



RICHARD STRAUSS

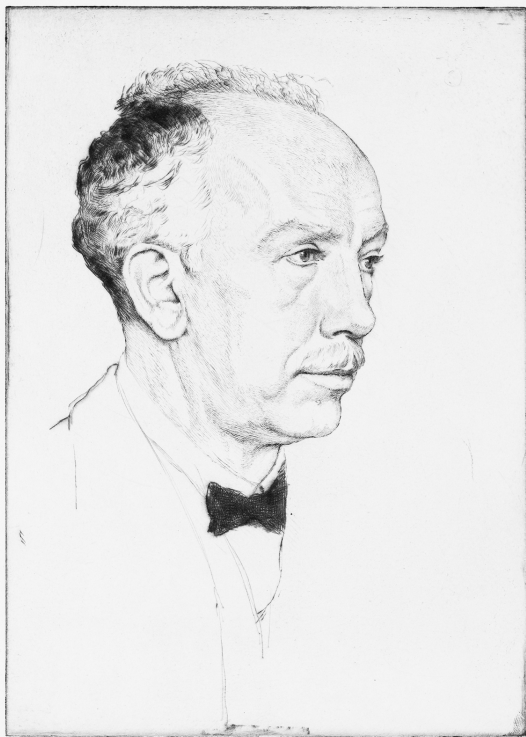
Rosenkavalier Suite

Tod und Verklärung

Macbeth

Singapore Symphony

Orchestra · Lan Shui



H. Gaster, 2. Dr.

Emil Orlik 97

Richard Strauss (drawing by Emil Orlik, 1916)

STRAUSS, Richard (1864–1949)

❑ **Macbeth**, Op. 23 (1887–88) 20'38

Suite from the Opera *Der Rosenkavalier* 24'38

TrV 227d (1945)

❑ *Con moto agitato* 4'37

❑ *Un poco lento* 5'12

❑ *Allegro molto – Tempo di Valse* 6'45

❑ *Moderato molto sostenuto* 5'49

❑ *Schneller Walzer. Molto con moto* 2'15

❑ **Tod und Verklärung**, Op. 24 (1888–89) 25'38

TT: 71'57

Singapore Symphony Orchestra

Lan Shui *conductor*

A mongst philosophers, Richard Strauss's hero was Friedrich Nietzsche, who subtitled his last book, *Ecce Homo* ('Behold the Man'), 'How One Becomes What One Is'. Strauss hadn't yet discovered Nietzsche at the time he wrote *Macbeth*, the first work to which he gave the designation 'Symphonic Poem', yet that ringing phrase could also be invoked to describe this formative early composition. In his previous orchestral work, *Aus Italien* ('From Italy', 1886), Strauss had given pictorial titles to each of the four movements, and taken delight in creating sound-pictures to match. But in *Macbeth* (1887–88) he moved a step further towards the progressive Wagnerian wing in late nineteenth-century German music – to the horror of his much more conservative father, the renowned horn-player Franz Strauss. *Macbeth* doesn't attempt to tell the story of Shakespeare's play, still less paint pictures in sound. In a letter Strauss revealed that he had 'written a sort of symphonic poem, but not after Liszt'. Instead the emphasis is on the development (or the tragic unravelling) of the two main characters: the ambitious but self-questioning would-be king and his still more ferociously driven wife.

A brief but striking fanfare introduces two themes associated with Macbeth himself: the first forward thrusting but with a strong note of anguish, the second (cellos, basses and low woodwind) sinister and chromatically tortuous – is this the self-defeating element in Macbeth's character? Then Lady Macbeth is introduced, indicated in the score by her own words: 'Hie thee hither, that I may pour my spirits in thine ear, and chastise with the valour of my tongue, all that impedes thee from the golden round, which fate and metaphysical aid doth seem to have thee crowned withal.'

At first Lady Macbeth's music is hushed and caressing (woodwind), but her darker, more elemental passion soon breaks out (strong anticipations here of Strauss's chilling operatic heroines Salome and Elektra). The conflict and not-quite coming together of the two characters' themes eventually builds to a well-engineered

tragic climax, but then approaching fanfares appear to hymn the victory of Macbeth's rival Macduff. In the first version these led to a triumphant, major-key ending, but when Strauss took the score to the conductor Hans von Bülow the latter was unimpressed, and said so with characteristic bluntness. After some initial resistance, Strauss yielded to von Bülow's advice, and substituted the much more convincing minor-key ending. The images of the two protagonists, brought down and finally destroyed by their own ambition, remain centre-stage.

The late nineteenth century is commonly portrayed as an age of emotional repression – an age when well brought-up children were 'seen and not heard' and polite conversation steered clear of any subject that had the remotest connection with sex. But there were themes late nineteenth-century Europeans approached far more readily than we do: death for instance. In England the famous 'Death of Little Nell' scene in Dickens's *The Old Curiosity Shop* was one of the great popular hits of the Victorian era, while in Richard Strauss's Germany death had been a favourite subject for Romantic artists since Goethe's novel *The Sorrows of Young Werther*. In that context it's much easier to understand the 25-year-old Richard Strauss tackling the same subject in one of his breakthrough masterpieces. Soon after completing his tone-poem *Don Juan* in 1888, Strauss set to work on ***Tod und Verklärung*** ('Death and Transfiguration'). Initially overflowing with vitality and urgent desire, *Don Juan* had ended with the disillusionment and death of its hero; now, in *Tod und Verklärung*, Strauss set out to depict the thoughts and feelings of a man struggling against and finally giving in to death.

For one of Strauss's most influential musical contemporaries, the writer Richard Specht, there had to be at least an element of autobiography – how else could Strauss have portrayed it all with such stirring authority? The music, Specht said, 'was created in the year 1889 after a severe illness, an echo of the time when treacherous fever smote the young tone-poet, and in which the will to live and the dissolving of

earthly shackles into eternity fought for predominance.’ It’s a good story, but it’s quite wrong: the ‘severe illness’ actually occurred two years after *Tod und Verklärung* was finished, and a year after its sensational first performance. But the fact that the story stuck – and is still sometimes retold today – bears witness to the dramatic and expressive power of Strauss’s musical conception. It’s all too easy to believe.

We are only two years on from *Macbeth*, but by now Strauss has fully abandoned his former scruples about telling stories in music. The whole thing is a vindication of the young composer’s new-found belief that the ‘poetic idea’ could be the guiding, formative principle for symphonic music. We follow the struggles of Strauss’s unnamed protagonist – ‘an idealist’ according to the composer – in a gripping emotional sequence. A pulsating rhythm, first presented on hushed strings and timpani, depicts the progress of his fever. As it intensifies the hero is tormented by memories of lost childhood, and youthful loves (solo flute above gently rippling strings), and above all by the sense that he has failed to fulfil his ideals. One last desperate struggle is suddenly dissipated in a sweeping upward glissando, *molto diminuendo*, and a deep pedal C with quiet gong strokes – the soul has fled the body. But then comes the magical ‘transfiguration’, in which the soul ‘finds gloriously achieved in eternal space those things which could not be achieved here below’. An aspiring theme heard earlier rises slowly and majestically (starting on horns), leading to the grand, ultimately serene affirmation of the coda – the vision of the soul’s fulfilment in ‘eternal space’.

Six decades after he wrote *Tod und Verklärung*, Strauss quoted its grandly aspiring ‘transfiguration’ motif near the ending of his *Four Last Songs*, at the point where the singer asks, ‘is this perhaps death?’ – only there the motif fails to achieve its former glorious resolution. On his deathbed, the following year, Strauss famously told his daughter-in-law, ‘Dying is just as I composed it in *Tod und Verklärung*’; but it is poignant to note that it was only the ‘dying’ bit he said he’d got right. The

older composer, it seems, had made his own, more pragmatic accommodation with mortality.

The heightened expressivity and increasing harmonic daring of *Macbeth* and *Tod und Verklärung* led Strauss into ever more sensational territory as he entered the twentieth century. Before long he'd acquired an international reputation as the world's most notorious musical modernist. His operas *Salome* (1905) and *Elektra* (1908) were both colossal and scandalous successes. The shock-horror indignation spread far beyond the opera houses. After *Salomé's* American première in 1907 one newspaper ran with the headline: '4000 SURVIVE THE MOST APPALLING TRAGEDY EVER SHOWN ON THE MUSICAL STAGE'. According to the English conductor Sir Thomas Beecham, a performance of a suite from *Elektra* by the Band of the Grenadier Guards (!) elicited this response from King George V: 'His Majesty does not know what the Band has just played, but it is never to be played again.' Kaiser Wilhelm II even took it upon himself to warn Strauss personally of the damage it was doing to his reputation. 'So much damage', the worldly Strauss retorted, 'that with the takings I was able to build my villa at Garmisch'.

Strauss's next opera, *Der Rosenkavalier* ('The Chevalier of the Rose') came as a very different kind of surprise to the musical world. At the first performance in 1911 there were a few complaints concerning the action – especially in the opening scene, where the curtain rises on the Marschallin (the wife of the Field Marshal) and her 17 year-old lover Octavian in bed together, entwined in evidently post-coital bliss. (The orchestral Prelude leaves the audience in little doubt of that.) But musically Strauss now appeared to have turned his back on the expressionistic extremes of *Salome* and *Elektra* – so much so that the arch-modernist Arnold Schoenberg was moved to protest. And instead of nightmare explorations of psychopathology, *Der Rosenkavalier* offered a sophisticated aristocratic comedy, set in mid-eighteenth century courtly Vienna, its music ripely, nostalgically late-romantic.

Were the new-style progressives right – had Strauss deserted the cause? Those who knew him well were not so taken aback. Privately he'd confessed that he was getting bored with what he called his green horror vein. 'Next time', he told a friend after the 1909 Viennese premiere of *Elektra*, 'I'll write a Mozart opera.'

Der Rosenkavalier may not sound stylistically like Mozart – there's certainly no attempt at neo-classical pastiche – yet one can still see what Strauss meant. Something of the cheerfully irreverent spirit of *The Marriage of Figaro* can be felt in *Rosenkavalier*'s witty exposure of the absurdities of old-fashioned class-distinction, and in the warmth and tender pathos of the music for the Marschallin, who in some ways resembles Mozart's all-too-human but profoundly sympathetic Countess. Such was the opera's enduring success that after many years Strauss bowed to pressure and gave his blessing to two concert suites based on the opera: the 1944 Waltz Sequence (which he arranged himself) and the 1945 Suite recorded here. Some doubt remains as to who compiled the Suite. According to Strauss's publishers Boosey and Hawkes the arranger was probably the American conductor Artur Rodziński, much admired as an interpreter of Strauss's both in the opera house and the concert hall. Rather than paraphrasing the opera directly, the Suite provides a kind of narrative of its own, as well as managing to include a fair selection of the score's best loved moments.

The Suite opens with the opera's orchestral prelude – the ardent, voluptuous music, replete with phallic whooping horns, that depicts the Marschallin and Octavian's lovemaking. After this comes the Presentation of the Silver Rose, in which Octavian, as the Chevalier of the Rose, offers this symbolic gift to Sophie, daughter of the socially ambitious Faninal, on behalf of the boorish Baron Ochs. This is supposed to seal Ochs's engagement to Sophie, but Octavian falls in love with her himself, thus throwing a splendid comedic spanner in the nuptial works. An exquisitely scored chordal figure for flutes, celeste, harps and three solo violins symbolises both the delicately-worked rose and the sweetness of young love. Next Octavian,

defending Sophie's right to choose her own suitor, wounds Ochs. It's only a graze, but we hear Ochs's roars of pain and anger; then his pride gradually returns, accompanied by his wonderfully lubricious Act II Waltz. A backward glance to the lively prelude to Act II leads skilfully to the climax of the opera: the great Act III Trio ('Hab mir's gelobt') in which Sophie and Octavian are finally united, while the Marschallin, in a truly heroic act of private renunciation, takes leave of the young lovers and slips away unnoticed. Ochs's defeat is celebrated in the waltz-tune that accompanied his exit from the opera earlier in the same act, after which the arranger brings the Suite to a close with Octavian's theme from the Act I prelude sounding triumphantly on the full orchestra, before the joyous dash to the finish. Young love has won the day.

© *Stephen Johnson 2019*

Since its founding in 1979, the **Singapore Symphony Orchestra** (SSO) has been Singapore's flagship orchestra, touching lives through classical music and providing the heartbeat of the cultural scene in the cosmopolitan city-state. The SSO has earned an international reputation for its orchestral virtuosity, having garnered sterling reviews for its overseas tours and many successful recordings. The SSO performs primarily at the Esplanade Concert Hall, with more intimate works and all outreach performances taking place at its home, the Victoria Concert Hall.

The SSO has performed in Europe, Asia and the United States. In 2016 the orchestra was invited to the Dresden Music Festival and the Prague Spring International Festival. The resulting five-city tour also included the SSO's return to the Berlin Philharmonie. In 2014 the SSO was invited to début at the 120th BBC Proms in London.

Notable SSO releases on the BIS label include three discs of Debussy's orchestral works, a Rachmaninov symphony cycle, the sea-themed anthology *Seascapes*

featuring music by Debussy, Frank Bridge, Glazunov and Zhou Long, and the first-ever cycle of Alexander Tchernin's piano concertos and symphonies.

Lan Shui was the SSO's music director from 1997 to 2019, and is now conductor laureate of the orchestra.

www.sso.org.sg

Lan Shui is renowned for his abilities as an orchestral builder and for his passion in commissioning, premiering and recording new works by leading composers. Currently principal guest conductor of the National Taiwan Symphony Orchestra, Shui served as the music director of the Singapore Symphony Orchestra from 1997 to 2019, when he was appointed the orchestra's conductor laureate. From 2007 to 2015 he was also the chief conductor of the Copenhagen Philharmonic, currently holding the post of the orchestra's honorary conductor.

As a guest conductor, Lan Shui has worked with many eminent orchestras worldwide. In the United States he has appeared with the Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, and the Baltimore and Detroit Symphony Orchestras. In Europe he has performed with Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, hr-Sinfonieorchester, Deutsche Radio Philharmonie, Danish National Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, Orchestre National de France and Orchestre National de Lille. In Asia he has conducted the Hong Kong, Malaysian and Japan Philharmonic Orchestras and maintains a close relationship with the China Philharmonic and Shanghai Symphony Orchestras.

Since 1998 Lan Shui has recorded some 30 discs for BIS, including the first ever complete cycle of Alexander Tchernin's symphonies. He is the recipient of several international awards including the Cultural Medallion, Singapore's highest accolade in the arts.

Richard Strauss' Favorit unter den Philosophen war Friedrich Nietzsche, der seinem letzten Buch *Ecce Homo* („Siehe, der Mensch“) den Untertitel „Wie man wird, was man ist“ gab. Als Strauss *Macbeth* komponierte – das erste Werk, das er mit der Bezeichnung „Tondichtung“ versah – hatte er Nietzsche noch nicht entdeckt, doch könnte die griffige Formulierung auch zur Beschreibung dieses prägenden Frühwerks verwendet werden. In seinem vorangegangenen Orchesterstück *Aus Italien* (1886) hatte Strauss jedem der vier Sätze bildhafte Titel gegeben und großes Gefallen daran gefunden, passende Klangbilder zu erschaffen. In *Macbeth* (1887/88) jedoch ging er einen Schritt weiter in Richtung des fortschrittlichen Wagner-Flügels der deutschen Musik des späten 19. Jahrhunderts – zum Entsetzen seines erheblich konservativeren Vaters, des renommierten Hornisten Franz Strauss. *Macbeth* versucht nicht, Shakespeares Drama nachzuerzählen, noch weniger malt es Klangbilder. In einem Brief erklärte Strauss, er habe „eine Art symphonischer Dichtung“ geschrieben, „aber nicht nach Liszt“. Stattdessen liegt der Schwerpunkt auf der Entwicklung (oder der tragischen Enthüllung) der beiden Hauptfiguren: dem ehrgeizigen, aber von Selbstzweifeln geplagten Möchtegern-König und seiner grimmiger aufgelegten Gattin.

Eine kurze, aber eindrucksvolle Fanfare präsentiert zwei Themen, die Macbeth selbst zugeordnet sind: das erste vorantreibend, aber mit deutlich gequältem Unterton, das zweite (Violoncelli, Kontrabässe und tiefe Holzbläser) finster und chromatisch gewunden – ist dies das selbstzerstörerische Element in Macbeths Charakter? Dann wird Lady Macbeth vorgestellt, die in der Partitur mit ihren eigenen Worten zitiert wird: „O, eile! Eile her! Damit ich meinen Geist in deinen gieße, durch meine tapfere Zunge diese Zweifel und Furchtgespenster aus dem Felde schlage, die dich wegschrecken von dem goldnen Reif, womit das Glück dich gern bekronen möchte.“

Zunächst ist Lady Macbeths Musik gedämpft und anschniegsmäßig (Holzbläser), doch bald bricht ihre dunkle, elementare Leidenschaft hervor (hier finden sich deut-

liche Vorgriffe auf Strauss' schaurige Opernheldinnen Salome und Elektra). Der Konflikt und die ausbleibende Zusammenführung der Themen der beiden Charaktere steigert sich schließlich zu einem trefflich inszenierten tragischen Höhepunkt, doch dann scheinen näherkommende Fanfaren den Sieg von Macbeths Rivalen Macduff zu verkünden. In der ersten Fassung führten sie zu einem triumphalen Dur-Schluss, aber als Strauss die Partitur dem Dirigenten Hans von Bülow vorlegte, war dieser unbeeindruckt, und sagte ihm dies mit typischer Unverblümtheit. Nach anfänglichem Widerstand folgte Strauss Bülows Rat und schrieb stattdessen den weit überzeugenderen Moll-Schluss. Die Portraits der beiden Protagonisten, die durch ihren eigenen Ehrgeiz zu Fall gebracht und schließlich zerstört werden, bleiben im Mittelpunkt.

Das späte 19. Jahrhundert wird gemeinhin als ein Zeitalter emotionaler Unterdrückung dargestellt – ein Zeitalter, in dem man wohlerzogene Kinder „sah und nicht hörte“, und höfliche Gespräche jedes Thema mieden, das den geringsten Bezug zur Geschlechtlichkeit hatte. Aber es gab Themen, die die Europäer des späten 19. Jahrhunderts viel unbefangener angingen als wir – zum Beispiel den Tod. In England war die berühmte „Death of Little Nell“-Szene in Dickens' *The Old Curiosity Shop* eine der literarischen Lieblingsstellen des viktorianischen Zeitalters, während der Tod in Richard Strauss' deutscher Heimat seit Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* ein bevorzugtes Sujet romantischer Künstler war. Vor diesem Hintergrund fällt es leichter zu verstehen, dass der 25-jährige Richard Strauss in einem seiner bahnbrechenden Meisterwerke das gleiche Thema behandelte. Bald nach der Fertigstellung seiner Tondichtung *Don Juan* im Jahr 1888 begann Strauss mit der Arbeit an ***Tod und Verklärung***. Zunächst voller Vitalität und drängendem Verlangen, hatte *Don Juan* mit der Ernüchterung und dem Tod des Helden geendet; jetzt, in *Tod und Verklärung*, machte sich Strauss daran, die Gedanken und Gefühle eines Menschen zu schildern, der gegen den Tod ankämpft und ihm schließlich nachgibt.

Der Schriftsteller Richard Specht, einer von Strauss' einflussreichsten musikalischen Zeitgenossen, vermutete hier autobiographische Momente – wie sonst hätte Strauss das alles mit derart ergreifender Autorität darstellen können? Das 1889 entstandene Werk sei, so Specht, „der Nachklang aus jenen Stunden, in denen schweres Leiden den jungen Tondichter aufs Krankenlager geworfen hatte, in denen [...] die heftigen Wünsche nach dem Vollbringendürfen der Erdenmission und die nach friedensvoller und leidloser Auflösung ins All miteinander rangen“. Das ist eine plausible, aber grundfalsche Geschichte: Das „schwere Leiden“ trat tatsächlich erst zwei Jahre nach der Fertigstellung und ein Jahr nach der sensationellen Uraufführung von *Tod und Verklärung* auf. Die Tatsache aber, dass sich die Geschichte hartnäckig hielt – und manchmal noch heute begegnet – zeugt von der dramatischen und ausdrucksstarken Kraft der musikalischen Konzeption. Man nimmt sie nur zu gern für bare Münze.

Macbeth liegt nur zwei Jahre hinter uns, doch inzwischen hat Strauss seine früheren Bedenken, mit musikalischen Mitteln Geschichten zu erzählen, völlig aufgegeben. Das Ganze bestätigt den neu gewonnenen Glauben des jungen Komponisten, die „poetische Idee“ könne das leitende und prägende Prinzip symphonischer Musik sein. Wir verfolgen die Kämpfe von Strauss' namenlosem Protagonisten – ein „Idealist“, so der Komponist – in einem packenden emotionalen Panorama. Ein pulsierender Rhythmus, zunächst von verhaltenen Streichern und Pauken präsentiert, stellt den Verlauf seines Fiebers dar. Während es steigt, wird der Held von Erinnerungen an die Kindheit und seine Jugendlieben (Soloflöte über sanft wogenden Streichern) und vor allem von dem Gefühl gequält, seinen Idealen nicht gerecht worden zu haben. Ein letzter verzweifelter Kampf löst sich plötzlich in ein aufwärts schweifendes Glissando (*molto diminuendo*) und einen tiefen Orgelpunkt auf C mit leisen Gongschlägen auf – die Seele hat den Körper verlassen. Doch dann folgt die magische „Verklärung“, in der die Seele „im ewigen Weltenraum das

vollendet, in herrlichster Gestalt“ findet, was hienieden nicht erfüllt werden konnte. Ein bereits zuvor erklungenes, aufstrebendes Thema steigt zunächst in den Hörnern langsam und majestätisch in die Höhe und führt zur großen, letztlich ruhevollen Bestätigung in der Coda – der Vision von der Erfüllung der Seele im „ewigen Weltenraum“.

Sechs Jahrzehnte nach *Tod und Verklärung* zitierte Strauss das groß angelegte „Verklärungsmotiv“ am Ende seiner *Vier letzten Lieder* – an jener Stelle, wo der Sänger fragt: „Ist dies etwa der Tod?“ –, doch blieb dem Motiv dort die einst glorreiche Auflösung versagt. Auf seinem Sterbebett sprach Strauss im Jahr darauf zu seiner Schwiegertochter die berühmten Worte: „Merkwürdig, Alice, das mit dem Sterben ist genauso, wie ich’s einst in ‚Tod und Verklärung‘ komponiert hab“; aber es berührt tief, dass sich diese Aussage nur auf das eigentliche Sterben bezog. Der alte Komponist hatte, so scheint es, seine eigene, pragmatischere Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit vorgenommen.

Die gesteigerte Expressivität und harmonische Kühnheit von *Macbeth* und *Tod und Verklärung* führten Strauss mit Beginn des 20. Jahrhunderts in immer aufsehen-erregende Gefilde. Schon bald hatte er sich international einen Ruf als berüchtigtster Moderner der Musikwelt erworben. Seine Opern *Salome* (1905) und *Elektra* (1908) waren sowohl kolossale als auch skandalöse Erfolge. Die Empörung über diese schockierenden Werke ging weit über die Opernhäuser hinaus. Nach *Salomes* amerikanischer Premiere im Jahr 1907 titelte eine Zeitung: „4000 ÜBERLEBEN DIE SCHEUSSLICHSTE TRAGÖDIE, DIE JE AUF EINER BÜHNE GEZEIGT WURDE“. Der englische Dirigent Sir Thomas Beecham berichtet, die Aufführung einer Suite aus *Elektra* durch die Band of the Grenadier Guards (!) habe König George V. folgenden Kommentar abgenötigt: „Seine Majestät weiß nicht, was die Band gerade gespielt hat, aber es soll nie wieder gespielt werden“. Kaiser Wilhelm II. warnte Strauss sogar höchstselbst vor dem Schaden, den sein Ruf damit

erleiden würde. „Von diesem Schaden“, kommentierte der weltlich gesonnene Strauss, „konnte ich mir die Garmischer Villa bauen!“

Strauss' nächste Oper, *Der Rosenkavalier*, erwies sich als eine ganz andere Überraschung für die Musikwelt. Bei der Uraufführung 1911 gab es einige Beschwerden hinsichtlich der Handlung – vor allem in der Eröffnungsszene, wenn sich der Vorhang vor der Marschallin (der Frau des Feldmarschalls) und ihrem 17-jährigen Geliebten Octavian hebt, die in offensichtlich postkoitaler Glückseligkeit (das orchestrale Vorspiel lässt hieran kaum einen Zweifel) ineinander verschlungen sind. Aber musikalisch schien Strauss den expressionistischen Extremen von *Salome* und *Elektra* den Rücken gekehrt zu haben – so sehr, dass der Erzmodernist Arnold Schönberg protestieren zu müssen meinte. Statt alptraumhafter psychopathologischer Erkundungen bot *Der Rosenkavalier* eine anspruchsvolle aristokratische Komödie, die im höfischen Wien der Mitte des 18. Jahrhunderts spielt und deren Musik beste, wiewohl nostalgische Spätromantik ist. Lagen die Progressiven richtig – hatte Strauss die vermeintlich gemeinsame Sache im Stich gelassen? Diejenigen, die ihn gut kannten, waren weniger verblüfft. Privat hatte er eingeräumt, dass ihn die Beschäftigung mit randständigen Extremen zusehends langweilte. „Das nächstmal“, sagte er einem Freund nach der Wiener *Elektra*-Premiere im Jahr 1909, „schreibe ich eine Mozartoper.“

Der Rosenkavalier mag stilistisch nicht wie Mozart klingen – mitnichten geht es hier um ein neoklassizistisches Pasticcio –, trotzdem aber versteht man, was Strauss meinte. Etwas vom fröhlich respektlosen Geist der *Hochzeit des Figaro* findet sich in der geistreichen Darstellung der Absurditäten altertümlicher Klassenunterschiede, aber auch in der Wärme und dem zarten Pathos der Musik für die Marschallin, die in mancher Hinsicht Mozarts allzu menschlicher, aber zutiefst sympathischer Gräfin ähnelt. Der anhaltende Erfolg der Oper war so groß, dass Strauss sich nach vielen Jahren dem Druck beugte und zwei auf der Oper basie-

renden Konzertsuiten seinen Segen gab: der 1944 von ihm selber arrangierten Walzerfolge sowie der hier eingespielten Suite aus dem Jahr 1945. Wer die Suite eingerichtet hat, ist nicht zweifelsfrei nachweisbar; laut Strauss' Verlag Boosey & Hawkes dürfte es der im Opernhaus wie im Konzertsaal als Interpret Strauss'scher Werke sehr geschätzte amerikanische Dirigent Artur Rodziński gewesen sein. Anstatt die Oper direkt zu paraphrasieren, liefert die Suite eine Art eigene Erzählung und schafft es, darin eine ansehnliche Auswahl der beliebtesten Momente der Partitur unterzubringen.

Die Suite beginnt mit dem Orchestervorspiel der Oper – der leidenschaftlichen, sinnlichen Musik, voll phallischer, jauchzender Hörner, die das Liebesspiel von Marschallin und Octavians darstellt. Darauf folgt die Überreichung der silbernen Rose, in der Octavian als Rosenkavalier Sophie, Tochter des gesellschaftlich ambitionierten Herrn von Faninal, im Namen des rüpelhaften Barons Ochs dieses symbolische Geschenk verehrt. Dies soll Ochs' Verlobung mit Sophie besiegeln, doch stattdessen verliebt sich Octavian selber in sie und durchkreuzt damit die Hochzeitsvorbereitungen in herrlich komödiantischer Manier. Ein wunderbar instrumentiertes Akkordmotiv für Flöten, Celesta, Harfen und drei Soloviolen symbolisiert sowohl die zart gearbeitete Rose als auch die Süße junger Liebe. Octavian, der Sophies Recht verteidigt, ihren eigenen Verehrer zu wählen, verletzt Ochs mit dem Degen. Es ist nur eine Schürfwunde, aber wir vernehmen Ochs' schmerzvolles, wütendes Gebrüll; dann kehrt, begleitet von seinem wunderbar schmierigen Walzer aus dem 2. Akt, allmählich sein Stolz zurück. Ein Rückblick auf das lebhafte Vorspiel zum 2. Akt führt kunstvoll zum Höhepunkt der Oper: Das große Terzett des 3. Aktes („Hab mir's gelobt“), in dem Sophie und Octavian endlich vereint sind, während die Marschallin in einem wahrhaft heroischen Akt persönlichen Verzichts von den jungen Liebenden Abschied nimmt und unbemerkt entschwindet. Die Walzermelodie, die Ochs' Abgang im selben Akt begleitete, feiert nun seine Nieder-

lage, worauf der Bearbeiter die Suite mit Octavians Thema aus dem Vorspiel zum 1. Akt beschließt, das triumphierend im vollen Orchester erklingt und in die frohgemute Schlussgeste mündet. Der jungen Liebe gehört die Welt.

© *Stephen Johnson 2019*

Seit seiner Gründung im Jahr 1979 ist das **Singapore Symphony Orchestra** (SSO) das orchestrale Flaggschiff Singapurs – es berührt die Menschen mit klassischer Musik und liefert den Herzschlag für die Kulturszene des kosmopolitischen Stadtstaates. Seine Ensemblevirtuosität hat dem SSO internationales Ansehen verschafft; für seine Auslandstourneen und viele erfolgreiche Einspielungen wurde es mit hervorragenden Kritiken bedacht. Die Konzerte des SSO sind vorwiegend in der Esplanade Concert Hall zu erleben; kleiner besetzte Werke und sämtliche Outreach-Aktivitäten finden in der Victoria Concert Hall, dem Stammhaus des SSO, statt.

Das SSO ist in Europa, Asien und den Vereinigten Staaten aufgetreten. Im Jahr 2016 wurde es zu den Dresdner Musikfestspielen und zum Prager Frühling eingeladen. Im Rahmen der daraus resultierenden Fünf-Städte-Tournee konzertierte das SSO auch erneut in der Berliner Philharmonie. 2014 wurde das SSO eingeladen, bei den 120. BBC Proms in London zu debütieren.

Zu den Veröffentlichungen des SSO beim Label BIS gehören drei SACDs mit Orchesterwerken Debussys, ein Zyklus mit den Symphonien Rachmaninows, die Meeres-Anthologie *Seascapes* mit Musik von Debussy, Frank Bridge, Glasunow und Zhou Long sowie die erste Gesamteinspielung der Klavierkonzerte und Symphonien Alexander Tscherepnins. Von 1997 bis 2019 war Lan Shui Musikalischer Leiter des SSO; heute ist er Ehrendirigent des Orchesters.

www.sso.org.sg

Lan Shui hat sich als Orchesterpädagoge und durch sein Engagement bei der Beauftragung, Uraufführung und Einspielung neuer Werke führender Komponisten einen Namen gemacht. Der derzeitige 1. Gastdirigent des National Taiwan Symphony Orchestra war von 1997 bis 2019 Musikalischer Leiter des Singapore Symphony Orchestra, dem er nun als Ehrendirigent verbunden ist. Von 2007 bis 2015 war er außerdem Chefdirigent der Kopenhagener Philharmoniker, die ihn ebenfalls anschließend zum Ehrendirigent ernannten.

Als Gastdirigent hat er weltweit mit renommierten Orchestern gearbeitet. In den USA ist er mit dem Los Angeles Philharmonic, der San Francisco Symphony, dem Baltimore Symphony Orchestra und dem Detroit Symphony Orchestra aufgetreten. In Europa hat er mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem hr-Sinfonieorchester, der Deutschen Radio Philharmonie, dem Dänischen Radio-Sinfonieorchester, den Göteborger Symphonikern, dem Orchestre National de France und dem Orchestre National de Lille konzertiert. In Asien hat er das Hong Kong Philharmonic Orchestra, das Malaysian Philharmonic Orchestra und das Japan Philharmonic Orchestra dirigiert; außerdem pflegt er enge Beziehungen zum China Philharmonic Orchestra und dem Shanghai Symphony Orchestra.

Seit 1998 hat Lan Shui rund 30 Alben für BIS aufgenommen, darunter auch die weltweit erste Gesamteinspielung der Symphonien Alexander Tscherepnins. Er hat mehrere internationale Auszeichnungen erhalten, darunter die Kulturmedaille, Singapurs höchste Auszeichnung auf dem Gebiet der Künste.

Parmi les philosophes, Friedrich Nietzsche, dont le sous-titre de son dernier ouvrage, *Ecce Homo* [*Voici l'homme*], est « Comment on devient ce que l'on est », était le héros de Richard Strauss. Strauss n'avait cependant pas encore découvert Nietzsche à l'époque où il composa *Macbeth*, la première œuvre à laquelle il donna le titre de « poème symphonique », mais cette maxime retentissante aurait tout aussi bien pu être invoquée pour décrire cette œuvre de jeunesse. Dans son œuvre orchestrale précédente, *Aus Italien* [*D'Italie*, 1886], Strauss avait donné des titres picturaux à chacun des quatre mouvements et avait pris plaisir à créer des images sonores correspondantes. Mais dans *Macbeth* (1887–1888), il fait un pas de plus en direction de l'aile progressiste wagnérienne de la musique allemande de la fin du 19^e siècle – au grand dam de son père, le célèbre corniste Franz Strauss qui était beaucoup plus conservateur. *Macbeth* ne tente pas d'exposer le récit de la pièce de Shakespeare, encore moins de peindre des images en musique. Dans une lettre, Strauss a révélé qu'il avait « composé une sorte de poème symphonique, mais pas d'après Liszt ». Au lieu de cela, l'accent est mis sur le développement (ou la décomposition tragique) des deux personnages principaux : le futur roi ambitieux mais rongé par le doute et sa femme encore plus féroce ment déterminée.

Une fanfare, aussi brève que frappante, introduit deux thèmes associés au personnage de Macbeth : le premier, poussé vers l'avant mais avec un ton fortement angoissé, le second (violoncelles, contrebasses et bois graves) sinistre et chromatiquement tortueux – s'agit-il là de l'élément autodestructeur du caractère de Macbeth ? Puis celui de Lady Macbeth est exposé, indiqué dans la partition par sa propre réplique : « Hâte-toi d'arriver, que je verse dans tes oreilles l'esprit qui m'anime, et dompte par l'énergie de ma langue tout ce qui pourrait arrêter ta route vers ce cercle d'or dont les destins et cette assistance surnaturelle semblent vouloir te couronner. »

La musique associée à Lady Macbeth est d'abord feutrée et séductrice (bois), mais

sa détermination plus sombre et plus primaire éclate bientôt (anticipant les terrifiantes héroïnes lyriques que seront Salomé et Elektra). Le conflit entre les thèmes des deux personnages et le fait qu'ils ne s'unissent pas tout à fait, aboutit finalement à un point culminant tragique bien conçu, mais les fanfares qui vont s'approchant semblent maintenant célébrer la victoire de Macduff, le rival de Macbeth. Dans une première version, la partition se terminait triomphalement, dans une tonalité majeure, mais lorsque Strauss présenta la partition au chef d'orchestre Hans von Bülow, celui-ci ne fut pas convaincu et le fit savoir avec sa franchise habituelle. Après quelques résistances, Strauss céda aux conseils de von Bülow et proposa une fin beaucoup plus convaincante dans une tonalité mineure. L'image des deux protagonistes, vaincus et finalement détruits par leur propre ambition, demeure au centre du tableau.

La fin du 19^e siècle est communément décrite comme une époque de répression émotionnelle – une époque où les enfants bien élevés étaient « vus et non entendus » et où les conversations polies évitaient tout sujet ayant un lien même ténu avec la sexualité. Certains sujets comme la mort étaient cependant beaucoup plus facilement abordés à cette époque en Europe. En Angleterre, la célèbre scène de « La mort de la petite Nell » dans *Le magasin d'antiquités* de Charles Dickens fut l'un des grands succès populaires de l'époque victorienne, tandis que dans l'Allemagne de Richard Strauss, la mort était l'un des sujets favoris des artistes romantiques depuis le roman *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe. Dans ce contexte, il est beaucoup plus facile de comprendre pourquoi Richard Strauss, alors âgé de 25 ans, aborda ce sujet dans l'un de ses chefs-d'œuvre révolutionnaires. Peu de temps après avoir terminé son poème symphonique *Don Juan* en 1888, Strauss se mit au travail sur *Tod und Verklärung* [Mort et Transfiguration]. D'abord débordant de vitalité et d'ambition, *Don Juan* finissait par la désillusion et la mort de son héros. Dans *Mort et Transfiguration*, Strauss se propose maintenant de dépeindre les pensées et les sentiments d'un homme qui lutte contre la mort avant de finalement céder.

L'un des contemporains les plus influents de Strauss, l'écrivain Richard Specht, soutenait que l'œuvre devait nécessairement avoir un aspect autobiographique : comment Strauss avait-il pu dépeindre tout cela avec une telle maîtrise ? La partition, affirma Specht, fut élaborée en 1889 après une grave maladie, comme un écho de l'époque où la fièvre frappa traîtreusement le jeune compositeur et où la volonté de vivre et la dissolution des entraves terrestres dans l'éternité luttèrent entre elles. L'histoire est belle mais tout à fait fautive : la « grave maladie » survint deux ans après la fin de la composition de *Mort et Transfiguration*, et un an après sa création triomphale. Mais le fait que cette fable ait subsisté – et qu'elle soit encore parfois racontée aujourd'hui – témoigne de la force dramatique et expressive de la conception musicale de Strauss. L'histoire est cependant trop belle.

Deux ans seulement après *Macbeth*, Strauss avait totalement abandonné ses scrupules d'autant à raconter des histoires en musique. La conviction, nouvelle, du jeune compositeur que l'« idée poétique » pouvait servir de principe directeur et générateur de musique symphonique était maintenant justifiée. Nous suivons donc ici les luttes du protagoniste anonyme de Strauss – « un idéaliste » selon le compositeur – dans un récit émotionnel saisissant. Une pulsation rythmique, d'abord discrètement exposée par les cordes et les timbales, dépeint l'évolution de sa fièvre. Au fur et à mesure qu'elle s'aggrave, le héros est tourmenté par les souvenirs de son enfance révolue, par ses amours de jeunesse (flûte solo au-dessus des cordes légèrement ondoyantes), et surtout par le sentiment douloureux de n'avoir pu réaliser ses idéaux. Une dernière lutte désespérée est soudain dissipée dans un glissando ascendant, *molto diminuendo*, et une pédale de do grave avec des coups de gong discrets – l'âme a quitté le corps. Vient ensuite la « transfiguration » magique, dans laquelle l'âme « trouve glorieusement accomplies dans l'espace éternel les choses qui n'ont pu être réalisées ici-bas ». Un thème ascendant, entendu précédemment, s'élève lentement et majestueusement (en commençant aux cuivres),

et débouche dans la grande et sereine affirmation de la coda – la vision de l’accomplissement de l’âme dans « l’espace éternel ».

Soixante ans après avoir composé *Mort et Transfiguration*, Strauss cita l’imposant motif de la « transfiguration » à la fin de ses *Quatre Derniers Lieder*, au moment où la chanteuse demande : « Est-ce la mort ? ». Sur son lit de mort, l’année suivante, Strauss dit à sa belle-fille : « ce que j’ai composé dans *Mort et Transfiguration* était parfaitement juste : j’ai vécu très précisément tout cela ces dernières heures ». Il est cependant touchant de noter qu’il admettait n’avoir réussi que le passage de la mort. Le compositeur plus âgé avait fait, semble-t-il, son propre compromis, plus pragmatique, avec la mortalité.

L’expressivité accrue et l’audace harmonique croissante de *Macbeth* et de *Mort et Transfiguration* menèrent Strauss vers des zones encore plus sensationnelles au début du 20^e siècle. En peu de temps, le compositeur avait acquis la réputation de moderniste musical le plus célèbre du monde. Ses opéras *Salomé* (1905) et *Elektra* (1908) furent des succès de scandale en plus de remporter des succès colossaux. L’indignation face à l’horreur se répandit bien au-delà des maisons d’opéra. Après la création américaine de *Salomé* en 1907, un journal titrait : « 4 000 personnes survivent à la tragédie la plus répugnante jamais présentée sur une scène musicale ». Selon le chef d’orchestre anglais Thomas Beecham, l’interprétation d’une suite tirée d’*Elektra* par le Band of the Grenadier Guards (!) a suscité cette réponse du roi George V : « Sa Majesté ignore ce que l’ensemble vient de jouer, mais cela ne doit plus jamais être joué ». L’empereur Guillaume II prit lui-même l’initiative de prévenir personnellement Strauss des dommages qu’il portait à sa réputation. « Tellement de dommages, rétorqua Strauss, terre à terre, qu’avec les recettes, j’ai pu construire ma villa à Garmisch ».

L’opéra suivant de Strauss, *Der Rosenkavalier* [*Le Chevalier à la rose*], causa une toute autre surprise au monde musical. Lors de la première représentation en

1911, il y eut quelques plaintes au sujet du livret – surtout dans la scène d’ouverture, où le rideau se lève sur la Maréchale et son amant, Octavian, âgé de 17 ans, ensemble au lit et enlacés dans une félicité clairement post-coïtale. Musicalement cependant, Strauss semblait maintenant avoir tourné le dos aux extrêmes expressionnistes de *Salomé* et d’*Elektra*, à tel point que l’ultra-moderniste Arnold Schoenberg se senti obligé de manifester sa désapprobation. Et au lieu d’explorations cauchemardesques relevant de la psychopathologie, *Le chevalier à la rose* offrait à la place une comédie aristocratique sophistiquée, se déroulant dans la cour de Vienne du milieu du 18^e siècle avec une musique affichant un romantisme tardif et nostalgique. Les progressistes partisans du nouveau style avaient-ils raison : Strauss avait-il fait défection ? Ceux qui le connaissaient bien ne furent pas aussi surpris. En privé, il avait admis que sa veine « horrible » l’ennuyait. « La prochaine fois, dit-il à un ami après la création viennoise d’*Elektra* en 1909, j’écrirai un opéra de Mozart. »

Le Chevalier à la rose n’est peut-être pas dans le style de Mozart – il n’y avait certes aucune tentative de pastiche néo-classique – mais on peut comprendre ce que Strauss avait voulu dire. Quelque chose de l’esprit joyeusement irrévérencieux des *Noces de Figaro* peut être perçu ici dans l’exposition pleine d’esprit des absurdités de l’univers des classes à l’ancienne et dans la chaleur et la tendresse de la musique confiée au personnage de la Maréchale qui ressemble à certains égards à la comtesse, trop humaine mais profondément sympathique, de Mozart. Le succès de l’opéra fut tel qu’après de nombreuses années, Strauss s’inclina face à la pression et donna sa bénédiction à deux suites de concert extraites de l’opéra : la *Suite de valse* de 1944 (qu’il arrangea lui-même) et la *Suite* de 1945 que l’on retrouve sur cet enregistrement. Des doutes subsistent quant à l’auteur de la compilation de cette dernière suite. Selon les éditeurs de Strauss, Boosey et Hawkes, l’arrangeur fut probablement le chef d’orchestre américain Artur Rodziński, très admiré comme interprète de la musique de Strauss, tant à l’opéra qu’au concert. Plutôt que de

paraphraser directement l'opéra, la suite propose une sorte de récit qui lui est propre, tout en réussissant à inclure une sélection substantielle des moments les plus appréciés de la partition.

La suite s'ouvre sur le prélude orchestral de l'opéra – la musique ardente et voluptueuse, avec ses appels de cors phalliques représentant les ébats amoureux de la Maréchale et d'Octavian. Vient ensuite la Présentation de la rose durant laquelle Octavian, le Chevalier à la rose, offre ce cadeau symbolique à Sophie, fille du socialement ambitieux Faninal au nom du rustre Baron Ochs. Ce geste devait sceller les fiançailles d'Ochs avec Sophie mais Octavian tombe lui-même amoureux de la jeune fille jetant ainsi une splendide diversion comique dans les projets nuptiaux du baron. Un motif orchestré de façon exquise pour les flûtes, le célesta, les harpes et trois violons solistes symbolise à la fois la rose délicatement travaillée et la douceur de cet amour juvénile. Puis, Octavian, défendant le droit de Sophie de choisir son propre prétendant, blesse Ochs. Ce n'est cependant qu'une égratignure bien que l'on entende les rugissements de douleur et de colère d'Ochs. Sa fierté reprend peu à peu le dessus, accompagnée de sa merveilleuse valse du second acte. Un regard en arrière sur le vif prélude du deuxième acte mène habilement au sommet de l'opéra : le grand trio du troisième acte (« Hab mir's gelobt » [Je me suis juré] dans lequel Sophie et Octavian sont enfin unis tandis que la Maréchale, dans un geste héroïque de renoncement personnel laisse les jeunes amoureux et quitte sans se faire remarquer. La défaite d'Ochs est soulignée par la mélodie en forme de valse qui accompagnait sa sortie de l'opéra plus tôt dans le même acte. L'arrangeur conclut la suite avec le thème d'Octavian du prélude du premier acte joué triomphalement par tout l'orchestre, avant l'empressement final. Le jeune amour de Sophie et d'Octavian l'a emporté.

© Stephen Johnson 2019

Depuis sa fondation en 1979, l'**Orchestre symphonique de Singapour** (SSO) est l'orchestre phare de Singapour, touchant les mélomanes et constituant le cœur de la scène culturelle dans la cité-État cosmopolite. Le SSO s'est taillé une réputation internationale pour sa virtuosité et a reçu d'excellentes critiques pour ses tournées à l'étranger et ses nombreux enregistrements. Le SSO se produit principalement à la salle de concert de l'Esplanade, avec des œuvres plus intimes alors que les concerts de rayonnement ont lieu à son domicile, le Victoria Concert Hall.

Au cours de son histoire, le SSO s'est produit en Europe, en Asie et aux États-Unis. En 2016, l'orchestre a été invité au Festival de musique de Dresde et au Festival international du Printemps de Prague. La tournée de cinq villes qui en a résulté comprenait également le retour du SSO à la Philharmonie de Berlin. En 2014, le SSO a fait ses débuts à la 120^{ème} édition des BBC Proms à Londres.

Chez BIS, l'orchestre a réalisé trois disques consacrés aux œuvres orchestrales de Debussy, un cycle symphonique de Rachmaninov, l'album *Seascapes*, sur le thème de la mer, avec des œuvres de Debussy, Frank Bridge, Glazounov et de Zhou Long, et la première intégrale au disque des concertos pour piano et des symphonies d'Alexander Tcherepnine.

Lan Shui a été directeur musical de l'Orchestre symphonique de Singapour de 1997 à 2019, et en est maintenant le chef lauréat.

www.sso.org.sg

Lan Shui est réputé pour ses talents de bâtisseur d'orchestres et pour sa passion pour les commandes, les créations et l'enregistrement de nouvelles œuvres de compositeurs de renom. Actuellement chef invité principal de l'Orchestre symphonique national de Taiwan, Shui a été directeur musical de l'Orchestre symphonique de Singapour de 1997 à 2019 avant d'être nommé chef lauréat de cet orchestre. De 2007 à 2015, il a également été chef d'orchestre principal de l'Orchestre philhar-

monique de Copenhague et occupe actuellement le poste de chef honoraire de l'orchestre.

En tant que chef invité, Lan Shui a travaillé avec de nombreux orchestres importants à travers le monde. Aux États-Unis, il s'est produit avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre symphonique de San Francisco et les orchestres symphoniques de Baltimore et de Détroit. En Europe, il s'est produit avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, le hr-Sinfonieorchester, la Deutsche Radio Philharmonie, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Orchestre Symphonique de Göteborg, l'Orchestre national de France et l'Orchestre national de Lille. En Asie, il a dirigé les orchestres philharmoniques de Hong Kong, de Malaisie et du Japon et entretient des relations étroites avec les orchestres philharmoniques de Chine et de Shanghai.

Depuis 1998, Lan Shui a réalisé une trentaine d'enregistrements chez BIS dont le premier cycle complet des symphonies d'Alexander Tcherepnine. Il a reçu plusieurs prix internationaux dont le Cultural, la plus haute distinction artistique de Singapour.

Front cover:

Der Rosenkavalier (2010)

Britannia silver, H 480mm x W 300mm

By Theresa Nguyen (www.theresanguyen.co.uk)

(photo by Clarissa Bruce)

Der Rosenkavalier was commissioned to celebrate a silver wedding anniversary. A performance of Richard Strauss's opera inspired the patron to commission a piece based on the scene in Act 2 where Sophie is presented with a silver rose by Octavian.

The music on BIS's Hybrid SACDs 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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. 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.

Recording Data

Recording: May 2017 (*Rosenkavalier*), August 2017 (*Tod und Verklärung*); July 2018 (*Macbeth*)
at the Esplanade Concert Hall, Singapore

Producers: Hans Kipfer (Take5 Music Production) (*Rosenkavalier*)
Robert Suff (*Tod und Verklärung*)
Ingo Petry (Take5 Music Production) (*Macbeth*)

Sound engineers: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) (*Rosenkavalier*)
Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion) (*Tod und Verklärung*)
Rita Hermeyer (*Macbeth*)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA 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.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing: Hans Kipfer (*Rosenkavalier*); Jeffrey Ginn (*Tod und Verklärung*); Ingo Petry (*Macbeth*)
Mixing: Hans Kipfer (*Rosenkavalier*); Matthias Spitzbarth & Robert Suff (*Tod und Verklärung*); Ingo Petry (*Macbeth*)

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Stephen Johnson 2019

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover design: David Kornfeld

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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

BIS-2342 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

Also from the Singapore Symphony Orchestra and Lan Shui
'A most tempting triptych of Debussy discs.' *Gramophone*

Images; Prélude à l'après-midi d'un faune; La Mer
BIS-1837

10/10/10 *Klassik-Heute.de*

'La Mer is superb.' *BBC Music Magazine*



Three Ballets: Jeux; Khamma; La Boîte à joujoux
BIS-2162

10/10/10 *Klassik-Heute.de*

'A highly successful issue...

heartily recommended.' *Fanfare*



Nocturnes; Printemps; Rhapsody for saxophone
and orchestra; Danses sacrée et profane
BIS-2332

Choc *Classica*

'A quite splendid conclusion to Lan Shui's

Debussy project.' *MusicWeb-International.com*



These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

BIS-2342