonies of Alexander Tcherpnin. He is the recipient of several international awards from, among others, the Beijing Arts Festival, the New York Tcherpnin Society, Boston University and Singapore (Cultural Medallion).

„Ich wünschte der Musik eine Freiheit, die ihr vielleicht mehr als einer anderen Kunst gemäß ist, da sie nicht auf eine mehr oder minder genaue Nachahmung der Natur beschränkt ist, sondern auf die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Natur und Fantasie zielt.“

Claude Debussy, April 1902

Jedes der drei Werke auf dieser SACD repräsentiert eine Periode im Schaffen Claude Debussys; zusammen erlauben sie es uns, die stilistische Entwicklung eines Komponisten zu verfolgen, der im 19. Jahrhundert geboren und zunächst von seinen Zeitgenossen beeinflusst wurde, sich dann aber als einzigartiger Innovator erwies, der an den tiefgreifenden Veränderungen der Musikauffassung im frühen 20. Jahrhundert mitwirkte, deren Auswirkungen bis heute spürbar sind.

Das *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns), Debussys populärstes Werk, ist der Endpunkt der ersten Periode des Komponisten und zugleich sein erstes bedeutendes symphonisches Werk. Und mehr noch, wie Pierre Boulez unterstrich: „So wie die moderne Dichtung ihre Wurzeln ohne Frage in bestimmten Gedichten von Baudelaire hat, so lässt sich aus gutem Grund sagen, dass die moderne Musik in *Après-midi d'un faune* erwacht“. Die (frei behandelte) Vorlage von Debussys *Prélude* ist das 1876 veröffentlichte pastorale Gedicht *L'Après-midi d'un faune* des symbolistischen Dichters Stéphane Mallarmé; ursprünglich als erster Teil eines symphonischen Triptychons gedacht, blieb das *Prélude* dessen einziger fertiggestellter Satz.

Im *Prélude à l'après-midi d'un faune* weicht der traditionelle Formbegriff – starre Strukturen, in die die Musik sich fügt – einer organischen Konzeption und einer neuen Art musikalischer Sprache in Bezug auf Melodik, Harmonik, Rhythmik und Instrumentation: Elemente, die auf gleichsam natürliche Weise entstehen und nicht der Phantasie des Komponisten oder dem Gedicht, das sie

darstellen sollen, unterworfen scheinen. Die berühmte chromatische Flötenarabeske, die das Werk eröffnet, wird im Lauf der insgesamt 110 Takte des *Prélude* unablässig variiert. Man kann dem Stück eine Bogenform (A–B–A') unterlegen, in der der B-Teil (T. 55–78) den dramatischen und dynamischen Höhepunkt darstellt. Nach einem Crescendo in den 54 Takten des A-Teils spielt das Orchester hier zum ersten und einzigen Mal im Tutti, und die Grundtonart bewegt sich von E-Dur nach Des-Dur. Der dritte Teil (A') greift das Flöten-thema wieder auf und dünnt den Gesamtklang allmählich bis zu einem *ppp*-Schluss aus.

Das Programmheft der Uraufführung enthielt die folgenden Worte Debussys: „Die Musik dieses Vorspiels ist eine sehr freie Illustration des schönen Gedichts von Stéphane Mallarmé. Es geht ihr nicht um dessen Zusammenfassung; vielmehr handelt es sich um aufeinanderfolgenden Szenen, worin sich die Wünsche und Träume des Fauns in der Glut jenes Nachmittags bewegen. Müde, die schamhafte Flucht der Nymphen und Najaden zu verfolgen, überlässt er sich dann trunkenem Schlummer, erfüllt von endlich verwirklichten Wunschträumen von völligem Besitz inmitten allumfassender Natur.“ Etwas prosaischer bedeutete der Komponist einem Dirigenten, der im Hinblick auf die Interpretation um eine genauere Erläuterung gebeten hatte: „Es geht um einen Schäfer, der Flöte spielt und dabei mit seinem Hintern im Gras sitzt“ – eine andere Art zu sagen, dass ihm die erzeugte Atmosphäre wichtiger war als die sklavische Nachahmung des Gedichts.

Das *Prélude à l'après-midi d'un faune* wurde am 22. Dezember 1894 unter Leitung von Gustave Doret uraufgeführt. Der Erfolg war so groß, dass das Werk sofort wiederholt werden musste. Mallarmé, der bei der Wiederaufführung am nächsten Tag anwesend war, schrieb an Debussy: „Ich komme gerade aus dem Konzert, sehr bewegt: Wunderbar! Ihre Darstellung des *Après-midi d'un faune*,

die keine Dissonanz zu meinem Text ergab, sondern im Hinblick auf Nostalgie und Illumination wahrlich darüber hinausgeht – mit Finesse, mit Unruhe, mit Reichtum!“

La Mer (Untertitel „Drei Symphonischen Skizzen“) stellt in Debussys Entwicklung einen großen Schritt nach vorn dar und könnte als ein musikalisches Äquivalent des malerischen Schaffens eines Malers wie Monet bezeichnet werden – wie es etwa der Maler und Kritiker Camille Mauclair 1902 vorschlug: „Die herrlichen Landschaften von Claude Monet sind nichts anderes als Symphonien aus Lichtwellen; und die Musik von Herrn Debussy, die nicht auf einer Folge von Motiven, sondern auf der jeweiligen Kraft der Klänge an sich basiert, kommt diesen Bildern besonders nahe; es ist ein Impressionismus aus Klangtupfern.“ Zu den Einflüssen visueller Art zählt auch der japanische Maler Katsushika Hokusai, bekannt für seine Seelandschaften und stark stilisierten Lichteffekte. Auf ausdrücklichen Wunsch des Komponisten wurde denn auch auf der Titelseite der Orchesterpartitur ein Holzschnitt von Hokusai (*Die große Welle vor Kanagawa*) abgebildet.

La Mer hat seit der Uraufführung zahlreiche Kommentare hervorgerufen, denn seine bis heute währende Popularität im Konzertsaal wird begleitet von einer Reihe innovativer Aspekte. Hierzu gehören die Überlagerung von Rhythmen, die Befreiung der Harmonie (der einzelne Akkord erhält eine Autonomie, die sein Ausdruckspotential über die Unterordnung unter eine Melodie stellt – „Es gibt keine Theorie“, sagte Debussy zu seinem Kompositionslehrer, „es genügt zu hören. Das Vergnügen ist der Maßstab“), eine größere Unabhängigkeit der instrumentalen Klangfarben und schließlich eine Öffnung der Form, die sich nun von der romantischen Tradition absetzt. Das Werk erzeugt seine eigene Form, die es in seinem Verlauf enthüllt – ein Prinzip also, das im *Prélude à l'après-midi d'un faune* seinen Ausgang nahm.

Die Arbeit an *La Mer* erstreckte sich über einen längeren Zeitraum: Entstanden zwischen September 1903 und März 1905, ist das Werk ein Zeitgenosse mehrerer wichtiger Klavierwerke und -zyklen wie den *Estampes*, den *Masques*, *L'Isle joyeuse* und dem ersten Band der *Images*. Obwohl Debussy Zweifel am Fortbestand der Symphonie als Formtypus äußerte, ist es doch verlockend, *La Mer* als Symphonie zu betrachten: Der Anfangsteil – „De l'aube à midi sur la mer“ („Morgengrauen bis Mittag auf dem Meer“) – wäre sowohl erster wie auch langsamer Satz, der zweite Teil – „Jeux de vagues“ („Spiel der Wellen“) – wäre das Scherzo und der dritte Teil – „Dialog du vent et de la mer“ („Dialog zwischen Wind und Meer“) das Finale. Die Uraufführung durch das Orchestre Lamoureux fand am 15. Oktober 1905 statt und war ein Misserfolg, wofür man im Nachhinein die neue musikalische Sprache und die mittelmäßige Aufführung verantwortlich gemacht hat. Der Erfolg stellte sich schließlich am 19. Januar 1908 mit einer Aufführung durch das Orchestre Colonne unter der Leitung Debussys ein – obwohl dieser dem Vernehmen nach kein sonderlich begnadeter Dirigent war.

Die *Images* (*Bilder*) für Orchester (nicht zu verwechseln mit den gleichnamigen beiden Bänden für Klavier aus derselben Zeit) gehen in Bezug auf Abstraktion und „Realismus“-Verzicht über *La Mer* hinaus. Diese beiden Aspekte sind zugleich charakteristisch für die Musik aus Debussys letzter Periode – Stücke wie die *Jeux*, die *Études* für Klavier und die drei Sonaten. In einem Brief an seinen Verlag von Ende März oder Anfang April 1908 schrieb Debussy über *Images*: „Ich versuche, etwas ‚Anderes‘ zu tun und gewissermaßen *Realitäten* zu schaffen – das, was die Trottel ‚Impressionismus‘ nennen – ein Begriff, der zumal von Kunstkritikern grob missbraucht wird ...“

Auch wenn das Werk ein großes Orchester vorsieht, meidet Debussy immer häufiger dichte Klangmassen und konzentriert sich stattdessen auf seltene,

außergewöhnliche Klangkombinationen sowie auf Transparenz, was auf die unmittelbar darauf komponierten *Jeux* vorausweist. Die Harmonik ist noch kühner als in *La Mer* und schreckt auch vor Schärfen nicht zurück, die durch die Instrumentation noch betont werden. Im Hinblick auf die Form hat Pierre Boulez von „einer beispiellosen Art und Weise gesprochen, Entwicklung zu ‚erzeugen‘, den Orchesterklang durch die Verfeinerung der Übergänge zu modulieren; auch wenn die Themen wiederkehren, kehrt man nie zu dem zurück, was war: Alles erscheint wie in einem höher entwickelten Zustand, vollendet, improvisiert – so sehr erweist sich die Unfehlbarkeit des künstlerischen Instinkts, so sehr kann er auf allzu vertraute formale Gerüste verzichten.“

Mit diesem Werk wollte Debussy einen Zyklus komponieren, der die Farben dreier Länder in den Fokus rückt, ohne dabei die Klischees, die man mit ihrer Musik verbindet, über Gebühr zu strapazieren. Das als letztes der drei Stücke veröffentlichte „*Gigues*“ entstand in den Jahren 1909 bis 1912. Die Komposition von „*Ibéria*“ begann 1905 und endete am Weihnachtstag 1908; seine Uraufführung fand am 20. Februar 1910 statt. „*Rondes de printemps*“ („Frühlingsreigen“) wurde zwischen 1905 und 1909 komponiert und wenige Tage nach „*Ibéria*“, am 2. März 1910, uraufgeführt. Die Uraufführung des kompletten *Triptychons* (einschließlich „*Gigues*“, das zuvor noch nicht im Konzertsaal erklingen war) fand am 26. Januar 1913 durch das *Orchestre Colonne* unter der Leitung des Komponisten statt und war kein Erfolg; die Leute sprachen von Niedergang, von einem Versiegen der Inspiration, von Akademismus – Vorwürfe, die nach der Uraufführung von *Jeux* einige Monate darauf erneut erhoben werden sollten.

Das erste Bild, „*Gigues*“, führt uns nach Schottland; die Oboe d’amore lässt an den Klang des Dudelsacks denken und intoniert eine freie Adaption des französischen Lieds „*Dansons la gigue*“, das seinerseits eine Adaption eines Volkslieds („*The Keel Row*“) aus dem nordenglischen Tyneside ist. Zunächst sollte

dieser Satz „Gigues triste“ („Traurige Gigues“) heißen, und wenngleich das Attribut entfernt wurde, ist seine Stimmung offenbar immer noch von einem Gedicht Paul Verlaines, *Streets (Straßen)*, inspiriert, das der Dichter 1890 im Londoner Stadtteil Soho schrieb. André Caplet, ein Kollege und Freund von Debussy, der ein Bearbeitung der drei *Images* für Klavier zu vier Händen angefertigt hat, schrieb in einem 1923 veröffentlichten Artikel: „Gigues ... traurige Gigues ... tragische Gigues ... Das Portrait einer Seele – einer schmerzvollen Seele, die sich, um ihrer unsicheren, trägen Klage Ausdruck zu verleihen, das tiefe Register der Oboe d’amore borgt! Eine verletzte Seele, deren scheue Natur sich jedoch ängstigt und über die gefühlvollen Ergießungen erschrickt. Und so verbirgt sie ihr Schluchzen rasch hinter der Maske und den kantigen Bewegungen einer grotesken Marionette ... Hinter dem krampfhaften Zucken, den jähen Rückstößen und den mitleiderregenden Grimassen, die eine Art von künstlicher Fassade bilden, erkennen wir keine andere Seele als die unseres großen und werten Debussy.“

Das zweite Bild, „Ibéria“, hat drei Teile: „Par les rues et par les chemins“ („Auf Straßen und Wegen“), „Les parfums de la nuit“ („Düfte der Nacht“) und „Le matin d’un jour de fête“ („Der Morgen eines Festtags“). Debussy, der erklärte, er „höre den Lärm auf den Wegstrecken Kataloniens und zugleich die Straßenmusik von Granada“, hatte tatsächlich nur ein paar Stunden in Spanien verbracht! Gleichwohl evozierte er das Land – wie so viele andere französische Komponisten seiner Zeit – in einer Reihe von Kompositionen. Es wäre jedoch müßig, Debussys „Ibéria“ als ein Pendant zu Bizets *Carmen* oder Chabriers *España* zu verstehen. Es handelt sich vielmehr ganz bewusst nicht um eine anekdotische, sondern um eine imaginär-abstrakte Darstellung, auch wenn Debussy typische Effekte nicht gänzlich meidet: So verwendet er spanische Rhythmen, Kastagnetten und Tambour de basque. Doch täusche man sich nicht: Diese

Folklore ist ideell (man denke an das, was Bartók einige Zeit später machen wird). Trotz des Mangels an Verständnis, auf den das Werk bei seiner Uraufführung stieß, schrieb Maurice Ravel schon im Februar 1913 gewohntermaßen scharfsinnig, er sei von *Ibéria* „zu Tränen gerührt worden, von diesen zutiefst bewegenden nächtlichen Düften, von dieser harmonischen Pracht, so neu und so delikat, von dieser eindringlichen Musikalität“.

In „Rondes de printemps“, dem letzten und am wenigsten bekannten der drei Stücke, erklingen die Lieder *Nous n'irons plus au bois* (*Wir gehen nicht mehr in den Wald*) und *Do, do, l'enfant do* (*Schlaf, Kindchen, schlaf*); es evokiert Frankreich, auch wenn der Nationalcharakter dieses Bildes weniger leicht erkennbar ist als der seiner Vorgänger. Debussy schrieb am 3. September 1907: „Die Musik dieses Stückes hat die besondere Eigenschaft, immateriell zu sein, mithin kann man ihn nicht wie eine robuste Symphonie behandeln“. Ravel seinerseits lobte den „brillanten Charme“ und die „exquisite Frische“ des Stücks, das eines der verkanntesten Werke des Komponisten ist.

© *Jean-Pascal Vachon* 2013

Das **Singapore Symphony Orchestra** (SSO), eines der führenden Orchester Asiens mit internationalem Namen, ist ein Berufsorchester mit 96 festen Mitgliedern, das seinen Sitz in der Esplanade Concert Hall hat. In seinen mehr als 50 Symphoniekonzerten pro Jahr erklingen Lieblings- und Meisterwerke der Orchesterliteratur neben hochaktuellen Uraufführungen; Musiker und Komponisten aus Singapur und Asien bilden einen wesentlichen Bestandteil der Konzertsaison. Tourneen haben das 1979 gegründete Orchester nach Amerika, China und Europa geführt. Maestro Lan Shui, 1997 zum Musikalischen Leiter ernannt,

hat das Niveau und das internationale Renommee des Orchesters weiter angehoben. 2010 wurde seine Sechs-Städte-Tournee nach London und Deutschland, zu der eine ausverkaufte Aufführung in der Berliner Philharmonie gehörte, von begeisterten Kritiken u.a. in *The Times* und der *Süddeutschen Zeitung* begleitet. Die Aufnahme der Symphonien und Klavierkonzerte von Alexander Tscherepnin – die erste Gesamteinspielung überhaupt – hat großen Beifall erhalten. Exklusiv für das Label BIS hat das SSO Musik von Sergej Rachmaninow, Chen Yi, Zhou Long und Bright Sheng 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 zahlreiche Aufnahmen für BIS vorgelegt. Der gebürtige Chinese gab sein Debüt als Berufsdirigent 1986 in Beijing und wurde bald darauf zum Dirigenten des Beijing Symphony Orchestra ernannt. 1992 wurde er von David Zinman als Assistenzdirigent zum Baltimore Symphony Orchestra eingeladen. Außerdem assistierte er Neeme Järvi beim Detroit Symphony Orchestra und Kurt Masur beim New York Philharmonic Orchestra. Zu den zahlreichen Orchestern, die Shui dirigiert hat, gehören das die Bamberger Symphoniker, die Deutsche Radio Philharmonie, das hr-Sinfonieorchester, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, das MDR Sinfonieorchester, das Houston Symphony Orchestra, das Deutsches Symphonie Orchester, das Japan Philharmonic Orchestra und das Hong Kong Philharmonic Orchestra. Seit 2007 ist Lan Shui Chefdirigent der Kopenhagener Philharmoniker, seit 2011 künstlerischer Berater des National Taiwan Symphony Orchestra. Seit 1998 hat Lan Shui zahlreiche CDs für BIS aufgenommen; zweimal wurden seine Einspielungen für den Grammy Award

nominiert. Unter den Aufnahmen 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 Boston University und der Republik Singapur (Kulturmedaille).

« Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination. »

Claude Debussy, avril 1902

Les trois œuvres réunies sur cet enregistrement correspondent chacune à une phase de l'œuvre de Claude Debussy et permettent de constater l'évolution stylistique d'un compositeur né au dix-neuvième siècle d'abord influencé par ses contemporains jusqu'à l'innovateur, seul de son camp, qui contribuera aux changements profonds qui ont affecté la manière de concevoir la musique au début du vingtième siècle et dont les effets continuent de se faire sentir encore aujourd'hui.

Œuvre la plus populaire de Debussy, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* constitue à la fois l'aboutissement de la première manière du compositeur et sa première œuvre majeure dans le domaine symphonique. De plus, comme le souligne Pierre Boulez, « de même que la poésie moderne prend sûrement racine dans certains poèmes de Baudelaire, on est fondé à dire que la musique moderne s'éveille à l'Après-midi d'un faune. » Illustration libre du poème pastoral *L'Après-midi d'un faune* du poète symboliste Stéphane Mallarmé publié en 1876, le *Prélude* devait initialement constituer le premier tableau d'un triptyque symphonique mais seul ce mouvement sera achevé.

Dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, le concept traditionnel de la forme en tant que structure rigoureuse dans laquelle s'insère la musique est abandonné au profit d'une forme organique et d'un nouveau langage musical, tant au niveau mélodique, harmonique, rythmique qu'orchestral, qui semblent naître d'eux-mêmes et ne se soumettre qu'à l'invention du compositeur et au poème qu'il

prétend illustrer. Le célèbre thème, une arabesque chromatique, exposé par la flûte qui ouvre l'œuvre est soumis à une variation continue qui nourrit les cent-dix mesures que compte le *Prélude*. On a pu déceler dans le *Prélude* une forme en arche A – B – A' dans laquelle la section B (mesures 55 à 78) constituerait le sommet dramatique et dynamique (l'orchestre y apparaît tutti pour la première et seule fois et la tonalité générale passe de mi majeur à ré bémol majeur) après le *crescendo* déployé sur les cinquante-quatre premières mesures que compte la section A. La troisième section, A', revient au thème de la flûte et la sonorité générale se raréfie progressivement jusqu'au *ppp* final.

Dans le programme distribué à la création, on retrouvait ce texte de Debussy : « La musique de ce Prélude est une illustration très libre du beau poème de Stéphane Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves d'un faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au soleil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature. » Plus prosaïque, à un chef qui lui demandait des explications plus précises quant à l'interprétation, Debussy dira : « C'est un berger qui joue de la flûte, assis le cul dans l'herbe ! », une manière de dire que la création d'une atmosphère importait davantage qu'une recreation servile du poème.

Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* sera créé le 22 décembre 1894 sous la direction de Gustave Doret. Le succès fut tel que l'œuvre dut immédiatement être bissée. Mallarmé qui assista à la reprise le lendemain écrira à Debussy : « Je sors du concert, très ému : la merveille ! votre illustration de l'Après-midi d'un faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière avec finesse, avec malaise, avec richesse ! »

La Mer, sous-titrée «Trois esquisses symphoniques» représente un formidable bond vers l'avant dans la production de Debussy et semble correspondre musicalement au travail d'un Monet ainsi que le rapporte le peintre et critique Camille Mauclair en 1902 : «Les admirables paysages de Claude Monet ne sont pas autre chose que des symphonies d'ondes lumineuses ; et la musique de M. Debussy, fondée, non sur l'enchaînement de motifs, mais sur la puissance comparée des sons en eux-mêmes, se rapproche singulièrement de ces tableaux ; c'est un impressionnisme de taches sonores.» Il faut également mentionner parmi les influences picturales de Debussy, le peintre japonais Katsushika Hokusai connu pour ses paysages marins et ses effets de lumière fortement stylisés. C'est d'ailleurs une gravure de Hokusai (*La Grande Vague de Kanagawa*) qui apparaîtra sur la page couverture de la partition d'orchestre suite à la demande expresse du compositeur.

La Mer a été beaucoup commentée depuis sa création car à sa popularité actuelle au concert s'ajoute de nombreux éléments novateurs : superpositions de rythmes, émancipation de l'harmonie au sein de laquelle l'accord gagne une autonomie qui repose sur une expressivité en soi plutôt que sur sa subordination à la mélodie (« Il n'y a pas de théorie : suffit d'entendre. Le plaisir est la règle » disait déjà Debussy à son professeur de composition), indépendance accrue des timbres instrumentaux et enfin, « ouverture » de la forme qui se libère désormais de la tradition romantique. L'œuvre suscite désormais sa propre forme qu'elle expose au fur et à mesure de son déroulement poursuivant ainsi une démarche amorcée dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

La gestation de *La Mer* fut longue : de septembre 1903 à mars 1905 faisant ainsi de cette œuvre la contemporaine de plusieurs compositions et cycles pour piano importants comme les *Estampes*, les *Masques*, *L'Isle joyeuse* et le premier Livre des *Images*. Bien que Debussy ait exprimé ses doutes quant à la per-

tinence désormais de la forme de la symphonie, il est tentant de voir en *La Mer* une symphonie avec son premier mouvement (« De l'aube à midi sur la mer ») jouant le rôle de premier mouvement et de mouvement lent, son second (« Jeux de vagues ») celui de scherzo et son troisième (« Dialogue du vent et de la mer ») de finale. La création aura lieu le 15 octobre 1905 aux Concerts Lamoureux et sera un échec que l'on peut *a posteriori* expliquer par la nouveauté du langage musical ainsi que par l'exécution médiocre. Le succès viendra le 19 janvier 1908 aux Concerts Colonne sous la direction de Debussy lui-même bien que, selon les témoignages, il fut un piètre chef.

Les *Images* pour orchestre (qu'il ne faut pas confondre avec les deux livres d'*Images* pour piano contemporaines) vont plus loin dans l'abstraction et l'abandon de tout « réalisme » que dans *La Mer*, deux des caractéristiques des œuvres de la dernière période de Debussy comme *Jeux*, les *Études* pour piano et les trois Sonates. Dans une lettre à son éditeur datée de fin mars ou début avril 1908, Debussy expliquait au sujet de ses *Images* : « J'essaie de faire < autre chose > et de créer, – en quelque sorte – des *réalités* – ce que les imbéciles appellent < impressionnisme >, terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques d'art (...) »

Malgré la dimension de l'orchestre requis, Debussy renonce de plus en plus aux effets de masse pour se concentrer sur des combinaisons sonores rares et inouïes et une transparence qui annoncent *Jeux* composé immédiatement après. L'harmonie est encore plus audacieuse que dans *La Mer* et ne craint pas les duretés que souligne l'instrumentation. Au sujet de la forme enfin, Pierre Boulez parlera d'« une manière inédite de < créer > le développement, de faire évoluer la sonorité orchestrale par le raffinement des transitions ; dans cette musique, même si les thèmes réapparaissent, on ne revient jamais en arrière : tout y apparaît comme un état supérieur, achevé, de l'improvisation tellement la sûreté de

l'invention se révèle maîtrisée, tellement elle peut, alors, se passer de cadres formels trop aisément reconnaissables.»

Avec cette œuvre, Debussy souhaitait composer un cycle consacré à la couleur de trois pays tout en évitant autant que possible le recours aux clichés associés à leur musique. Dernière publiée des trois pièces du triptyque, «Gigues» a été composée entre 1909 et 1912. La composition d'«Iberia» dura de 1905 au jour de Noël 1908 et sa création aura lieu le 20 février 1910. Enfin, «Rondes de Printemps», composé entre 1905 et 1909, fut exécuté la première fois quelques jours après «Iberia», le 2 mars 1910. La création du triptyque complet (incluant «Gigues» encore inédit au concert) aura finalement lieu le 26 janvier 1913 aux Concerts Colonne sous la direction du compositeur et ne remportera aucun succès : on parla de déclin, de tarissement de l'inspiration, d'académisme... des accusations qui allaient se répéter quelques mois plus tard à la création de *Jeux*.

La première *Image*, «Gigues», évoque l'Écosse avec son hautbois d'amour rappelant la cornemuse qui entonne une adaptation libre d'une chanson française, «Dansons la gigue», elle-même une adaptation d'un air populaire du nord de l'Angleterre, «The Keel Row». À l'origine, elle devait s'appeler «Gigues tristes» et bien que le qualificatif sera retiré, elle en conservera le climat inspiré semble-t-il du poème de Paul Verlaine, «Streets», écrit à Soho à Londres en 1890. André Caplet, un collaborateur et un ami de Debussy qui réalisera un arrangement des trois *Images* pour piano à quatre mains écrira dans un article publié en 1923 : «Gigues... Gigues tristes... Gigues tragiques... Peinture d'âme – d'une âme endolorie qui, pour exhaler sa plainte traînarde et indolente, emprunte le chalumeau d'un hautbois d'amour ! Âme meurtrie dont la pudeur, cependant, s'inquiète et s'effarouche du lyrisme des épanchements. Aussi dissimule-t-elle bien vite ses sanglots sous le masque et la gesticulation anguleuse d'une marionnette grotesque. [...] À travers les soubresauts convulsifs, les res-

saisissements subits, les grimaces pitoyables qui constituent comme un revêtement factice il y a la même âme que celle de notre grand et cher Debussy... »

La seconde *Image*, « Iberia », est en trois parties : « Par les rues et par les chemins », « Les parfums de la nuit » et « Le matin d'un jour de fête ». Debussy qui disait « j'entends les bruits que font les chenins en Catalogne, tout en même temps que la musique des rues de Grenade » n'avait en fait passé que... quelques heures en Espagne ! Mais, comme tant d'autres compositeurs français contemporains, il évoqua l'Espagne dans quelques-unes de ses compositions. Ne cherchons cependant pas dans « Iberia » un équivalent debussyen de la *Carmen* de Bizet ou de l'*España* de Chabrier. Fidèle à l'objectif du compositeur, il s'agit ici d'une évocation imaginaire et abstraite plutôt que d'une représentation anecdotique de l'Espagne bien que le compositeur ne renonce pas complètement à certains effets typiques : recours à des rythmes espagnols, mélodies rappelant les chansons populaires, emploi des castagnettes et du tambour de basque... Ne nous y trompons cependant pas : le folklore ici y est imaginaire (on pense à ce que fera Bartók plus tard). Malgré l'incompréhension qui accueillit l'œuvre à sa création, Maurice Ravel, toujours perspicace, écrivit dès février 1913, qu'il fut « étreint jusqu'aux larmes par cette ruisselante Iberia, par ces Parfums de la nuit si profondément émouvants, par cette magnificence harmonique si neuve, si délicate, par cette intense musicalité. »

Finalement, les « Rondes de Printemps », la moins connue des trois pièces, fait entendre les chansons « Nous n'irons plus au bois » ainsi que « Do, do, l'enfant do » et évoque la France bien que le caractère français de cette *Image* soit assurément le moins aisément perceptible des trois. Au sujet de ce mouvement, Debussy écrivait le 3 septembre 1907 que « La musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle, et qu'on ne peut, par conséquent, la manier comme une robuste symphonie ». De son côté Ravel loua le « charme éclatant »

et la « fraîcheur exquise » de cette pièce qui compte parmi les plus méconnues de son auteur.

© *Jean-Pascal Vachon 2013*

L'un des meilleurs orchestres d'Asie dont la réputation s'étend partout au monde, l'**Orchestre symphonique de Singapour** (OSS) compte quatre-vingt-seize membres et joue dans la salle de concert l'Esplanade. Il donne plus de 50 programmes symphoniques par année dans un répertoire embrassant les chefs-d'œuvre pour orchestre et les favoris de tout-temps ainsi que des créations ultra-modernes, avec des musiciens et compositeurs asiatiques et singapouriens figurant en place d'honneur dans la saison. Depuis sa fondation en 1979, l'OSS a joué en Amérique, en Chine et 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'à la hausse de son niveau. En 2010, sa tournée incluait six villes en Allemagne ainsi que Londres, avec notamment un concert à guichets fermés à la Philharmonie de Berlin qui a suscité des commentaires dithyrambiques des critiques du *Times* et du *Süddeutsche Zeitung*. Les enregistrements de l'orchestre consacrés aux symphonies et aux concertos pour piano d'Alexandre Tcherepnine (la première intégrale jamais réalisée) ont été reçus avec les plus grands éloges. L'OSS enregistre également la musique de Sergueï Rachmaninov, Chen Yi, Zhou Long et Bright Sheng pour la compagnie de disques BIS avec laquelle 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 est devenu directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Singapour en 1997. Depuis sa nomination, l'orchestre a réalisé plusieurs tournées couronnées de succès en plus de plusieurs enregistrements chez BIS. Né en Chine, Lan Shui a fait ses débuts professionnels de chef à Beijing en 1986 et a ensuite été nommé directeur de l'Orchestre symphonique de Beijing. En 1992, il fut invité par David Zinman à l'Orchestre symphonique de Baltimore pour un poste de chef associé. Shui a également été assistant de Neeme Järvi à l'Orchestre symphonique de Détroit et de Kurt Masur à l'Orchestre philharmonique de New York. Il s'est produit à la tête de plusieurs formations dont l'Orchestre symphonique de Bamberg, l'Orchestre philharmonique de la radio allemande, l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort, l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart, l'Orchestre symphonique NDR de Leipzig, celui de Houston, le Deutsche Symphonie-Orchester (Berlin), l'Orchestre philharmonique du Japon ainsi que l'Orchestre philharmonique de Hong Kong. Il est aussi chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Copenhague depuis 2007 et, depuis 2011, conseiller artistique de l'Orchestre symphonique national de Taiwan. Lan Shui enregistre régulièrement chez BIS depuis 1998 et ses disques ont été mis deux fois en nomination pour un Grammy. Parmi les parutions importantes réalisées avec l'Orchestre symphonique de Singapour, mentionnons l'intégrale des symphonies d'Alexander Tcherepnine. Il a reçu de nombreux prix internationaux dont ceux du Festival des Arts de Beijing, de la Société Tcherepnine de New York, de l'Université de Boston et le « Médaillon de la culture » de Singapour.

FROM THE SAME PERFORMERS:



SERGEI RACHMANINOV

Symphony No. 1 · Piano Concerto No. 1 BIS-2012 SACD

with YEVGENY SUDBIN piano

Classical CD of the week *The Daily Telegraph*

‘In the SSO under Shui and with Sudbin at the piano, Rachmaninov couldn’t ask for three finer interpreters.’ *sinfinimusic.com*

« Lan Shui et son jeune orchestre singapourien tirent de cette partition mal-aimée [Symphonie no 1] de magnifiques contrastes... » *Diapason*

Symphony No. 2 · Vocalise BIS-1712 SACD

‘This is a world-class orchestra...’ *International Record Review*

„Was Lan Shui hier erarbeitet hat, überzeugt auf ganzer Linie ... Das auf absolutem Weltklasseniveau agierende Orchester folgt dem Dirigenten mit technischer Perfektion und stets spürbarer Motivation.“ *klassik.com*

“Una orquesta sensacional...” *Scherzo*

Symphony No. 3 · Rhapsody on a Theme of Paganini BIS-1988 SACD

with YEVGENY SUDBIN piano

Classical CD of the week *The Daily Telegraph*

„In der dritten Sinfonie zeigen sich dann einmal mehr die exzeptionellen Qualitäten des Orchesters, das Lan Shui zu einem Klangkörper der Spitzenklasse herangebildet hat.“ *Fono Forum*

« Sudbin est superbe. Il joue non seulement avec une virtuosité absolument fascinante et électrisante, il convainc par la richesse, l’imagination et la spontanéité de ce jeu. » *Pizzicato*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

This recording of *La Mer* was previously released on 'Seascapes' [BIS-1447 SACD] together with works by Zhou Long, Frank Bridge and Alexander Glazunov.

RECORDING DATA

- Recording:** July 2013 (*Prélude à l'après-midi d'un faune*); July 2009 (*Images*) and August 2004 (*La Mer*) at the Esplanade Concert Hall, Singapore
Producers: Jens Braun (Take5 Music Productions) (*Prélude*); Robert Suff (*Images*; *La Mer*)
Sound engineers: Ingo Petry (Take5 Music Productions) (*Prélude*); Matthias Spitzbarth (*Images*); Thore Brinkmann (*La Mer*)
- Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
- Post-production:** Original format: 24-bit / 96 kHz (*Prélude*); 24-bit / 44.1 kHz (*Images*); 24-bit / 88.2 kHz (*La Mer*)
Editing: Jens Braun (*Prélude*); Matthias Spitzbarth (*Images*); Nora Brandenburg (*La Mer*)
Mixing: Jens Braun (*Prélude*); Matthias Spitzbarth & Robert Suff (*Images*); Thore Brinkmann & Robert Suff (*La Mer*)
- Executive producer:** Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2013
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photograph: © Zacarias da Mata / depositphotos
Back cover photo: © Lan Shui
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-1837 SACD © 2007 & 2014; © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

Lan Shui



BIS-1837