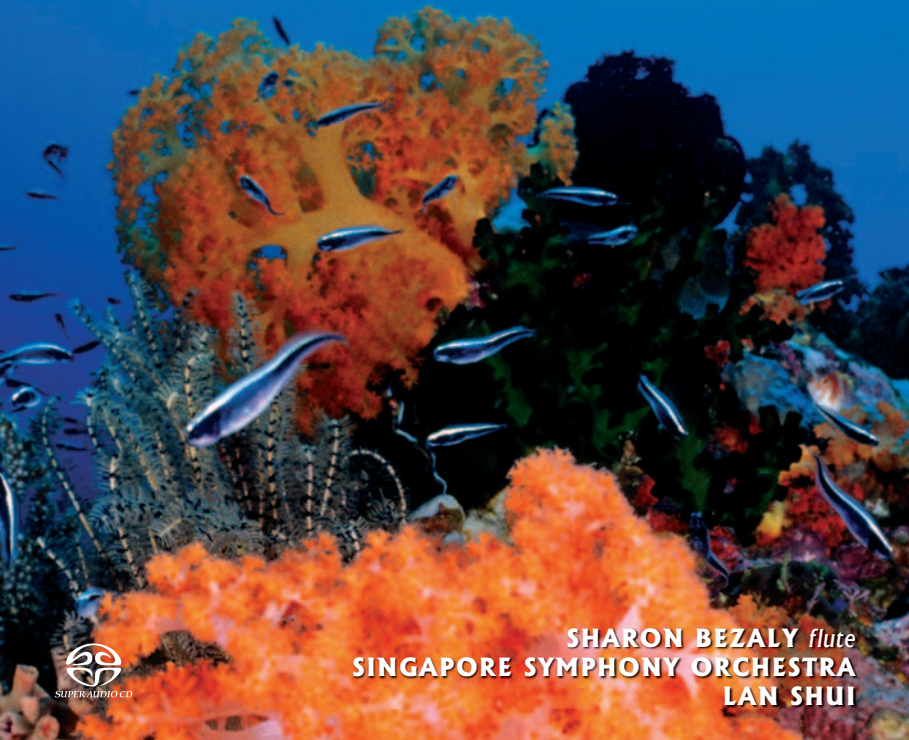




SEASCAPES

DEBUSSY *La Mer* BRIDGE *The Sea* Glazunov *La Mer*
ZHOU LONG *The Deep, Deep Sea*



SHARON BEZALY *flute*
SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA
LAN SHUI

Singapore is an island country, which over its history has quickly developed into one of the most important transport and trading hubs of Asia. Ships from all over the world anchor in its harbour, and it is no surprise that the island has become a cosmopolitan city, a crossroads between East and West. Though the ways and methods of trade and transport may have changed from days of old, the sea still permeates the pulse of the daily life of Singapore's inhabitants.

It is these rhythms and flavours that we, Lan Shui and the musicians of the SSO, invite you to savour with this recording. The cover photographs, which encapsulate the colours, mystery and wonder of the sea, have been captured by SSO violinist William Tan.



DEBUSSY, CLAUDE (1862-1918)

LA MER, trois esquisses symphoniques

25'50

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. De l'aube à midi sur la mer. <i>Très lent</i> | 9'23 |
| 2 | II. Jeux de vagues. <i>Allegro</i> | 6'51 |
| 3 | III. Dialogue du vent et de la mer. <i>Animé et tumultueux</i> | 9'14 |

ZHOU LONG (b. 1953)

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | THE DEEP, DEEP SEA <small>(Oxford University Press)</small> | 10'40 |
| for alto flute/piccolo, timpani, harp and strings | | |
| GULNARA MASHUROVA <i>harp</i> · JONATHAN FOX <i>timpani</i> | | |

BRIDGE, FRANK (1879-1941)

THE SEA, suite for orchestra (Stainer & Bell)

23'11

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. Seascape. <i>Allegro ben moderato</i> | 6'47 |
| 6 | II. Sea-foam. <i>Allegro vivo</i> | 2'23 |
| 7 | III. Moonlight. <i>Adagio ma non troppo</i> | 6'48 |
| 8 | IV. Storm. <i>Allegro energico</i> | 6'56 |

GLAZUNOV, ALEXANDER (1865-1936)

- | | | |
|---|---|-------|
| 9 | LA MER, fantaisie pour grand orchestre, Op. 28 (1889) | 18'47 |
|---|---|-------|

TT: 79'50

SHARON BEZALY *alto flute/piccolo* [4]

SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA ALEXANDER SOUPTTEL *leader*

LAN SHUI *conductor*

‘Here they come, the good, old waves...’

‘Of our four elements’, the Viennese music critic Eduard Hanslick once wrote, ‘water has always shown itself to be the most gratifying and popular in musical terms... Motion, the innermost life principle of music, also enlivens water, from the thundering of the ocean breakers to the chattering brooklet.’ The sea became the surface onto which sublime emotions were projected – not only for island dwellers who were directly surrounded by it and who could sing its sometimes horrific song about the unpredictability of its aspect, but also for the inhabitants of the mainland, for whom the ‘endless reach’ of the sea, experienced primarily from the standpoint of a tourist, proved as fascinating as it was disturbing. It thus comes as no surprise that sea travel, ever imponderable, should have come to serve as a symbol for life itself.

When writing their ‘water musics’, composers have primarily concerned themselves with the salt water variety – from Antonio Vivaldi (*La Tempesta di Mare*) to Ludwig van Beethoven and Felix Mendelssohn Bartholdy (*Meeresstille und glückliche Fahrt*, ‘Hebrides’ Overture), from Anton Rubinstein (‘Ocean’ Symphony), Pyotr Tchaikovsky (*The Storm*) and Richard Wagner (*The Flying Dutchman*) to Ralph Vaughan William (*A Sea Symphony*), Jean Sibelius (*The Oceanides*), Charles Ives (*At Sea*) and Gian Francesco Malipiero (*Sinfonia del mare*). Admittedly only a few have demonstrated such a relaxed attitude as Erik Satie, in whose *Le Bain de mer* from the piano work *Sports et Divertissements* (1914) we find the remark: ‘The sea is large, Madame. In any case, it is rather deep. Do not sit on the bottom. It is very damp there. Here they come, the good, old waves...’

This disc presents some examples of maritime music for orchestra, and takes us from late romanticism to the present day; from Russia, England and France all the way to China. The earliest work on our musical voyage is **Alexander Glazunov’s** fantasy *La Mer (The Sea)* for large orchestra, Op. 28 (1889). In this

piece Glazunov elaborated upon experiences from a trip to the Crimea, and also professed his admiration for Richard Wagner; as Glazunov himself remarked, *La Mer* is not only composed ‘in memory of’, but also ‘under the strong influence of’ Wagner. This was not self-evident, because as late as 1884 Glazunov had heard *Parsifal* in Bayreuth without feeling any particular rapport. In 1889, however, he was immensely enthusiastic about the first complete St. Petersburg performance of the *Ring* cycle: ‘I stopped paying social calls’, he wrote to Tchaikovsky, ‘but spent all my time at the rehearsals... From the start I was overwhelmed by the colour not only of the orchestration but of the music itself.’ And, indeed, Glazunov’s *La Mer* is extremely Wagnerian in the luxuriant, richly faceted wind sonorities and the coloristic density of its orchestral writing.

The composer prefaced his work with a programme: ‘For centuries the sea had brought its waves to the coast, sometimes driven by wild storms, sometimes rocked by a gentle breath of wind. A man sat on the shore, and various nature images passed before him. The sun shone brightly in the sky, the sea was calm, but suddenly there came a violent gust of wind, followed by another. The skies darkened, the sea grew turbulent. With a colossal noise and with great force the elements delivered themselves unto a bitter contest. A violent thunderstorm broke out. But the storm disappeared into the distance, and the sea grew calm once more. The sun shone anew on the pacified water. The man later related everything that he had seen, and everything that he had then felt in his innermost soul, to other people.’

From mysterious calm (*Rheingold*) the sound of the sea swells up: expressive semitone intervals are heard above waves of string sound that seem to be breaking on a gloomy shore. A four-note horn motif consisting of stoically descending whole-tone steps intensifies the impression that time is standing still, and then the radiance of flutes and strings lightens the mood. The 6/8 metre is reminiscent of a venerable barcarole, to which this passage owes its most gracious elements. This

prologue ends in a harp cadenza which with its *glissandi* raises the curtain and our expectations. A light *dolce* theme from the woodwind (from which one can allegedly discern that this was the time during which Glazunov was working on Borodin's *Prince Igor*) rises up above an *ostinato* wave motion and reaches a majestic climax in the entire orchestra before dying away gently. Agitated flute *tremoli* force their way into the wake of this maritime idyll – the sea becomes restless: motifs whirl around turbulently, the brass and timpani roar. A brief, deceptive calm sets in; then the music erupts again (trombone *glissandi*). Emphatically brassy, defiantly rebellious motifs paint a picture which, with the sound of drums, grows into a veritable sea battle image and pulls the idyllic theme with it. Surprisingly, however, this manages to assert itself in the strings, and the superior strength of the brass section ebbs rapidly away. A gentler breeze now blows through the woodwind, until the idyllic theme has a chance to sing out in a transfigured epilogue – even though, shortly before the end, an unexpected rumble from the timpani and bassoons makes an allusion to the opening bars and the unpredictability of the sea.

‘Music’, wrote **Claude Debussy** in 1903, ‘is a mysterious form of mathematics, the elements of which make up the Infinite. It determines the movement of water, and the play of the curves described by the changing breeze; nothing is more musical than a sunset!’ In view of such enthusiasm for nature one might expect Debussy to have been a proponent of musical nature images. This is not the case, however; at least, not in the conventional way. When he turned his musical attention towards nature, he took no interest in cuckoo calls and thunderclaps, in the euphoria of mimicry found in Straussian programme music. Instead, Debussy – a man who spent a lifetime opposing the structural dictates of themes and forms – sought and found in nature a licence for creative freedom, striving to depict its essence rather than its façade. In this way he created what might to

some extent (in a cautious attempt to reconcile two hostile æsthetic camps) be termed ‘absolute programme music’.

Debussy had a special affinity for the sea, as he confessed to his friend, the composer and conductor André Messager (1853-1929): ‘Perhaps you were unaware that I was promised the fine career of a seafarer, and that only happenstance led me along another path. Nonetheless I have retained a genuine passion for it (the sea)’. On several occasions he sought to depict the sea in music (e.g. in *Sirènes* from the *Nocturnes* [1897-99]). And yet ‘depict’ is too strong a word: for Debussy the sea was not an inadequate raw material that could only be refined into a proper musical work of art by some form of artificial dramaturgy. He considered it rather as the crystallization of an ‘abstract’ fantasy – an inexhaustible source of phenomena, which he tried to capture in strikingly new, shimmering and iridescent sounds. ‘Why’, Debussy wrote in 1908, ‘have we not followed Rameau’s good advice: to observe nature before setting about describing it?’

The ‘symphonic sketches’ that Debussy composed in the years 1903-05 and gathered together under the title *La Mer* are not programmatic tales; the poetic titles of the movements are merely guidelines: 1. *De l’aube à midi sur la mer* (*From dawn to midday on the sea*), 2. *Jeux de vagues* (*Play of the waves*) and 3. *Dialogue du vent et de la mer* (*Dialogue of the wind and the sea*). The proximity of literature can be seen not least from the fact that the first movement was originally to have shared its title with a short story by Camille Maclair (1872-1945) (*Mer belle aux Iles sanguinaires*, 1893). It is by no means impossible that Debussy was influenced by the ‘symphonic sketches’ *La Mer* (!), which were written in 1892 by the Belgian composer Paul Gilson (1865-1942) after a poem by Eddy Levis and were very popular in Paris at the time.

Whereas Gilson followed sonata form and conventional harmony in his four-movement, thoroughly ‘impressionistic’ work, however, Debussy avoids such

safe havens of tradition. Taking a few central motifs as his point of departure – especially intervals of a second and a third – he develops a constantly fluctuating combination of a multitude of motivic and harmonic relationships that consist ‘more of changing light than of clear lines and shapes’, as Debussy put it in another context. These ‘poetic mutations’ (as the composer Jean Barraqué has called them) not only put their highly individual stamp on the form of each movement but also form interconnections between the outer movements – for instance the ‘main theme’ of the first movement (trumpets, cor anglais), which returns in the third movement. The treatment of rhythm and instrumentation – including multiple *divisi* within instrumental sections – exhibits an uncommon richness and variety. It was with good cause that Debussy’s biographer Léon Vallas applied the following, earlier statement by the composer to describe this piece (premièred in Paris on 15th October 1905): ‘free, effervescent art, open-air art, art determined by the elements, the wind, the sky and the sea’.

Frank Bridge, born in the coastal resort of Brighton in 1879, is the first composer on this CD for whom the sea was for many years part of his everyday existence – and yet one is hard pressed to think of an English composer who has not reflected his identity as an island-dweller by means of at least one maritime composition (for instance Elgar: *Sea Pictures*, Stanford: *Songs of the Sea*, Delius: *Sea-Drift*, Bax: *Tintagel*, Vaughan Williams: *Sea Symphony*, Britten: *Peter Grimes* and *Billy Budd*). Perhaps it is owing to the composer’s intimate knowledge of his subject that Bridge’s programmatic suite *The Sea* (1910/11) has become his most highly acclaimed orchestral work. It enjoyed popularity from the outset: at the première of this four-movement piece, conducted by Sir Henry Wood at a Promenade Concert at the Queen’s Hall in London on 24th September 1912, the composer was called on stage three times to acknowledge the applause of an enthusiastic audience. The following day’s review stated: ‘The music is

descriptive, and it is also melodious, and in this combination are found the qualities that make great music.'

Bridge gave titles to the individual movements, and elaborated upon them in a programme note: '*Seascape*: paints the sea on a summer morning. From high drifts is seen a great expanse of waters lying down in the sunlight. Warm breezes play over the surface. *Sea-foam*: froths among the low-lying rocks and pools on the shore, playfully not stormy. *Moonlight*: a calm sea at night. The first moonbeams are struggling to pierce through dark clouds, which eventually pass over, leaving the sea shimmering in full moonlight. *Storm*: a raging storm. Wind, rain and tempestuous seas, with the lulling of the storm an allusion to the first number is heard and which may be regarded as the sea-lover's dedication to the sea.'

Seascape arises gently and voluptuously from a long-held chord of E major; by means of polyphonic and dynamic intensification it swells up to impressive climaxes without losing its transparent character. The lively, cheeky *Sea-foam* with its contrapuntal thematic combinations is the suite's scherzo, whilst the magical *Moonlight* serves as the slow movement, at first elegiac and later impassioned in character. By contrast, *Storm* rages up as a thunderous finale that finally dies away calmly on the cor anglais and yields to an affirmative, emphatic recollection (in octave unison) of the first movement.

Although Bridge had not yet entered his tonally daring late phase, certain critics already pointed out 'weird harmonies' – perhaps meaning the very places in the *Moonlight* movement that proved so fascinating to Benjamin Britten, later one of Bridge's composition pupils.

'To bridge the deep, deep sea' – thus ends the English translation of the poem *The Hard Road* by the Chinese poet Li Bai (701-762 A.D.), one of the most important creative artists of the era of the Tang dynasty. The composer **Zhou Long**, who was born in Beijing in 1953 and now lives in the USA, made use of the

final words of this poem as the title of a work that explores the evocative metaphor of a sea voyage under difficult circumstances. In so doing, he took as his themes the hope that distances may be conquered as well as the awe of mankind in the face of sublime natural forces.

One of the fundamental principles in Zhou Long's work – which mediates intriguingly between the musical worlds of the East and West, and in so doing often explicitly reflects what the composer terms 'the beauty of nature' – is to make distances perceptible and artistically profitable. The origins of *The Deep, Deep Sea* (2004) are directly symptomatic of this. This work which is dedicated to Sharon Bezaly and is scored for alto flute/piccolo, timpani, harp and strings, is based on the composition *Green* (1984) for *dizi* (bamboo flute) and *pipa* (Chinese lute), and so forms to speak a Western pendant to that piece. In a consciously impressionistic tradition, Zhou Long opens up a subtle, multi-faceted sound world. With its many motivic interactions, the multi-faceted relationship between the flute and the ensemble evokes, in the words of the composer, the 'union of man and nature' – a situation that is thus similar to that for which Freud – not by chance – coined the concept of 'oceanic feeling'...

© **Horst A. Scholz 2007**

Described by *The Times* as 'God's gift to the flute', **Sharon Bezaly** was chosen as 'Instrumentalist of the Year' by the prestigious *Klassik Echo* in Germany in 2002 and as 'Young Artist of the Year' at the Cannes Classical Awards in 2003. One of the very rare 'full-time' international flute soloists, Sharon Bezaly has inspired renowned composers as diverse as Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho and Sally Beamish to write for her. To date, she has seven dedicated concertos which she performs worldwide. 2007 highlights include performances with the BBC

Symphony Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra and Residentie Orkest, Den Haag, concerts in Japan with Osmo Vänskä and a recital at London's Wigmore Hall. During the period 2006-2008 Sharon Bezaly is participating in the BBC New Generation Artist scheme. Sharon Bezaly's wide-ranging recordings on BIS have won her the highest accolades, including the Diapason d'or (*Diapason*), Choc de la Musique (*Monde de la Musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) and Stern des Monats (*FonoForum*). Her perfect control of circular breathing (taught by Aurèle Nicolet) liberates her from the limitations of the flute as a wind instrument and enables her to reach new peaks of musical interpretation, as testified by the comparison to David Oistrakh and Vladimir Horowitz made in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

For further information please visit www.sharonbezaly.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 concerts a year, its repertoire encompasses the all-time favourites and orchestral masterpieces as well as cutting-edge premières. Local 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. Maestro Lan Shui assumed the position of music director in 1997 and has raised the orchestra's profile and level of excellence, and strengthened its commitment to the performance of new Asian compositions. The orchestra's recordings of Alexander Tcherepnin's symphonies – the first com-

plete 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 commissioning 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 Tcherepnin. He is the recipient of several international awards from, among others, the Beijing Arts Festival, the New York Tcherepnin Society, the 37th Besançon Conductors Competition and Boston University.



LAN SHUI

„Hier kommen die guten, alten Wellen ...“

„Von unseren vier Elementen“, so schrieb der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick einmal, „hat allzeit das Wasser sich als das musikalisch dankbarste und umworbenste gezeigt. [...] Die Bewegung, das innerste Lebensprinzip der Musik, beseelt gleicher Weise das Wasser, vom Donner der Meeresbrandung bis zum geschwätzigen Bächlein.“ Namentlich das Meer wurde zur Projektionsfläche erhabener Empfindungen – nicht nur für Menschen, die qua Inseldasein direkt von ihm umgeben waren und von seinem wechselhaften Antlitz ein mitunter schauerliches Lied singen konnten, sondern gerade auch für Festlandbewohner, für die die „endlose Weite“ der See, die sie vornehmlich touristisch erlebten, so faszinierend wie verstörend wirkte. Kein Wunder, daß die Seefahrt mit ihren Unwägbarkeiten immer auch als ein Symbol für das Leben schlechthin galt.

Komponisten haben sich im Rahmen ihrer Wassermusiken vorzüglich mit der dramatisch dankbareren Salzwasservariante beschäftigt – von Antonio Vivaldi (*La Tempesta di Mare*) bis hin zu Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy (*Meeresstille und glückliche Fahrt*, *Hebriden-Ouvertüre*), von Anton Rubinstein (*Der Ozean*), Peter Tschaikowsky (*Der Sturm*) und Richard Wagner (*Der fliegende Holländer*) bis hin zu Ralph Vaughan Williams (*A Sea Symphony*), Jean Sibelius (*Die Okeaniden*), Charles Ives (*At Sea*) und Gian Francesco Malipiero (*Sinfonia del mare*). Nur wenige haben dabei freilich eine so gelassene Haltung an den Tag gelegt wie Erik Satie, in dessen *Bad im Meer* aus den *Sports et Divertissements* für Klavier (1914) es heißt: „Das Meer ist groß, Madame. Auf jeden Fall ist es ziemlich tief. Setzen Sie sich nicht auf den Grund. Da ist es sehr feucht. Hier kommen die guten, alten Wellen ...“

Diese CD stellt einige Beispiele maritimer Orchestermusik vor, und sie führt von der Spätromantik bis zur Gegenwart, von Rußland, England und Frankreich bis nach China. Das chronologisch erste Werk unserer musikalischen Seefahrt ist

Alexander Glasunows Fantasie *Das Meer* für großes Orchester op.28 aus dem Jahr 1889. In dieser Komposition hat Glasunow Erinnerungen an einen Krimaufenthalt verarbeitet, aber auch seine Hochachtung vor Richard Wagner bekundet; *Das Meer* ist, wie Glasunow selber anmerkte, nicht nur „zum Andenken an“, sondern auch „unter dem starken Eindruck von“ Richard Wagner komponiert worden. Das war nicht selbstverständlich, denn noch 1884 hatte Glasunow in Bayreuth den *Parsifal* ohne größere Anteilnahme gehört; 1889 aber war er von der ersten Petersburger Gesamtaufführung des *Ring des Nibelungen* über die Maßen begeistert: „Ich machte keine Besuche mehr“, schrieb er an Tschaikowsky, „sondern war nur noch auf den Proben [...] Von Anfang an war ich von der Farbigkeit nicht nur der Orchestrierung, sondern auch der Musik überwältigt.“ Und in der Tat ist Glasunows *Meer* gerade im üppigen Facettenreichtum seines Bläserklangs und in der koloristischen Dichte der Satztechnik ausgesprochen „wagnerianisch“.

Seinem Werk stellte der Komponist ein Programm voran: „Jahrhundertlang trug das Meer seine Wellen an die Küste, bald von wildem Sturm gejagt, bald von sanftem Windhauch gewiegt. Ein Mann saß am Ufer, und verschiedene Naturbilder zogen an ihm vorüber. Die Sonne strahlte hell am Himmel, das Meer war ruhig, da brauste urplötzlich eine heftige Windböe auf, auf die eine weitere folgte. Der Himmel verdunkelte sich, das Meer geriet in Aufruhr. Unter kolossalem Getöse und mit großer Gewalt lieferten sich die Elemente einen erbitterten Wettstreit. Ein ungestümes Gewitter brach los. Aber der Sturm verschwand in der Ferne, und das Meer beruhigte sich wieder. Die Sonne schien erneut auf das besänftigte Wasser. Alles, was der Mann gesehen hatte, und alles, was er dabei in seinem Inneren empfunden hatte, erzählte er anschließend anderen Menschen.“

Aus mysteriöser Stille (*Rheingold*!) klingt das Meer herauf: Expressive Halbtönschritte ertönen über Streicherwogen, die an düsteren Ufern zu brechen schei-

nen. Ein viertöniges Hornmotiv aus stoisch absteigenden Ganztonschritten verstärkt den Eindruck aufgehobener Zeit, bis Flöten- und Streicherglanz für Aufhellung sorgen und den 6/8-Takt an die altehrwürdige Barkarole erinnern, der er seine charmantesten Seiten verdankt; mit Glissandi beschließt eine Harfenkadenzen diesen Prolog und hebt erwartungsvoll den Vorhang. Ein liches „dolce“-Thema der Holzbläser (dem man die zeitliche Nähe zu Glasunows Arbeit an Borodins *Fürst Igor* anzuhören meint) erhebt sich über ostinater Wellenbewegung und steigert sich majestätisch im vollen Orchester, um schließlich sanft zu verklingen. In die Ausläufer dieser Meeresidylle dringen erregte Flötentremoli – die See wird unruhig, turbulent kreisen die Motive, grollen Blech und Pauken. Eine kurze, trügerische Ruhe, dann bäumt sich das Geschehen wieder auf (Posaunenglissandi!). Blechbetonte, trotzig aufbegehrende Motive skandieren ein Treiben, das sich im Trommelklang zu einem wahren Schlachtengemälde steigert und in dessen Sog auch das Idyllenthema gerät. Dieses aber behauptet sich überraschend in den Streichern, und zusehends verliert das Blech seine strotzende Übermacht. Ein sanfterer Wind durchweht nun die Holzbläser, bis sich das Idyllenthema in einem verklärten Epilog aussingen kann – nicht ohne daß kurz vor dem Schluß die Pauken und Fagotte mit einem überraschenden Grollen auf die Einleitungstakte und die Wandelbarkeit des Meeres verwiesen.

„Die Musik“, schrieb **Claude Debussy** 1903, „ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben. Sie lebt in der Bewegung der Wasser, im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang!“ Angesichts solcher Naturbegeisterung möchte man meinen, Debussy sei ein Freund musikalischer Naturschilderung gewesen. Doch dem ist nicht so – oder zumindest auf andere Weise. Denn wenn Debussy sich musikalisch mit der Natur beschäftigte, dann ging es ihm nicht um Kuckucksruf und Donnerschlag, nicht um die Ähnlichkeitseuphorie der Strauss’schen Programmusik. Stattdessen

suchte und fand er, der sich zeitlebens dem Strukturdiktat der Themen und Formen widersetzte, in der Natur die Lizenz zu gestalterischer Freiheit, die mehr das Innere als das Äußere ihres Gegenstands abzubilden trachtete. Auf diese Weise entstand gewissermaßen – um einmal versuchsweise zwei verfeindete ästhetische Lager behutsam zu versöhnen – „absolute Programmmusik“.

Zum Meer hatte Debussy eine besondere Affinität, wie er seinem Freund, dem Komponisten und Dirigenten André Messager (1853-1929) bekannte: „Sie wußten vielleicht nicht, daß ich für die schöne Laufbahn eines Seemanns ausersehen war, und daß nur die Zufälle des Daseins mich auf eine andere Bahn geführt haben. Nichtsdestoweniger habe ich für SIE (die See) eine aufrichtige Leidenschaft bewahrt.“ Mehrfach hat er das Meer musikalisch darzustellen gesucht (u.a. in den *Sirènes* der *Nocturnes*, 1897-99). Aber „darstellen“ ist schon zuviel gesagt – für Debussy war das Meer kein defizienter Rohstoff, der erst durch eine übergestülpte Dramaturgie zu einem würdigen musikalischen „Gegenstand“ geadelt wurde, sondern der Kristallisationspunkt einer im traditionellen Sinn ungegenständlichen Phantasie, die am unerschöpflichen Phänomen selber genug hatte – und es in frappierend neuen, schillernd-irisierenden Klängen einzufangen suchte. „Warum“, so Debussy 1908 [*Figaro*, 8.5.1908], „haben wir nicht Rameaus guten Rat befolgt, die Natur zu beobachten, bevor wir sie zu beschreiben versuchen?“

Die „symphonischen Skizzen“, die Debussy in den Jahren 1903 bis 1905 komponiert und unter dem Titel *La Mer* zusammengefaßt hat, sind denn auch keine programmatischen Erzählungen; die poetischen Überschriften der einzelnen Sätze sind lediglich Andeutungen: 1. *De l'aube à midi sur la mer* (Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer), 2. *Jeux de vagues* (Spiel der Wellen) und 3. *Dialogue du vent et de la mer* (Dialog des Windes mit dem Meer). Die Nähe zur Dichtung drückt sich nicht zuletzt auch in dem Umstand aus, daß

der erste Satz ursprünglich den Titel einer Novelle Camille Maclaurs (1872-1945) tragen sollte (*Mer belle aux Iles sanguinaires*, 1893); nicht unwahrscheinlich auch, daß die seinerzeit in Paris sehr erfolgreichen „symphonischen Skizzen“ *La Mer* (!), die der belgische Komponist Paul Gilson (1865-1942) im Jahr 1892 nach einem Gedicht von Eddy Levis komponiert hatte, Debussy beeinflußt haben.

Während jedoch Gilson in seinem viersätzigen, durchaus „impressionistisch“ instrumentierten Werk der Sonatenform und auch der konventionellen Harmonik folgt, entfernt sich Debussy von solchen sicheren Häfen der Tradition. Ausgehend von einigen zentralen Motiven – insbesondere Sekund- und Terzschritte –, entfaltet er ein unablässig fluktuierendes Ensemble mannigfacher motivischer und harmonischer Beziehungen, die „mehr aus wechselndem Licht als aus klaren Linien und Umrissen“ (so Debussy in anderem Zusammenhang) bestehen. Diese „poetischen Mutationen“ (Jean Barraqué) prägen dabei nicht nur auf höchst individuelle Weise die Form der einzelnen Sätze aus, sondern sie vernetzen auch die Rahmensätze untereinander (wie z.B. das „Hauptthema“ des ersten Satzes in Trompeten und Englischhorn, das im dritten wiederkehrt); Rhythmik und Instrumentation (u.a. vielfach geteilte Instrumentengruppen) sind von einem ungemein differenziert gehandhabten Reichtum. Aus gutem Grund hat der Debussy-Biograph Léon Vallas auf dieses am 15. Oktober 1905 in Paris uraufgeführte Werk frühe Worte des Komponisten selber gemünzt: „eine freie, sprühende Kunst, eine Freiluftkunst, eine Kunst nach dem Maß der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres“.

Frank Bridge, 1879 im englischen Seebad Brighton geboren, ist der erste Komponist dieser CD, für den das Meer jahrelang zur alltäglichen Lebenswelt gehörte – und ohnehin gibt es kaum einen englischen Komponisten, der seine insulare Existenz nicht in mindestens einer maritimen Komposition reflektiert hätte (vgl. Elgar: *Sea Pictures*, Stanford: *Songs of the Sea*, Delius: *Sea-Drift*,

Bax: *Tintagel*, Vaughan Williams: *Sea Symphony*, Britten: *Peter Grimes* und *Billy Budd*). Vielleicht hat es mit der intimen Kenntnis des Gegenstandes zu tun, daß Bridges programmatische Suite *The Sea* (1910/11) sein populärstes Orchesterwerk wurde. Und das gleich von Beginn an: Im Anschluß an die Uraufführung des viersätzigen Werks am 24. September 1912 im Rahmen der Queen's Hall Promenade Concert in London unter Leitung von Sir Henry Wood wurde der Komponist von einem begeisterten Publikum dreimal auf die Bühne gerufen. In der Presse hieß es tags darauf: „Die Musik ist anschaulich komponiert, außerdem ist sie melodios; in dieser Kombination finden sich die Qualitäten, die große Musik ausmachen.“

Bridge hat den einzelnen Sätzen Titel gegeben und sie in einer Programmnote detaillierter ausgeführt: „Seebild stellt das Meer an einem Sommermorgen dar. Aus der Höhe sieht man die weite See im Sonnenlicht. Warme Brisen streichen über ihre Oberfläche. Gischt schäumt um die Felsen und Tümpel am Strand; nicht stürmisch, sondern verspielt. Mondschein: Ruhige See bei Nacht. Die ersten Mondstrahlen bemühen sich, dunkle Wolken zu durchdringen, welche endlich vorüberziehen und ein im vollen Mondschein schimmerndes Meer zurücklassen. Sturm: Ein rasender Sturm. Wind, Regen und ungestüme See, wobei die Windstille an den ersten Satz anklingt und als Hommage des Seeliebhabs an die See betrachtet werden kann.“

Seascape entsteigt zart und schwelgerisch einem gehaltenen E-Dur-Akkord; durch polyphone Verdichtung und dynamische Steigerungen schwillt es zu imposanten Höhepunkten an, ohne dabei seine lichte Faktur zu verlieren. Das quirlig-kecke *Sea-foam* mit seinen kontrapunktisch kombinierten Themen ist das Scherzo dieser Suite, während das zauberische *Moonlight* mit seinem erst elegischen, dann leidenschaftlichen Charakter den langsamen Satz darstellt. *Storm* dagegen braust zu einem tosenden Finale auf, das schließlich im Englischhorn windstill

verklingt und einem bekenntnishaften, emphatischen Rückgriff (Oktavunisono) auf den ersten Satz weicht.

Obschon Bridge sich hier noch deutlich diesseits seiner tonal kühnen Spätphase befand, vermerkten einzelne Kritiker bereits „seltsame Harmonien“ – und meinten damit vielleicht just jene Stellen, die Benjamin Britten, Bridges späteren Kompositionsschüler, am Mondschein-Satz so faszinierten.

„To bridge the deep, deep sea“ – so endet die englische Übertragung (dt.: die tiefe, tiefe See zu überbrücken“) des Gedichts *Der beschwerliche Weg* des chinesischen Dichters Li Bai (701-762 n.Chr.), einem der wichtigsten Künstler aus der Zeit der Tang-Dynastie. Mit den Schlußworten dieses Gedichts hat der 1953 in Beijing geborene und heute in den USA lebende Komponist **Zhou Long** ein Werk überschrieben, das die beziehungsreiche Metapher der Seefahrt unter widrigen Umständen aufgreift – und damit ebenso sehr die Hoffnung auf die Überwindung von Distanzen wie die Ergriffenheit angesichts erhabener Naturgewalten thematisiert.

Distanzen erfahrbar und künstlerisch nutzbar zu machen, ist eines der Hauptprinzipien in Zhou Longs Schaffen, das auf faszinierende Weise die musikalischen Welten von Ost und West vermittelt und dabei nicht selten explizit die „Schönheit der Natur“ (Zhou Long) reflektiert. Die Entstehungsgeschichte von *The Deep, Deep Sea* (2004) ist hierfür geradezu symptomatisch: Das Sharon Bezaly gewidmete Stück für Alt-/Pikkoloflöte, Pauke, Harfe und Streicher basiert auf der Komposition *Green* (1984) für *dizi* (Bambusflöte) und *pipa* (chinesische Laute), dessen westliches Pendant es gleichsam darstellt. In bewußt impressionistischer Tradition entfaltet Zhou Long hier einen subtilen, vielgestaltigen Klangraum, in dem das facettenreich modulierte Verhältnis von Flöte und Ensemble mit seinen mannigfachen motivischen Interaktionen, so der Komponist, die „Vereinigung von Mensch und Natur“ beschwört – einen Zustand also

ähnlich dem, für den Freud wohl nicht von ungefähr den Begriff des „ozeanischen Gefühls“ geprägt hat ...

© **Horst A. Scholz 2007**

Sharon Bezaly, von der *Times* als „Gottes Geschenk an die Flöte“ bezeichnet, wurde 2002 mit dem renommierten deutschen „ECHO Klassik“-Preis in der Kategorie „Instrumentalistin des Jahres“ geehrt; 2003 erhielt sie einen Cannes Classical Award als „Young Artist of the Year“. Als eine der seltenen internationalen „Vollzeit“-Flötistinnen hat Sharon Bezaly renommierte Komponisten so unterschiedlicher Statur wie Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho und Sally Beamish inspiriert, Werke für sie zu komponieren. Bis dato wurden ihr sieben Konzerte gewidmet, die sie in der ganzen Welt aufführt. Zu den Höhepunkten der Saison 2007 gehören Konzerte mit dem BBC Symphony Orchestra, dem Cincinnati Symphony Orchestra, dem Residentie Orkest Den Haag, Konzerte in Japan mit Osmo Vänskä sowie ein Recital in der Londoner Wigmore Hall. In den Jahren 2006 bis 2008 nimmt Sharon Bezaly am BBC New Generation Artist-Programm teil. Für ihre vielseitigen Aufnahmen bei BIS hat sie höchste Auszeichnungen erhalten, u.a. den Diapason d'or (*Diapason*), den Choc de la Musique (*Monde de la Musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) und den Stern des Monats (*FonoForum*). Ihre vollendete, bei Aurèle Nicolet erlernte Beherrschung der Zirkularatmung befreit sie von den Beschränkungen, die dem Blasinstrument Flöte gemeiniglich anhaften, und versetzt sie in die Lage, neue Regionen der musikalischen Interpretation zu erreichen – nicht von ungefähr wurde sie von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit David Oistrach und Vladimir Horowitz verglichen. Weitere Informationen finden Sie unter www.sharonbezaly.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.



SHARON BEZALY

« Voici de bonnes vieilles vagues ... »

Le critique musical viennois Eduard Hanslick écrivit un jour : « De nos quatre éléments, l'eau a de tout temps semblé le plus gratifiant et recherché au point de vue musical. [...] Le mouvement, le principe de vie intérieur de la musique, caractérise de la même manière l'eau, du grondement du ressac jusqu'au bavardage du ruisseau. » La mer en particulier est devenue la surface sur laquelle sont projetées des émotions sublimes – non seulement pour les insulaires directement entourés par elle et qui peuvent entonner des chants de terreur sur son aspect changeant, mais également pour les habitants de la terre ferme pour qui les « étendues infinies » de l'océan, ressenties avant tout de manière touristique, semblent à la fois fascinantes et troublantes. Il ne faut donc pas s'étonner que le voyage en mer avec ses incertitudes soit toujours apparu comme le symbole même de la vie.

Dans leurs œuvres « marines », les compositeurs ont privilégié l'aspect dramatique des eaux salines, d'Antonio Vivaldi (*La Tempesta di Mare*) à Ludwig van Beethoven et Felix Mendelssohn Bartholdy (*Meeresstille und glückliche Fahrt* et l'*Ouverture des Hébrides*), d'Anton Rubinstein (sa *seconde Symphonie*, « Océan ») à Ralph Vaughan Williams (*A Sea Symphony*), Jean Sibelius (*Les Océanides*), Charles Ives (*At Sea*) et Gian Francesco Malipiero (*Sinfonia del mare*). Reconnaissons que peu ont conservé une attitude aussi détachée qu'Érik Satie dont *Le bain de mer* tiré de ses *Sports et divertissements* pour piano (1914) nous fait lire : « La mer est large, Madame. – En tout cas, elle est assez profonde. – Ne vous asseyez pas dans le fond. C'est très humide. – Voici de bonnes vieilles vagues ... »

Cet enregistrement présente quelques exemples de musique marine pour orchestre et nous mène du romantisme tardif jusqu'à aujourd'hui, de la Russie, de l'Angleterre et de la France jusqu'à la Chine. La première œuvre du point de vue chronologique de notre voyage en mer est la fantaisie *La Mer* op. 28 d'**Alexan-**

der Glazounov composée en 1889. Ici, Glazounov traduit musicalement les souvenirs de ses séjours au bord de la Mer de Crimée tout en témoignant de sa grande considération pour Richard Wagner. *La Mer* a été composée, comme Glazounov le dit lui-même, non seulement «à la mémoire de» mais également «sous la forte influence de» Richard Wagner. Cela n'allait pas de soi : en 1884, Glazounov avait entendu *Parsifal* à Bayreuth sans que cela ne lui laisse une grande impression. En 1889 cependant, à la première présentation intégrale du *Ring des Nibelungen* à Saint-Petersbourg, il fut enthousiasmé au-delà du possible : «Je cessai de sortir et ne fit plus qu'assister aux répétitions, écrivit-il à Tchaïkovski, [...] Dès le début, j'ai été subjugué par les coloris non seulement de l'orchestration mais également de la musique même.» En effet, *La Mer* de Glazounov est résolument «wagnérienne» avec l'opulence des sonorités de ses vents et la densité des couleurs du traitement instrumental.

Le compositeur écrivit un programme en guise de préface à son œuvre : «Des siècles durant, la mer a jeté ses vagues sur la côte, tantôt emportée par des vents violents, tantôt bercée par une brise délicate. Un homme est assis sur le rivage et différentes images de la nature passent devant ses yeux. Le soleil brillait, haut dans le ciel, la mer était calme. Soudainement survint le sifflement strident d'une rafale, suivit d'une autre. Le ciel s'assombrit, la mer devint agitée. Les éléments se jetèrent dans un combat, sans répit, avec un grand rugissement et une force majestueuse. Un orage violent se déchaîna. Mais la tempête passa et la mer se calma. Le soleil luit à nouveau sur la surface calme de l'eau. Et tout ce que l'homme a vu et tout ce qu'il a ressenti au plus profond de son âme, il le raconte plus tard à d'autres.»

À partir d'un calme mystérieux (*L'or du Rhin* !), le bruit de la mer enfle peu à peu : des intervalles expressifs de demi-tons se font entendre par-dessus les cordes qui semblent se jeter sur une côte lugubre. Un motif descendant de quatre notes

progressant stoïquement par tons entiers aux cors renforce l'impression de temps suspendu jusqu'à ce que l'éclat des flûtes et des cordes allègent l'atmosphère. La mesure à 6/8 rappelle une barcarolle digne à laquelle elle doit ses composantes les plus gracieuses. Une cadence aux harpes faite de *glissandi* conclut ce prologue et le rideau se lève, plein d'attentes. Un thème lumineux *dolce* aux bois (qui rappelle que Glazounov travaillait à cette époque sur *Prince Igor* de Borodine) s'élève sur un mouvement obstiné de vagues et atteint un sommet majestueux à l'orchestre entier avant de s'éteindre délicatement. Des trémolos agités à la flûte parviennent à se faire entendre dans le flot de cette idylle maritime : la mer devient agitée alors que les motifs tourbillonnent de manière turbulente et les cuivres et les timbales grondent. Une courte accalmie, illusoire, puis les événements se déchaînent à nouveau (les *glissandi* de trombones). Les cuivres, puissants, avec des motifs provocants et rebelles peignent un tableau qui, avec les percussions, devient une véritable scène de bataille dans lequel le thème idyllique est également entraîné. Étonnamment cependant, cette scène s'affirme aux cordes et la force suprême des cuivres décline rapidement. Une brise plus agréable souffle maintenant aux bois jusqu'à ce que le thème idyllique obtienne la chance de chanter dans un épilogue transfiguré même si, peu avant la fin, un grondement inattendu aux timbales et aux bassons évoque les premières mesures et l'imprédictibilité de la mer.

« La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent à l'Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu des courbes que décrivent les brises changeantes ; rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil ! » écrivait **Claude Debussy** en 1903. Face à un tel enthousiasme pour la nature, on pourrait penser que Debussy est un ami de la musique descriptive qui l'évoque. Il n'en est rien, du moins, pas de manière conventionnelle. Lorsque Debussy traite musicalement de la nature, l'appel du coucou, les coups de tonnerre ou

l'euphorie de l'analogie telle qu'on la retrouve dans la musique à programme d'un Richard Strauss ne l'intéressent pas. Il cherche et trouve plutôt une licence pour une liberté créatrice qui dépasserait davantage l'essence que l'apparence et se rebellerait sa vie durant contre le dictat structurel du thème et de la forme. C'est ainsi qu'il crée ce qu'on pourrait pour ainsi dire appeler la « musique à programme absolue » (une tentative prudente de réconcilier deux camps esthétiques opposés).

Debussy manifestait une affinité particulière avec la mer comme il l'écrivait à son ami, le compositeur et chef André Messager (1853-1929) : « Vous ne savez peut-être pas que j'étais promis à la belle carrière de marin, et que seuls les hasards de l'existence m'ont fait bifurquer. » Il tenta à plusieurs reprises de représenter la mer en musique, par exemple dans *Sirènes*, un mouvement de ses *Nocturnes* datant de 1897-99. Mais « représenter » est un mot trop chargé : pour Debussy, la mer n'est pas un matériau brut déficient devant être rehaussé par une dramaturgie artificielle pour devenir une entité musicale respectable, mais plutôt la cristallisation d'une fantaisie abstraite faite de phénomènes inépuisables. Il cherche de manière frappante à saisir de nouvelles sonorités miroitantes et irisées. « Pourquoi n'avoir pas suivi les bons conseils qu'il [Jean-Philippe Rameau] nous donnait d'observer la nature avant de nous essayer à la décrire ? » écrivait-il en 1908 dans le *Figaro*.

Les « esquisses symphoniques » que Debussy composa entre 1903 et 1905 et qu'il réunit sous le titre de *La Mer* n'ont pas de contenu programmatique. Les titres poétiques des mouvements n'y sont que des indications : 1. *De l'aube à midi sur la mer*, 2. *Jeux de vagues* et 3. *Dialogue du vent et de la mer*. La proximité littéraire y est perceptible notamment avec le premier mouvement qui s'appelait originellement « Mer belle aux Îles sanguinaires » d'après un roman de Camille Maclair (1872-1945) publié en 1893. Il est également permis de penser que

d'autres « esquisses symphoniques » intitulées *La Mer* (!) composées en 1892 par le compositeur belge Paul Gilson (1865-1942) d'après un poème d'Eddy Levis et très populaires à Paris en son temps ont pu influencer Debussy.

Alors que Gilson suit la forme sonate et une harmonie conventionnelle dans son œuvre en quatre mouvements à l'instrumentation résolument impressionniste, Debussy évite l'écueil de la sécurité de la tradition. À partir de quelques motifs centraux – en particulier des intervalles de seconde et de tierce –, il développe une combinaison constamment fluctuante de relations motiviques et harmoniques qui évoquent davantage « la lumière changeante que des lignes et des espaces définis » (ainsi que le dira Debussy dans un autre contexte). Ces « mutations poétiques » (pour reprendre les mots de Jean Barraqué) marquent non seulement de leur empreinte la forme de chaque pièce mais établissent également des relations entre les mouvements extérieurs, comme par exemple le « thème principal » du premier mouvement (trompettes, cor anglais) qui revient dans le troisième mouvement. Les rythmes et l'instrumentation – incluant les nombreux *divisi* – témoignent d'un sens extraordinairement riche de la différenciation. C'est donc avec pertinence que le biographe de Debussy, Léon Vallas, repris les mots même du compositeur pour décrire la pièce à la création le 15 octobre 1905 à Paris : « La musique est un art libre, jaillissant, un art de plein air, un art à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer ! »

Frank Bridge, né dans la station balnéaire de Brighton en 1879, est le premier compositeur représenté sur cet enregistrement pour qui la mer fit partie du quotidien de longues années alors que pourtant, il n'existe guère de compositeurs anglais qui n'aient évoqué leur existence insulaire au moins une fois (Elgar : *Sea Pictures*, Stanford : *Songs of the Sea*, Delius : *Sea-Drift*, Bax : *Tintagel*, Vaughan Williams : *Sea Symphony*, Britten : *Peter Grimes* et *Billy Budd*). Peut-être est-ce la connaissance intime du compositeur avec son sujet qui a permis que la suite

programmatische *The Sea* (1910-11) devienne sa pièce orchestrale la plus précisée. Elle devint populaire dès le début : à la création le 24 septembre 1912 de cette œuvre en quatre mouvements dans le cadre des Concerts « Promenade » au Queen's Hall à Londres dirigée par Sir Henry Wood, le compositeur fut appelé trois fois sur scène par le public enthousiaste. Le lendemain, la critique affirma que : « la musique est descriptive, et également mélodique. C'est dans cette combinaison que l'on trouve les qualités qui font la grande musique. »

Bridge donna également des titres aux mouvements individuels et les expliqua dans les notes de programme : « *Seascape* [paysage marin] dépeint la mer, un matin d'été. D'une dune élevée, on voit une grande étendue d'eau sous le soleil. Une brise chaude joue sur la surface. *Sea-foam* [écume marine] écume dans les rochers et les flaques sur la plage ; enjoué, pas orageux. *Moonlight* [lumière lunaire] : une mer calme, la nuit. Les premiers rayons de lune luttent pour percer des nuages foncés qui finissent par disparaître, laissant la mer frissonner sous la clarté de la lune. *Storm* [orage] : un orage déchaîné. Le vent, la pluie et une mer démontée avec, dans l'accalmie de la tempête, une allusion au premier mouvement, peut-être un hommage de l'amoureux à la mer. »

Seascape émerge délicatement et voluptueusement d'un accord soutenu de mi majeur. Au moyen d'une intensification polyphonique et dynamique, l'œuvre enfle jusqu'à des sommets impressionnants sans perdre de sa légèreté structurale. *Sea-foam*, animé et insolent, avec ses combinaisons thématiques contrapuntiques joue le rôle de scherzo au sein de la suite alors que le magique *Moonlight* sert de mouvement lent, d'abord élégiaque, puis passionné dans l'expression. En revanche, *Storm* se déchaîne et nous donne un finale assourdissant qui s'éteint calmement avec le cor anglais et cède à un retour emphatique du premier mouvement, comme une confession, dans un unisson à l'octave.

Bien que Bridge n'avait pas encore adopté le langage à la tonalité élargie de

sa période tardive, des critiques avaient évoqué quelques «harmonies étranges» [weird harmonies], peut-être une allusion aux passages même de *Moonlight* qui fascinèrent Benjamin Britten, plus tard l'un des élèves en composition de Bridge.

«Jeter un pont sur la mer profonde». C'est par ces mots que se termine le poème *La voie ardue* du poète chinois Li Bai (701 à 762), l'un des artistes les plus importants de la dynastie Tang. Le compositeur **Zhou Long** né à Beijing en 1953 et qui vit maintenant aux Etats-Unis a eu recours aux derniers mots de ce poème pour en faire le titre d'une œuvre qui explore la métaphore d'un voyage en mer en des circonstances difficiles. Il prend ainsi pour sujet l'espoir que la distance peut être vaincue ainsi que l'émotion suscitée par les forces sublimes de la nature.

L'un des principes fondamentaux de l'œuvre de Zhou Long – qui agit comme un fascinant intermédiaire entre les mondes musicaux de l'est et de l'ouest et ainsi, reflète souvent de manière explicite ce que le compositeur entend par «la beauté de la nature» – est de rendre les distances perceptibles et profitables d'un point de vue artistique. Les origines de *The Deep, Deep Sea* (2004) sont symptomatiques. L'œuvre composée pour flûte alto et piccolo, timbales, harpe et cordes, dédiée à Sharon Bezaly, se base sur *Green* (1984), une composition pour *dizi* (flûte de bambou) et *pipa* (luth chinois) et forme pour ainsi dire un pendant occidental à cette dernière. Dans une tradition impressionniste consciente, Zhou Long déploie un univers sonore subtil aux multiples facettes. Avec ses interactions motiviques, les relations entre la flûte et l'ensemble évoquent, pour reprendre les mots du compositeur, «l'union de l'humain et de la nature», une situation similaire ainsi au concept que Freud avait appelé – et ce n'est pas le fruit du hasard – la «sensation océanique»...

© *Horst A. Scholz* 2007

Décrite par *The Times* en ces mots : « un don de dieu à la flûte », **Sharon Bezaly** a été choisie « Instrumentiste de l'année » par le prestigieux Prix *Klassik Echo* en Allemagne en 2002 et « Jeune artiste de l'année » par le Cannes Classical Award en 2003. L'une des rares flûtistes solistes « à temps complet » de réputation internationale, Sharon Bezaly a inspiré des compositeurs aussi différents que Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho et Sally Beamish. En 2007, elle comptait sept concertos qui lui ont été dédiés qu'elle interprète un peu partout à travers le monde. Les moments forts de la saison 2006-7 comprennent des concerts avec l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Cincinnati et le Residentie Orkest de La Haye, des concerts au Japon avec Osmo Vänskä et un récital au Wigmore Hall de Londres. Durant la période 2006-8, Sharon Bezaly participe au programme BBC New Generation Artist. Les enregistrements de Sharon Bezaly chez BIS couvrent un vaste répertoire et lui ont valu les éloges de la critique, notamment le Diapason d'or (*Diapason*), Choc de la musique (*Le Monde de la musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) et Stern des Monats (*FonoForum*). Son parfait contrôle de la respiration circulaire (qui lui a été enseignée par Aurèle Nicolet) lui permet de se libérer des limites de la flûte et d'atteindre de nouveaux sommets de l'interprétation musicale que le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a comparé à ceux de David Oïstrakh et de Vladimir Horowitz.

Pour d'autres informations, veuillez consulter son site internet : www.sharonbezaly.com

L'Orchestre symphonique de Singapour (SSO), l'un des meilleurs orchestres d'Asie, cherche 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 complet comptant quatre-vingt-seize membres, le SSO a élu domicile à l'Esplanade Concert Hall

mais il se produit également au Victoria Concert Hall et dans d'autres salles de concerts. L'orchestre donne plus de cinquante concerts par saison et son répertoire comprend aussi bien les pièces favorites du public et les chefs-d'œuvre orchestraux que des créations. Des instrumentistes et des compositeurs locaux sont mis en vedette durant la saison. Depuis sa fondation en 1979, le SSO 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'Alexander Tcherepnine (la première intégrale jamais réalisée) se sont mérités les critiques les plus élogieuses. Le SSO 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 da-

nois, 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 qu'il réalise avec l'Orchestre symphonique de Singapour, mentionnons l'intégrale des symphonies d'Alexander Tcherepnine. Il remporte de nombreuses distinctions internationales notamment celles du Festival de Beijing, de la New York Tcherepnin Society, le 37^e Concours de direction d'orchestre de Besançon ainsi que de l'Université de Boston.

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.

INSTRUMENTARIUM · SHARON BEZALY

Alto flute: Muramatsu platinum-plated silver, specially built for Sharon Bezaly
Piccolo: Philip Hammig, wood

RECORDING DATA

Recorded in August 2004 (Debussy, Zhou Long, Glazunov) and July 2005 (Bridge) at the Esplanade Concert Hall, Singapore. Recorded with support from The Esplanade Co Ltd.

Recording producers: Robert Suff (Debussy, Zhou Long, Glazunov) and Hans Kipfer (Bridge)

Sound engineer: Thore Brinkmann (Debussy, Zhou Long, Glazunov) and Dirk Lüdemann (Bridge)

Digital editing: Elisabeth Kemper, Nora Brandenburg

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation (SACD); B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones;

Executive producer: Robert Suff (Debussy, Bridge, Glazunov), Robert von Bahr (Zhou Long)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2006

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front and back cover photographs: © William Tan

Photograph of Sharon Bezaly: © Anders Krison

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1447 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.

