

BIS



DEBUSSY

Jeux

Khamma

La boîte
à joujoux

SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA | LAN SHUI

DEBUSSY, ACHILLE-CLAUDE (1862–1918)

❶ JEUX, poème dansé en un acte, L. 133/(126) (1912–13) 18'46

KHAMMA, légende dansée, L. 132/(125) (1911–12) 21'40

Orchestration in collaboration with Charles Kœchlin

❷ Prélude. *Moderément animé* 9'03

❸ 1^{ère} Danse. *Grave et lent* 3'34

❹ 2^{ème} Danse. *Assez animé* 1'47

❺ 3^{ème} Danse. *Très lent* 7'15

LA BOÎTE À JOUJOUX, ballet pour enfants, L. 136/(128) (1913) 33'45

Orchestration completed by André Caplet

❻ Prélude. Le Sommeil de la boîte 2'55

❼ 1^{er} Tableau. Le Magasin de jouets 10'34

❽ 2^{ème} Tableau. Le Champ de bataille 10'06

❾ 3^{ème} Tableau. La Bergerie à vendre 6'39

❿ 4^{ème} Tableau. Après fortune faite 1'40

⓫ Épilogue 1'46

TT: 75'18

SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA

LAN SHUI *conductor*

‘There is no theory. It is enough to listen. Pleasure is the rule.’

Claude Debussy

The last years of **Claude Debussy**’s life were difficult ones. Despite his reputation, he was constantly beset by financial difficulties, and grudgingly had to accept commissions that distracted him from projects that were closer to his heart. He even had to conduct orchestras, despite being pathologically shy and never having taken up the baton in his life. These vexations were soon compounded by the first symptoms of the cancer that would ultimately kill him in 1918, after intense suffering, and by France’s entry into the First World War.

Stylistically, Debussy found himself at a crucial point in his development. Finding both the traditional forms and also the treatment of themes with developments and transitions inherited from a bygone age to be running out of steam, from now on he preferred to rely on his instincts. He had once, 25 years earlier, said to his harmony teacher, who was shocked by his boldness, that rather than following a fixed rule one should let one’s ears and instincts determine the organization of the musical material. Now he would follow the rules of the moment, as dictated by his own ears.

The very notion of a ‘theme’ disappears, or rather is reinvented; it can equally well describe a four-note motif as a single interval, usually ending up by disintegrating without being treated to a ‘classical’ development as taught in schools. Melody, which had dominated music for three centuries, now steps back, making way for instrumental colour, whilst rhythm liberates itself from the traditional shapes. The work thus becomes an organic whole that is unstable and elusive; its balance no longer depends on pre-established forms in which the composition develops, but rather on ‘the tangle of motifs and structures that disappear and reappear in a sporadic and sometimes implied manner’ (Jean Barraqué), defying any

analytical approach. As Pierre Boulez put it, '[Debussy] is a musician of transition. In view of his aim to create a form without constraining outlines, where everything is important, everything is transformed, where the progress is essential to grasp the totality and coherence, he invents themes that allow him to suggest this perpetual transition, supple enough and "disoriented" enough for that.'

The three works on this disc, all composed during the 1910s, are also the only three by Debussy to have been conceived from the outset as ballets.

One of the least-known works in all of Debussy's output, *Khamma* was commissioned by the Canadian-born dancer Maud Allan, a rival of Isadora Duncan's. Debussy was by no means thrilled about the idea of this ballet-pantomime in three scenes, which prevented him from devoting himself to an opera project (never to be completed) based on the short story *The Devil in the Belfry* by Edgar Allan Poe: 'I have set to work on a ballet for Miss Maud Allan, an English girl [sic]; what else could I do? On the other hand, the ballet is Egyptian; the plot is small enough to fit in a child's hand, and uninteresting, as might be expected. Different reasons, a different sonority made me take it on – and also considerations of domestic finances.' Conceived by Maud Allan herself together with the critic and academic William Leonard Courtney, the plot can be summarized as follows: the action takes place in an ancient Egyptian temple to the sun god Amun-Ra, the dancer Khamma begs the great god to deliver her city from invaders. After performing a number of dances she dies, struck down by his divinity, and her body is blessed by the High Priest.

Debussy probably started composing the work in early 1911, and completed the piano version in January 1912 after an interruption to work on the incidental music to a mystery by Gabriele d'Annunzio, *Le martyre de Saint Sébastien*. In the case of *Khamma*, however, Debussy did not progress further than the piano score and the orchestration of the first few pages. Exasperated by incessant disputes with the

hard-to-please Maud Allan and weakened by illness, Debussy tired of the project and asked Charles Kœchlin to complete the orchestration under his supervision. After such an inauspicious start in life, poor *Khamma* had to wait until 15th November 1924 (more than six years after Debussy's death) before it was finally premièred by the Concerts Colonne, conducted by Gabriel Pierné, and until 26th March 1947 for its first stage performance at the Opéra-Comique, well after Maud Allan had retired. The piano score was issued as long ago as 1916, but at the time of writing (2016) the orchestral score remains unpublished.

Although the work is uneven, and appears somewhat austere with its muted orchestral colours and the dominance of the lower register, it nonetheless does not deserve the oblivion into which it has fallen. The music is typical of late Debussy, and some commentators have detected echoes of Stravinsky's *Petrushka* (premièred in 1911 and much admired by Debussy) in its harmonic ambiguity. In its handling of textures and rhythmic organization it is also possible to find hints of Debussy's own *Jeux*.

'Why have I, a quiet man, launched myself into an adventure that is fraught with so many implications? Because one has to eat, and because one day I dined with Mr Sergei Diaghilev, a terrible yet charming man who could make stones dance... Moreover, I must admit, the lavish performances of the 'Russes' have often delighted me, because they have always contained something unexpected. Whether it's natural or acquired, Nijinsky's spontaneity has touched me so often that, like a child that has been promised a visit to the theatre, I'm eagerly awaiting the performance of *Jeux* in the splendid Maison de l'avenue Montaigne' (article published in *Le Matin*, 15th May 1913). Although Debussy was certainly keen on the idea of working with Diaghilev and his Ballets russes – by then a sensation in Paris's intellectual circles – the libretto he received did not fill him with much enthusiasm,

especially because he had very little interest in choreographical matters. 'I am not a man of science and I am thus ill-equipped to speak about dancing, since today nothing can be said about this light and frivolous subject without assuming the airs of a doctor. Before writing a ballet, I had no idea what a choreographer was. Now I know: he is a man who is very strong on arithmetic. I may not be particularly erudite, but I remembered some of my lessons from school. This one, for instance:... one, two, three, four, five; one, two, three, four, five, six; one, two, three; one, two, three (a little faster). And then one tots it all up. This may sound like nothing, but it is really most moving, especially when this problem is set by the incomparable Nijinsky.' (*Le Matin*, 15th May 1913)

According to Nijinsky's diary, Diaghilev had originally intended the music to describe a homosexual encounter between three young men, and Nijinsky wanted to include an aeroplane crash. Finally they settled on the following plot, also by Nijinsky, which aimed to create 'a plastic vindication of the man of 1913' (!): 'The scene is a garden at dusk; a tennis ball has been lost; a boy and two girls are searching for it. The artificial light of the large electric lamps shedding fantastic rays about them suggests the idea of childish games: they play hide and seek, they try to catch one another, they quarrel, they sulk without cause. The night is warm, the sky is bathed in pale light; they embrace. But the spell is broken by another tennis ball thrown in mischievously by an unknown hand. Surprised and alarmed, the boy and girls disappear into the nocturnal depths of the garden.'

Composed between August 1912 and the end of April 1913, *Jeux* was first performed on 15th May 1913 at the Théâtre des Champs-Élysées, conducted by Pierre Monteux, with set designs by Léon Bakst and featuring Nijinsky (who was also responsible for the choreography) and Tamara Karsavina. Not only was its reception somewhat muted, but also the première of Stravinsky's *Rite of Spring* two weeks later completely eclipsed Debussy's new work, which had to wait until

the 1950s before it was restored to favour, championed not least by Pierre Boulez, who regarded it as one of the most prophetic works of the twentieth century.

Paradoxically, although *Jeux* is one of the hardest works to analyze in the entire symphonic repertoire, it has nevertheless been the subject of numerous studies. In a lecture he gave in Darmstadt in 1956, Boulez described the four principal characteristics of this essential work: predominant chromaticism, an unheard-of fluidity of tempo, a completely new approach to themes and a new conception of orchestration. He concluded: ‘The most troubling aspect, however, is the form of the work. In Debussy eschews traditional architecture and, instead, develops a form that is in constant renewal.’

It seems to have been Georges Ricou, secretary-general of the Opéra-Comique, who suggested to the painter André Hellé that he should show Debussy the ballet project that Hellé had assembled from *La boîte à joujoux* (*The Toybox*), a children’s book that he had illustrated with a series of colour drawings. The composer summarized the plot as follows: ‘A cardboard soldier falls in love with a doll; he seeks to prove this to her, but she betrays him with Polichinelle. The soldier learns of her affair and terrible things begin to happen: a battle between wooden soldiers and polichinelles. In brief, the lover of the beautiful doll is gravely wounded during the battle. The doll nurses him and... they all live happily ever after.’

Debussy set to work with enthusiasm, although he was well aware of the challenges he faced. ‘But how can this be realized in the theatre? You see, it is simplicity itself... The characters must retain their angular movements as cardboard cut-outs, their burlesque appearance, in short their character, without which the work would become meaningless...’ A version for solo piano was completed in October 1913 and dedicated to his beloved daughter Claude-Emma, known as Chouchou. The music is unpretentious and includes children’s songs (for instance *Il pleut, il pleut, bergère*),

bugle calls and imitations of musical boxes as well as parodies of well-known operas and even quotations from his own works. Its delicately poetic tone is not unlike that of Ravel's *Ma mère l'Oye*, composed a few years earlier and also intended for children.

Illness prevented Debussy from completing the work. Although the orchestration was mostly ready by the end of 1917, it was finished off by the composer's friend and assistant André Caplet. The first performance took place on 10th December 1919 at the Théâtre lyrique du Vaudeville in Paris, conducted by Désiré-Émile Inghelbrecht. Chouchou was no longer there either: she had succumbed to diphtheria on 16th July, having outlived her beloved father by barely a year.

© *Jean-Pascal Vachon* 2016

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 makes its performing home at the Esplanade Concert Hall, with more intimate works and all outreach performances taking place at the Victoria Concert Hall, the home of the SSO.

Since Lan Shui assumed the position of music director in 1997, the SSO has performed in Europe, Asia and the United States. In 2016 the SSO 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 a previous disc 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 Tcherepnin's piano concertos and symphonies.

www.sso.org.sg

Lan Shui is renowned for his abilities as an orchestral builder and for his passion in commissioning, premièring and recording new works. Music director of the Singapore Symphony Orchestra since 1997, he has in the words of *American Record Review* 'turned a good regional orchestra into a world-class ensemble'. Together they have made several acclaimed tours to Europe, Asia and the United States and appeared for the first time at the BBC Proms in 2014.

Lan Shui has also held the position of chief conductor of the Copenhagen Philharmonic Orchestra (2007–15) and artistic advisor of the National Taiwan Symphony Orchestra (2010–14). As a guest conductor, he has worked with leading orchestras worldwide, including the Los Angeles Philharmonic, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Danish National Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony and Orchestre National de Lille. In Asia he has conducted the Hong Kong and Japan Philharmonic Orchestras and maintains a close relationship with the China Philharmonic Orchestra and Shanghai Symphony Orchestra.

Since 1998 Lan Shui has recorded over 35 discs with the Singapore Symphony Orchestra for BIS – including the first ever complete cycle of Alexander Tcherepnin's symphonies. He is the recipient of several international awards from the Beijing Arts Festival and the New York Tcherepnin Society, the 37th Besançon Conductors' Competition in France as well as the Cultural Medallion – Singapore's highest accolade in the arts.

„Es gibt keine Theorie. Es genügt zu hören. Das Vergnügen ist das Gesetz.“

Claude Debussy

Die letzten Lebensjahre **Claude Debussys** waren schwierig. Trotz seines Ansehens war er ständig in finanziellen Schwierigkeiten und musste widerwillig Aufträge annehmen, die ihn von Projekten abzogen, welche ihm näher am Herzen lagen; so musste er sich gar als Dirigent verdingen – er, der krankhaft Scheue, der nie in seinem Leben Orchester geleitet hatte. Darüber hinaus machten sich bald die ersten Symptome jener Krebserkrankung bemerkbar, die im Jahr 1918, nach langer Leidenszeit, zu seinem Tod führen sollte; der Ausbruch des Krieges in Frankreich tat ein Übriges, die die Rahmenbedingungen zu verschärfen.

Stilistisch befand sich Debussy in einem entscheidenden Moment seiner Entwicklung: Er hatte die Erschöpfung der traditionellen Formen und der aus einer anderen Epoche stammenden thematischen Arbeit mit ihren Durchführungen und Überleitungen wahrgenommen und zog es nun vor, sich auf seinen Instinkt zu verlassen. Debussy, der 25 Jahre zuvor seinem ob seiner Kühnheiten verschreckten Harmonielehrer erklärt hatte, er vertraue bei der musikalischen Gestaltung dem Ohr und dem Instinkt mehr als dem Gesetz, folgte jetzt den allein von seinen Ohren diktierten Gesetzen des Augenblicks.

Das Konzept des Themas selber verflüchtigt sich dabei oder wird vielmehr neu interpretiert: Es kann nun ebenso ein viertöniges Motiv meinen wie ein einfaches Intervall, das zuletzt oft zerfällt, ohne schulbuchmäßig auf „klassische“ Weise durchgeführt worden zu sein. Die Melodie, die die Musik seit drei Jahrhunderten dominiert hatte, weicht jetzt der instrumentalen Klangfarbe, während der Rhythmus sich von traditionellen Zwängen befreit. Das Werk wird zu einem instabilen, flüchtigen Organismus, dessen Balance nicht mehr auf vorab festgelegten Formen beruht, in die sich die Komposition ergießt, sondern auf dem „Gewirr von Motiven und

Strukturen, die auf sporadische und bisweilen unterschwellige Weise verschwinden und wieder auftauchen“ (Jean Barraqué) – und sich dem analytischen Zugriff entziehen. In den Worten von Pierre Boulez: Debussy „ist ein Musiker der Übergänge. Seinem Ziel folgend, eine Form ohne bindende Grenzen zu entwickeln, in der alles wichtig ist, wo alles sich verwandelt, wo es vor allem darum geht, das Ganze und den Zusammenhang zu erfassen, erschafft er eine Thematik, die geschmeidig und ‚desorientiert‘ genug ist, ihm diese ständigen Übergänge zu gestatten.“

Die drei hier eingespielten Werke, alle in den 1910er Jahren komponiert, sind zugleich die einzigen drei Werke, die von Anfang an als Ballette entworfen wurden.

Khamma, eine der unbekanntesten Kompositionen in Debussys gesamtem Schaffen, wurde von der in Kanada geborenen Tänzerin Maud Allan, einer Konkurrentin von Isadora Duncan, in Auftrag gegeben. Debussy war über die Idee einer Ballettpantomime in drei Szenen nicht sonderlich erfreut, hinderte sie ihn doch daran, sich seinem (unvollendet gebliebenen) Opernprojekt nach der Erzählung *Der Teufel im Glockenstuhl* von Edgar Allan Poe zu widmen: „Ich arbeite jetzt an einem Ballett für eine Miss Maud Allan, eine Engländerin [sic] durch und durch. Um dies wettzumachen, ist das Ballett ägyptisch; seine um herkömmliche Gepflogenheiten unbekümmerte Handlung scheint von einem Kind entworfen. Mancherlei Gründe zwingen mich zu dieser Arbeit, u.a. häusliche Finanzen.“ Das von Maud Allan und William Leonard Courtney konzipierte Szenarium spielt sich in einem altägyptischen Tempel ab, der dem Sonnengott Amin-Râ geweiht ist; die Tänzerin Khamma fleht den mächtigen Gott in drei Tänzen an, die Stadt von Belagerern zu befreien. Ihrer Bitte wird schließlich stattgegeben; nach einem Freudentanz sinkt sie unter Donner und Blitz ersterbend zusammen, und ihr Körper wird vom Hohepriester gesegnet.

Debussy begann die Komposition wahrscheinlich Anfang 1911 und stellte die Klavierfassung im Januar 1912 fertig, nachdem ihn die Arbeit an der Bühnenmusik

zu Gabriele d'Annunzios Mysterienspiel *Le martyre de Saint Sébastien* zeitweise ganz in Anspruch genommen hatte. *Khamma* sollte jedoch nicht über diesen Klavierauszug und die Orchestrierung der ersten Seiten hinauskommen. Verstimmt von ständigen Querelen mit der schwierigen Maud Allan und geschwächt von seiner Krankheit, verlor Debussy die Lust an diesem Projekt und bat Charles Kœchlin, die Orchestration unter seiner Aufsicht zu vervollständigen. Unter einem so ungünstigen Stern stehend, erlebte die arme *Khamma* erst am 15. November 1924 (mehr als sechs Jahre nach Debussys Tod) in einem Colonne-Konzert unter der Leitung von Gabriel Pierné ihre konzertante Uraufführung, während die szenische Uraufführung an der Opéra-Comique bis zum 26. März 1947 (Maud Allan hatte sich lange schon von der Bühne verabschiedet) auf sich warten ließ. Und während der Klavierauszug von *Khamma* bereits 1916 erschien, blieb die Orchesterfassung bis heute (2016) unveröffentlicht.

Mag das heterogene Werk mit seinen matten, vorzugsweise tief registrierten Orchesterfarben auch spröde erscheinen, verdient es doch nicht, derart in Vergessenheit geraten zu sein. Die Musik ist charakteristisch für den späten Debussy; manche Betrachter haben in ihrer harmonischen Mehrdeutigkeit den Widerhall von Stravinskys *Petruschka* (1911 uraufgeführt und von Debussy bewundert) verspürt, während man in der Behandlung von Textur und Rhythmik eine Vorstufe zu *Jeux* gesehen hat.

„Warum habe ich, ein eher ruhiger Mann, mich in ein so folgenschweres Abenteuer gestürzt? Weil man eben essen muss und weil ich eines Tages mit Herrn Sergej Diaghilew gegessen habe, einem schrecklichen und charmanten Mann, der sogar Steine tanzen lassen könnte. (...) Außerdem, das muss ich bekennen, haben die ‚Russen‘ mich mit ihren an Überraschungen reichen Darbietungen so oft begeistert, hat Nijinsky mich mit seiner natürlichen oder erworbenen Spontaneität so oft

berührt, dass ich wie ein braves Kind, dem man einen Theaterbesuch versprochen hat, der Aufführung von **Jeux** in dem freundlichen Haus in der Avenue Montaigne – der Maison de la Musique – entgegenstehe (Artikel in *Le Matin*, 15. Mai 1913). Obwohl Debussy sicherlich die Idee genoss, mit Diaghilew und seinen Ballets Russes, die in den Zirkeln der Pariser Intellektuellen Sensation gemacht hatten, zusammenzuarbeiten, konnte ihn das Szenarium, das man ihm vorgelegt hatte, weder begeistern noch sein Interesse an choreographischen Dingen vertiefen: „Ich bin kein Mann der Wissenschaft, habe also schwerlich die Voraussetzungen, vom Tanz zu sprechen, weil man ja heute nichts über diese leichte und lockere Angelegenheit sagen kann, ohne sich den Anschein eines Doktors zu geben zu müssen. Bevor ich ein Ballett schrieb, wusste ich nicht, was ein Choreograph ist. Jetzt weiß ich es: Das ist ein Mann, der viel von der Rechenkunst versteht. Ich bin noch nicht sehr weit vorangeschritten, aber einige Lektionen habe ich bereits gelernt – zum Beispiel: eins, zwei, drei, vier, fünf; eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs; eins, zwei, drei; eins, zwei, drei (etwas schneller), dann alles zusammen. Das sieht nach nichts aus, ist aber sehr spannend, vor allem, wenn der unvergleichliche Nijinsky diese Aufgabe stellt.“ (*Le Matin*, 15. Mai 1913)

Nijinskys Tagebuch zufolge scheint es so gewesen zu sein, dass Diaghilew zunächst an eine Musik dachte, die eine homosexuelle Begegnung dreier Männer schildern sollte, während Nijinsky einen Flugzeugabsturz dabei haben wollte. Schließlich einigte man sich auf ein Szenarium, das – so Nijinsky – eine „plastische Apologie des Menschen von 1913“ (!) zum Ziel hatte: „In einem Park in der Dämmerung ist ein Tennisball verloren gegangen; ein junger Mann und zwei Mädchen suchen eifrig nach ihm. Die elektrische Straßenbeleuchtung taucht sie in ein fantastisches Licht und lässt sie auf Kinderspiele verfallen. Man sucht sich, verirrt sich, macht weiter, streitet sich, schmolzt ohne Grund; die Nacht ist warm, der Himmel leuchtet sanft, man küsst sich. Ein anderer Tennisball aber, geworfen von der Hand

eines unbekannten Schelmen, zerstört den Zauber. Überrascht und erschrocken verschwinden der junge Mann und die beiden Mädchen im Dunkel des nächtlichen Parks.“

Komponiert zwischen August 1912 und Ende April 1913, wurde *Jeux* am 15. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung von Pierre Monteux uraufgeführt. Das Bühnenbild stammte von Léon Bakst, unter den Tänzern sind Nijinsky (von dem auch die Choreographie stammte) und Tamara Karsawina hervorzuheben. Die Reaktionen aber waren geteilt, und die zwei Wochen später stattfindende Uraufführung des *Sacre du printemps* von Strawinsky stellte Debussys Novität dann gänzlich in den Schatten. Erst in den 1950er Jahren wurde *Jeux* rehabilitiert – vor allem dank des Einsatzes von Pierre Boulez, der darin eines der prophetischsten Werke des 20. Jahrhunderts sah.

Wenngleich *Jeux* sich wie kaum ein anderes Werk des gesamten symphonischen Repertoires der Analyse widersetzt, wurden ihm zahlreiche Studien gewidmet. 1956 hat Boulez in einem Darmstädter Vortrag die vier wichtigsten Charakteristika dieses grundlegenden Werks hervorgehoben: Vorherrschaft der Chromatik, eine unerhörte Flexibilität des Tempos, eine völlig neu verstandene Thematik und eine neue Idee von Orchestrierung. Und er schloss mit den Worten: „Das Beunruhigendste aber ist die Form des Werks. In *Jeux* entsagt Debussy der traditionellen Architektur und entwickelt stattdessen eine Form, die sich fortwährend erneuert.“

Offenbar war es Georges Ricou, Direktor der Opéra-Comique, der dem Maler André Hellé empfahl, das Ballettprojekt, das er aus dem von ihm illustrierten Kinderbuch *La boîte à joujoux* (*Die Spielzeugschachtel*) entwickelt hatte, Debussy vorzulegen. Die Handlung fasste der Komponist so zusammen: „Ein Pappsoldat liebt eine Puppe; er möchte ihr seine Zuneigung beweisen, doch die Schöne betrügt ihn mit einem Hampelmann. Der Soldat kommt ihnen auf die Schliche und es ge-

schehen schreckliche Dinge: ein Kampf zwischen Holzsoldaten und Hampelmännern. Kurz, der Liebhaber der hübschen Puppe wird in der Schlacht schwer verwundet. Die Puppe pflegt ihn ... und alles wendet sich zum Guten!“

Debussy machte sich mit Begeisterung an die Arbeit, obwohl er sich der Herausforderungen bewusst war, denen er gegenüberstand: „Nur, es auf dem Theater zu machen! Natürliche Einfachheit auf die Bühne zu bringen! Den Personen die eckigen Bewegungen von Pappfiguren lassen, ihre komische Erscheinung, schließlich auch ihren Charakter – ohne all das hätte das Stück keine Daseinsberechtigung mehr!“ Die Klavierfassung wurde im Oktober 1913 fertiggestellt und seiner geliebten Tochter Claude-Emma, genannt Chouchou, gewidmet. Die unprätentiöse Musik enthält Kinderlieder (u.a. *Il pleut, il pleut, bergère*), Hornsignale, Spieluhrimitationen, Parodien bekannter Opern und sogar Selbstzitate. Ihr zarter, poetischer Tonfall erinnert ein wenig an Ravels einige Jahre zuvor entstandene Kindermusik *Ma mère l'Oye*.

Seine Krankheit hinderte Debussy daran, selber den Schlusspunkt unter das Werk zu setzen. Zwar war die Orchestrierung Ende 1917 weitgehend fertiggestellt, abschließen aber konnte sie erst sein Assistent und Freund André Caplet. Die Uraufführung fand am 10. Dezember 1919 im Théâtre lyrique du Vaudeville in Paris unter der Leitung von Désiré-Émile Inghelbrecht statt. Chouchou war nicht anwesend: Sie war am 16. Juli 1919 der Diphtherie erlegen, überlebte ihren vergötterten Vater mithin um wenig mehr als ein Jahr.

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

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 Konzertreisen nach Übersee und viele erfolgreiche Einspielungen wurde es mit hervorragenden Kritiken bedacht. Die Konzerte des SSO finden in der Esplanade Concert Hall statt; kleiner besetzte Werke und sämtliche Outreach-Aktivitäten finden in der Victoria Concert Hall, dem Stammhaus des SSO, statt.

Seit Lan Shui 1997 das Amt des Musikalischen Leiters übernommen hat, ist das SSO in Europa, Asien und den USA aufgetreten. Im Jahr 2016 wurde es zum Dresdner Musikfestival und zum Festival Prager Frühling eingeladen. Im Rahmen der daraus resultierenden Fünf-Städte-Tournee kehrte das SSO auch zur Berliner Philharmonie zurück. 2014 wurde das SSO eingeladen, bei den 120. BBC Proms in London zu debütieren. Zu den Veröffentlichungen des SSO für das Label BIS gehören eine weitere SACD mit Orchesterwerken Debussys, ein Zyklus mit den Symphonien Rachmaninows, die Anthologie *Seascapes* mit Meeresmusik von Debussy, Frank Bridge, Glasunow und Zhou Long sowie die erste Gesamteinspielung der Klavierkonzerte und Symphonien Alexander Tscherepnins.

www.sso.org.sg

Lan Shui hat sich als Orchesterpädagoge und durch sein Engagement bei der Beauftragung, Uraufführung und Einspielung neuer Kompositionen einen Namen gemacht. Seit 1997 Musikalischer Leiter des Singapore Symphony Orchestra, hat er – so die *American Record Review* – „ein gutes regionales Orchester in ein Weltklasse-Ensemble verwandelt“. Lan Shui und das SSO haben mehrere gefeierte Tourneen durch Europa, Asien und die USA unternommen; 2014 erschienen sie zum ersten Mal bei den BBC Proms.

Lan Shui war Chefdirigent der Kopenhagener Philharmoniker (2007–15) und Künstlerischer Berater des National Taiwan Symphony Orchestra (2010–14). Als Gastdirigent hat er weltweit mit führenden Orchestern gearbeitet, u.a. mit dem Los Angeles Philharmonic, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Dänischen Nationalorchester, den Göteborger Symphonikern und dem Orchestre National de Lille. In Asien hat er das Hong Kong Philharmonic Orchestra und das Japan Philharmonic Orchestra dirigiert und pflegt eine enge Beziehung zum China Philharmonic Orchestra und dem Shanghai Symphony Orchestra.

Seit 1998 hat Lan Shui über 35 CDs und SACDs mit dem Singapore Symphony Orchestra für BIS aufgenommen, darunter auch die weltweit erste Gesamteinspielung der Symphonien von Alexander Tscherepnin. Er hat mehrere internationale Auszeichnungen erhalten, u.a. vom Beijing Arts Festival und der New York Tscherepnin Society, dem 37. Dirigentenwettbewerb Besançon (Frankreich) sowie Singapurs höchste Auszeichnung auf dem Gebiet der Kunst – die Kulturmedaille.

«Il n'y a pas de théorie. Il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle.»

Claude Debussy

Les dernières années de la vie de **Claude Debussy** furent difficiles. Malgré sa réputation, les ennuis financiers furent constants et il dut accepter à contrecœur des commandes qui le détournaient des projets qui lui tenaient davantage à cœur et même à diriger des orchestres lui qui, timide maladif, n'avait jamais tenu la baguette de chef d'orchestre de sa vie. À ces vexations s'ajouteront bientôt les premiers symptômes du cancer qui finira par l'emporter en 1918 après d'intenses souffrances ainsi que l'entrée en guerre de la France.

Stylistiquement, Debussy se trouvait à un moment clé de son développement : constatant l'essoufflement des formes traditionnelles et du traitement thématique avec ses développements et ses transitions hérités d'une autre époque, il préférait désormais s'en remettre à son instinct. Debussy qui, vingt-cinq ans auparavant, disait à son professeur d'harmonie, effrayé devant ses audaces, qu'il fallait laisser l'oreille et l'instinct décider de l'organisation musicale plutôt que de suivre la loi, suit désormais les lois de l'instant que lui dictent ses seules oreilles.

La notion même de thème disparaît ou plutôt est réinventée et décrit aussi bien un motif de quatre notes qu'un simple intervalle qui finissent le plus souvent par se désagréger sans avoir subi le traitement « classique » du développement tel qu'on l'enseignait dans les écoles. La mélodie qui dominait la musique depuis trois siècles s'efface maintenant pour laisser place à la couleur instrumentale pendant que la rythmique se libère des carrures traditionnelles. L'œuvre devient un tout organique instable et fuyant dont l'équilibre ne dépend plus de formes préétablies dans lesquelles on coule la composition mais plutôt de « l'enchevêtrement des motifs et des structures qui disparaissent et reparaissent de façon sporadique et parfois sous-jacente » (Jean Barraqué) et qui défie toute approche analytique. Pour reprendre les

mots de Pierre Boulez : Debussy «est un musicien de la transition. Vu son objectif, réaliser une forme sans contours contraignants, où tout est important, où tout se transforme, où le parcours est primordial pour saisir l'ensemble et la cohérence, il crée la thématique qui lui permettra de proposer cette perpétuelle transition, suffisamment souple, suffisamment «désorientée» pour cela.»

Les trois œuvres réunies sur cet enregistrement, toutes composées durant les années 1910, sont également les trois seules à avoir dès le départ été conçues en tant que ballets.

L'une des compositions les plus méconnues de toute l'œuvre de Debussy, *Khamma* est une commande de la danseuse d'origine canadienne Maud Allan, une rivale d'Isadora Duncan. Debussy ne fut guère enchanté de la proposition de ce ballet-pantomime en trois scènes qui l'empêchait de se consacrer à la composition de son projet d'opéra (qui ne verra jamais le jour) d'après la nouvelle *Le diable dans le beffroi* d'Edgar Allan Poe : «Je me suis mis à un ballet pour une Miss Maud Allan, Anglaise [sic] on ne peut plus. Pour compenser, le ballet est égyptien ; l'argument en tiendrait dans la main d'un enfant, sans intérêt comme cela se doit. D'autres arguments d'une autre sonorité m'ont poussé à l'écrire, et aussi des raisons d'économie domestique.» Conçu par Maud Allan elle-même et William Leonard Courtney, un critique et universitaire, l'argument peut être résumé comme suit : l'action se déroule dans un temple de l'ancienne Égypte consacré au dieu Soleil Amin-Râ ; la danseuse Khamma implore le grand dieu afin de délivrer la ville des envahisseurs ; après avoir exécuté une série de danses, elle meurt foudroyée par la divinité, et son corps est béni par le grand prêtre.

Debussy commença la composition de l'œuvre vraisemblablement au début 1911 et il termina la version pour piano en janvier 1912 après une interruption causée par son travail sur la musique de scène pour un mystère de Gabriele d'An-

nunzio, *Le martyre de Saint Sébastien*. Pour *Khamma*, Debussy n'ira cependant pas plus loin que cette réduction pour piano et l'orchestration des premières pages. Exaspéré par les incessantes querelles avec la difficile Maud Allan et affaibli par la maladie, Debussy se lassera de ce projet et fera appel à Charles Kœchlin pour en compléter l'orchestration sous sa supervision. Née sous de si mauvais augures, la pauvre *Khamma* devra attendre jusqu'au 15 novembre 1924 (plus de six ans après la mort de Debussy) pour être finalement créée au Concert Colonne sous la direction de Gabriel Pierné et jusqu'au 26 mars 1947 à l'Opéra-Comique pour sa première scénique bien après que Maud Allan se soit retirée de la scène. Ajoutons que si la partition pour piano fut commercialisée dès 1916, la version pour orchestre est encore inédite (2016).

Bien que l'œuvre soit inégale et d'apparence austère avec ses couleurs orchestrales ternes et la domination du registre grave, elle ne mérite cependant pas l'oubli dans laquelle elle est tombée. La musique est typique du Debussy tardif et certains ont perçu dans son ambiguïté harmonique des échos de *Petrouchka* de Stravinsky (créé en 1911 et que Debussy admirait) et y ont vu, avec son travail sur les textures et son organisation rythmique, une ébauche de *Jeux*.

«Pourquoi je me suis lancé, étant un homme tranquille, dans une aventure aussi lourde de conséquences ? Parce qu'il faut bien déjeuner, et parce que, un jour, j'ai déjeuné avec Monsieur Serge de Diaghilev, homme terrible et charmant qui ferait danser les pierres. (...) D'ailleurs, il faut bien que je l'avoue, les spectacles des « Russes » m'ont si souvent ravi par ce qu'ils ont de sans cesse inattendu, la spontanéité naturelle ou acquise de Nijinsky m'a si souvent touché, que j'attends comme un enfant bien sage à qui on a promis le théâtre, la représentation de *Jeux* dans la bonne Maison de l'avenue Montaigne – qui est la Maison de la Musique » (article publié dans *Le Matin*, 15 mai 1913). Bien que Debussy se réjouissait certainement

à l'idée de travailler avec Diaghilev et ses Ballets russes qui étaient devenus la sensation du tout Paris intellectuel, le livret qu'on lui soumit ne l'enthousiasma guère d'autant qu'il s'intéressait fort peu aux questions chorégraphiques : « Je ne suis pas homme de science ; je suis donc mal préparé à parler de danse, puisque aujourd'hui on ne saurait rien dire de cette chose légère et frivole sans prendre des airs de docteur. Avant d'écrire un ballet, je ne savais pas ce que c'était qu'un chorégraphe. Maintenant, je le sais : c'est un monsieur très fort en arithmétique ; je ne suis pas encore très érudit, mais j'ai retenu pourtant quelques leçons... celle-ci par exemple : un, deux, trois, quatre, cinq ; un, deux, trois, quatre, cinq, six ; un, deux, trois ; un, deux, trois (un peu plus vite), et puis on fait le total. Ça n'a l'air de rien, mais c'est parfaitement émotionnant, surtout quand ce problème est posé par l'incomparable Nijinski. » (*Le Matin*, 15 mai 1913)

Selon le journal de Nijinski, il semble que Diaghilev avait initialement souhaité une musique qui évoquerait une rencontre homosexuelle entre trois hommes alors que Nijinski souhaitait inclure un accident d'avion. Finalement, on s'entendit sur l'argument suivant, toujours de Nijinski, qui souhaitait réaliser « une apologie plastique de l'homme de 1913 » (!) : « Dans un parc au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée ; un jeune homme, puis deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. La lumière artificielle des grands lampadaires électriques qui répand autour d'eux une lueur fantastique leur donne l'idée de jeux enfantins ; on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on se boude sans raison ; la nuit est tiède, le ciel baigné de douces clartés, on s'embrasse. Mais le charme est rompu par une autre balle de tennis jetée par on ne sait quelle main malicieuse. Surpris et effrayés, le jeune homme et les deux jeunes filles disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne. »

Composé entre août 1912 et la fin avril 1913, *Jeux* sera créé le 15 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Pierre Monteux dans une chorégraphie de Nijinski et les décors et costumes de Léon Bakst avec notamment

Nijinski et Tamara Karsavina. Non seulement l'impression fut mitigée mais la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky deux semaines plus tard éclipsera complètement la nouvelle œuvre de Debussy qui devra attendre les années 1950 pour se voir réhabilitée, notamment grâce au soutien de Pierre Boulez qui vit en elle l'une des œuvres les plus prophétiques du vingtième siècle.

Paradoxalement, bien que *Jeux* soit l'une des œuvres les plus difficiles à analyser de tout le répertoire symphonique, elle a néanmoins fait l'objet de nombreuses études. En 1956, Boulez évoquait dans une conférence qu'il donna à Darmstadt les quatre principales caractéristiques de cette œuvre fondamentale : prépondérance du chromatisme, fluidité inédite du tempo, renouvellement complet de la thématique et nouvelle conception de l'orchestration. Et il concluait en disant : « Le plus troublant est cependant la forme de l'œuvre. Dans *Jeux*, Debussy renonce à l'architecture traditionnelle et conçoit en revanche une forme en perpétuel renouvellement. »

Il semble que Georges Ricou, secrétaire général de l'Opéra-Comique ait suggéré au peintre André Hellé de montrer à Debussy le projet de ballet qu'il avait tiré de *La boîte à joujoux*, un livre pour enfants qu'il avait illustré par des dessins en couleurs. L'intrigue est résumée par le compositeur en ces termes : « Un militaire de carton aime une poupée ; il tâche de le lui démontrer ; mais la belle le trompe avec un polichinelle. Le militaire vient à l'apprendre et il se passe des choses terribles : combat entre soldats de bois et polichinelles. Bref ! l'amoureux de la jolie poupée est grièvement blessé au cours de la bataille. La poupée le soigne et... tout finit pour le mieux ! »

Debussy se mit au travail avec enthousiasme bien qu'il était conscient des défis auxquels il faisait face : « Seulement, pour rendre ça au théâtre ! Pour faire de la simplicité naturelle ! Pour laisser aux personnages leurs gestes anguleux de personnages de carton, leur apparence burlesque, leur caractère, enfin, sans quoi la pièce

n'a plus de raison d'être !... ». La version pour piano seul fut complétée en octobre 1913 et dédiée à sa fille bien-aimée, Claude-Emma, dite Chouchou. La musique, sans prétention, fait entendre des chansons d'enfants (entre autres *Il pleut, il pleut, bergère*), des sonneries de clairon ainsi que des imitations de boîtes à musique, des parodies d'opéras connus et même des autocitations. Son ton délicatement poétique n'est pas sans rappeler *Ma mère l'Oye* de Ravel composé quelques années auparavant qui se destinait aussi à des enfants.

La maladie empêcha cependant Debussy de mettre un point final à l'œuvre. Bien que l'orchestration fût en grande partie complétée à la fin 1917, c'est son ami et assistant André Caplet qui la terminera. La création eut lieu le 10 décembre 1919 au Théâtre lyrique du Vaudeville à Paris sous la direction de Désiré-Émile Inghelbrecht. Chouchou n'était cependant plus là : emportée par la diphtérie le 16 juillet précédent, elle n'avait survécu à son père adoré que d'à peine une année.

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

Depuis sa fondation en 1979, l'**Orchestre symphonique de Singapour** (SSO) a été l'orchestre phare de Singapour en touchant la vie des gens avec la musique classique et en donnant le pouls à la scène culturelle de la cité-État cosmopolite. Le SSO s'est gagné une réputation internationale grâce à sa virtuosité et a récolté les éloges de la critique lors de tournées à travers le monde et grâce à ses nombreux enregistrements. Le SSO a élu domicile à l'Esplanade Concert Hall alors que les œuvres plus intimes et les programmes consacrés au rayonnement sont présentés au Victoria Concert Hall.

Depuis l'entrée en fonction de Lan Shui à titre de directeur musical en 1997, le SSO s'est produit en Europe, en Asie ainsi qu'aux États-Unis. En 2016, le SSO a été invité à se produire dans le cadre du Festival de musique de Dresde et du Fes-

tival international du Printemps de Prague. La tournée de cinq villes incluait également le retour du SSO à la Philharmonie de Berlin. En 2014, le SSO a fait ses débuts dans le cadre des 120^{ième} BBC Proms à Londres.

Parmi les enregistrements importants du SSO chez BIS, mentionnons ceux consacrés à des œuvres de Debussy, de Rachmaninov, l'anthologie réalisée autour du thème de la mer avec des œuvres de Debussy, Frank Bridge, Glazounov et Zhou Long ainsi que la première intégrale des concertos pour piano et des symphonies d'Alexandre Tcherepnine.

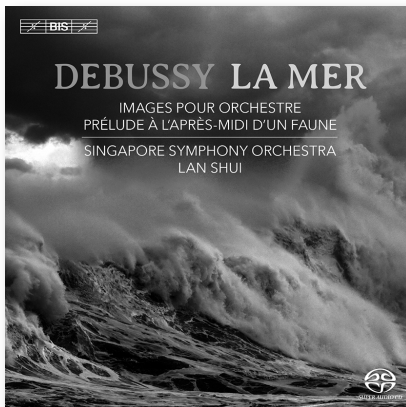
www.sso.org.sg

Lan Shui jouit d'une grande réputation aussi bien pour son travail de bâtisseur d'orchestres que pour sa passion pour la commission, la création et l'enregistrement de nouvelles œuvres. Il est directeur musical de l'Orchestre symphonique de Singapour depuis 1997 et, pour reprendre les mots de l'*American Record Review* « il a fait d'un bon orchestre de province un ensemble de niveau mondial ». Il a effectué avec l'orchestre de nombreuses tournées à travers l'Europe, l'Asie et les États-Unis et a fait ses débuts aux BBC Proms à Londres en 2014.

Lan Shui a également été chef principal de l'Orchestre philharmonique de Copenhague de 2007 à 2015 et conseiller artistique de l'Orchestre symphonique national de Taïwan de 2010 à 2014. De plus, il se produit à titre de chef invité avec des orchestres aussi réputés que le Los Angeles Philharmonic, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Orchestre symphonique de Göteborg et l'Orchestre National de Lille. En Asie, il a dirigé les orchestres philharmoniques de Hong Kong et du Japon en plus d'entretenir une relation étroite avec l'Orchestre philharmonique de Chine et l'Orchestre symphonique de Shanghai. Depuis 1998, Lan Shui a réalisé plus de trente-cinq enregistrements avec l'Orchestre symphonique de Singapour chez BIS incluant la

première intégrale des symphonies d'Alexandre Tcherepnine. Il a remporté de nombreux prix internationaux incluant ceux du Festival des arts de Pékin et de la Société Tcherepnine de New York, de la trente-septième édition du Concours international des jeunes chefs d'orchestre de Besançon ainsi que le Cultural Medallion, la plus grande récompense à Singapour dans le domaine des arts.

MORE DEBUSSY FROM THESE PERFORMERS



IMAGES POUR ORCHESTRE · LA MER · PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE BIS-1837 SACD

Empfehlung *Klassik-Heute.de* · Opus d'Or *OpusHD.net*

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

'The string textures Lan Shui achieves are so warm as to drown for.' *Fanfare*

'A performance that will thrill and inspire, with moments of tranquil lyricism and others of exhilarating abandon.' *MusicWeb-International.com*

„Der schönste und stimmungsvollste Beginn der ‚Gigues‘ aus Debussys *Images*, den ich je hören konnte.“ *Pizzicato.lu*

„Das Orchester aus Singapur gehört mittlerweile zweifelsohne zur Weltklasse.“ *Klassik-Heute.de*

« Lan Shui captive de bout en bout de cet enregistrement à la prise de son non moins remarquable. » *OpusHD.net*

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

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 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.

RECORDING DATA

Recording: November 2014 (*Khamma; La Boîte à joujoux*); November 2015 (*Jeux*) at the Esplanade Concert Hall, Singapore
Producers: Hans Kipfer (Take5 Music Production) (*Khamma; La Boîte à joujoux*)
Ingo Petry (Take5 Music Production) (*Jeux*)
Sound engineers: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) (*Khamma; La Boîte à joujoux*)
Jens Braun (Take5 Music Production) (*Jeux*)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer (*Khamma; La Boîte à joujoux*); Ingo Petry (*Jeux*)
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover: George Barbier: Pochoir of Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky and Ludmilla Schollar in *Jeux*. From a series of pochoirs dedicated to Tamara Karsavina and published in 1914 in an edition of 512. Photo by Lindsay Wells, courtesy of Talisman Fine Art (www.talismanfineart.com)
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-2162 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



Lan Shui conducting the Singapore Symphony Orchestra during a concert at the Berlin Philharmonie
© Oliver Killig