



BIS
CD-1017 DIGITAL

Alexander Tcherepnin

Symphonies No. 1 & No. 2

Piano Concerto No. 5

Singapore Symphony Orchestra • Lan Shui, conductor • Noriko Ogawa, piano



Noriko Ogawa

Photo: © Per Ströhm

TCHEREPNIN, Alexander (1899-1977)**Symphony No. 1 in E major, Op. 42** (1927) *(Durand)* **24'41**

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

Piano Concerto No. 5, Op. 96 (1963) *(M.P. Belaieff)* **23'58**

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

Noriko Ogawa, piano**Symphony No. 2 in E flat major, Op. 77** (1947-51) *(G. Schirmer Inc.)* **25'27**

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

Singapore Symphony Orchestra (leader: Alexander Souptel)**Lan Shui**, conductor

If ever a composer merited the description 'a citizen of the world', that composer was **Alexander Tcherepnin**. Born in Russia, he worked in numerous countries all over the world – not just as a guest, in the manner of a performer who pays a fleeting visit. In many cases his work left traces that were still discernible decades later. When the musicologist Per Skans visited Shanghai in 1981, the older members of the teaching staff at the Conservatory talked with admiration of Tcherepnin's work there as a professor in the 1930s – despite fifty intervening years of foreign occupation, civil war and Cultural Revolution, the memory had remained fresh.

In the 20th century dynasties of composers were by no means as frequent as, for instance, in the Baroque era, but Alexander Tcherepnin belonged to one. His father was the famous composer Nikolai Tcherepnin (1873-1945), and his sons Sergei (b. 1941) and Ivan (1943-98) were composers too; Ivan's music was performed worldwide and, shortly before his untimely death, he was awarded the prestigious Grawemeyer Prize. Alexander Tcherepnin grew up in St. Petersburg; celebrities such as Glazunov, Rimsky-Korsakov and Stravinsky were guests at his parental home. He studied law and music simultaneously, and after the Revolution he and his parents moved to Tiflis (Tbilisi), the capital of Georgia, where his father became director of the Conservatory. Although relatively unfamiliar to West Europeans, Tiflis was a first-rate musical centre: most great Russian musicians made guest appearances there, Chaliapin had studied and begun his career there, and Georgia had an ancient and fascinating tradition of folk music that was to be of great importance for Tcherepnin's stylistic development. Like Olivier Messiaen, he invented a tonal system of his own; its roots were in Georgian folk music, and he called its contrapuntal application 'Interpoint'.

Tcherepnin accompanied his parents when they emigrated to Paris in 1921 (his father was to become director of the Russian Conservatory there). Henri Vidal became Alexander's counterpoint teacher, and the young man joined the group of composers known as 'École de Paris' – which consisted of foreigners living in France, including Bohuslav Martinů and Alexandre Tansman. It was at this time that his outstanding career as a pianist began; as a piano virtuoso he travelled all over the world. He eventually ended up in the Far East, where he spent the years 1934-37 in China and Japan. In addition to his work as teacher and mentor at the Shanghai Conservatory, he also advised the government on matters of musical education; in Tokyo he established a publishing company dedicated to contemporary music. After the outbreak of war between China and Japan, he moved back to Paris, now together with his wife, the Chinese pianist Lee Hsien Ming. During the war years he taught piano at the Russian Conservatory in Paris. In

1848 Tcherepnin moved on to the USA – first to Chicago, where he taught composition until 1964, and then to New York. In 1967 he visited the country of his birth and made a sensational guest appearance in the USSR.

Tcherepnin composed operas, ballets, four symphonies, six piano concertos, numerous chamber works, piano music, choral pieces and songs. Admittedly his music is dissonant and complex, but it never loses touch with tonality – often in the context of the stylistic elements he acquired in the Caucasus and the Far East, but fully assimilated and directed towards his own requirements.

Paris in the 1920s had become somewhat blasé about artistic scandals, but eyebrows were nevertheless raised at the Concerts Colonne on 29th October 1927 when, between Wagner's *Meistersinger* overture and Rimsky-Korsakov's *Sheherazade*, the subscription audience was presented with the première of Tcherepnin's *Symphony No. 1 in E major*, Op. 42. Gabriel Pierné conducted bravely, but was forced to interrupt the performance while the police removed the most disruptive demonstrators from the hall. The tumult had begun in the second movement, scored for percussion alone, and the rowdies were presumably unaware that the movement is not just a 'racket for its own sake' but a skilful, purely rhythmic version of the themes from the first movement. A public that had easily succeeded in drowning out Stravinsky's *Rite of Spring* fourteen years earlier naturally had no problems in drowning the new work in a sea of noise.

The verdict of the Parisian critics was less vehement, but among some positive reviews we also find malevolent remarks, and André Gresse in *Le Journal* even wrote (quite unjustifiably) of 'Bolshevik influences in the music'! Perhaps he too was haunted by a disaffinity towards loud, percussive music.

All the same, the orchestral forces required by the new work were extremely modest by the standards of the time. Benjamin Folkman, author of a major biography of the composer (which also includes detailed analyses of the works on this CD), remarks that Tcherepnin at first 'approached symphonic composition almost as if Wagner and Rimsky-Korsakov had never existed' – in other words, that he consciously renounced the orgies of sound produced by a late-romantic orchestra – and, moreover, that instruments such as the cor anglais, E flat clarinet, bass clarinet and contrabassoon (which are regularly used even today) are not required.

Written in the USA and based on Tcherepnin's own scale, with contrapuntal episodes for up to six voices, the symphony was described by its composer as 'Apollonian, not Dionysian'. He initially considered casting it in three movements, but then had the idea of adding the above-mentioned second movement for percussion. When it came to publishing the new work, he skil-

fully played off the publishers Universal and Durand against each other until the latter agreed to publish the score and parts. In the final version the first movement has two principal themes – one short and fanfare-like, and the other of *perpetuum mobile* character; these are woven into a sonata form structure with great ingenuity. Next comes the movement for percussion, a sort of scherzo and trio, ‘the first known example in Western classical music of a movement for unpitched percussion alone’ (Folkman), for castanets, triangle, snare drum, side drum, tambourine, strings (which are struck like percussion instruments), cymbals, suspended cymbals, bass drum and tam-tam. After this is an *Andante*, originally inspired by birdsong, and then a finale in the form of a virtuoso rondo which brings the symphony to an effective conclusion.

The *Symphony No. 2 in E flat*, Op. 77, is a much later work. It was written during the Second World War, in response to a commission from Associated Music Publishers in New York, and was first performed in Chicago on 20th March 1952 under the baton of Rafael Kubelík, to great critical acclaim. The work had actually been composed in 1947, but the orchestration was not completed until 1951, after Tchérepnin’s emigration to the USA and after his fiftieth birthday; it is a mystery why it took so long. Here he makes innovative use of the pentatonic scale, which plays an important rôle both harmonically and melodically, and the symphony has been described as the beginning of a new creative period in Tchérepnin’s production after some years during which he had written mostly occasional works to which he himself apparently attached little importance. Tchérepnin confirmed the difficulties he had experienced in composing the symphony, and the reasons for them: in the meantime he had admittedly broken free of ‘abstract language’, but he still had the feeling that he needed ‘to liberate my thoughts and my language from localized geographical and stylistic formulas’. After receiving the commission it took him almost a year to do this; then the movements were composed in rapid succession, but not in their eventual order: 3-2-1-4. Benjamin Folkman finds it indicative that he found his deliverance in the third movement, ‘with the partial aid of a jester’s mask donned for a Scherzo’.

The *Second Symphony*, like the *First*, has no programme, but the composer described it as ‘dynamic and emotional’ and admitted that it ‘somehow reflects the agony of the war years, the rising hopes of a better world, the desolation which I felt at the death of my beloved father, the mystery of death itself, the controversial feeling of a post-war period’. In the meantime Tchérepnin had altered his means of orchestral expression noticeably, and he now called for a large orchestra with triple woodwind, full brass, a large percussion section, celesta, harp, piano and strings. Despite extensive use of chromaticism the tonal character of the work is evident, and

originally Tcherepnin even described it as being 'in E flat major' (a marking he later erased). Formally its roots are firmly traditional, though the traditions are treated with some freedom, and the first movement is thus a sonata *allegro* with exposition, development, a hint of a recapitulation and a large-scale coda. The second movement, in the style of a nocturne, 'in my mind is dedicated to the memory of my father'; the chorale-like device that appears in the upper register of the violins right at the outset is especially striking. A grotesque scherzo follows, starting with a timpani rhythm. At the end of the movement it is likewise the timpani that present the transition to the finale – a rondo, full of orchestral virtuosity, and leading to an explosive conclusion.

It is no surprise that Tcherepnin composed numerous works for piano and orchestra; not only was he a highly regarded piano virtuoso himself, but he was married to an outstanding pianist. His six piano concertos cover a timespan of more than four decades: the first was composed while he was still in Tiflis, and the one on this CD, the *Concerto No. 5 for Piano and Orchestra*, Op. 96, was written in 1963 in response to a commission from the Berlin Festival. At this time he had developed a new tonal system, which he called the 'chromatically perfect system', based on the old modal scales, and he used this system in the *Fifth Piano Concerto*. Although he wrote the piece for himself, he evidently miscalculated its technical difficulties, and it was not until 1967 that he felt that he had completely mastered it! While he was working on the piece in Switzerland, however, the conditions were far from perfect: one of his sisters-in-law had just died of cancer; another was seriously ill, and his wife had travelled to be with her. His mind was thus occupied with matters other than composition. All the same, he himself played the solo part at the first performance, in Berlin on 13th October 1963 with the Philharmonia Hungarica conducted by Miltiades Caridis. When his other sister-in-law subsequently passed away, he dedicated the concerto to her memory.

The events of the time made an impact on the new work. Folkman has pointed out the recurrent use of 'night music' – in roughly the same sense as in Bartók's late works. The innovation here is that Tcherepnin writes such music in an opening movement, in the rich garb of an orchestra similar in size to that required by the *Second Symphony*. As in earlier works, he writes this first movement in free sonata form, albeit with pointillistic elements, and – with strongly chromatic harmonies – the movement creates an extremely modern impression. The second movement, by contrast, is characterized by modal harmonies, whilst the finale is clearly diatonic. All three movements thus have a different harmonic character. The final rondo marks a definitive rejection of the introverted mood of the opening in favour of an effective conclusion: in the end, Tcherepnin could not resist a joke! As Folkman explains: 'Tcherepnin related, with

amused satisfaction, that the final notes of the piano part were chosen partly for their visual effect. Leaping from bass through the middle register to the treble, they would swing his body around to the right so that he was directly facing the audience when the piece came to a stop.'

© *Julius Wender 1999*

When **Noriko Ogawa** was awarded third prize in the 1987 Leeds International Piano Competition, the scholarships she had won and the support she had inspired over the years were amply rewarded. Since then, she has achieved considerable renown in Europe, America and, of course, in her native Japan, where she is a national celebrity.

Noriko Ogawa studied at the Tokyo College of Music High School and subsequently at the Juilliard School of Music in New York. In 1988 she was awarded the Muramatsu Prize for her outstanding contribution to the musical life of Japan. She remains much in demand there, appearing at major arts festivals, performing regularly with major orchestras such as the NHK Symphony Orchestra and Japan Philharmonic Symphony Orchestra, and making frequent radio and television broadcasts for both NHK and Nippon Television.

Following her success in Leeds, Noriko Ogawa has gained a devoted following in the United Kingdom, such that she now spends over half the year in Britain. She records regularly for the BBC as a recitalist and soloist, gives chamber recitals – in particular with the violinist Dong-Suk Kang – and appears regularly with numerous major UK orchestras such as the BBC National Orchestra of Wales. Among the leading conductors with whom she has worked are Leonard Slatkin, Tadaaki Otaka, Gennady Rozhdestvensky, Yan Pascal Tortelier, Kasper de Roo, Günter Herbig, Owain Arwel Hughes and Richard Hickox. Since October 1997 Noriko Ogawa has been an exclusive BIS artist.

The **Singapore Symphony Orchestra** began in 1979 with 41 musicians. Since then the orchestra has grown by leaps and bounds to become a fully fledged orchestra with 90 professional musicians, most of whom are Singaporeans. In 1997 the orchestra's founding music director, Choo Hoey, was succeeded by Lan Shui.

The Singapore Symphony Orchestra performs over 110 concerts per year in two seasons, intermingling familiar favourites with more contemporary and exploratory works. This is in line with the orchestra's aim to promote classical music appreciation in Singapore. Besides performing each week at its home, the Victoria Concert Hall, the orchestra also performs open-air

concerts in the Botanic Gardens and appears to audiences of office workers and shoppers at major shopping centres.

This disc and its companion issue of Tchérenin symphonies (BIS-CD-1018) were produced in conjunction with the 20th anniversary celebrations of the Singapore Symphony Orchestra.

Lan Shui was born in China where he studied the violin from the age of five. In 1985 he made his professional conducting début with the Central Philharmonic Orchestra in Beijing. Two months later he was appointed conductor of the Beijing Symphony Orchestra. In 1990 he was invited to conduct at the Los Angeles Philharmonic Orchestra's Summer Festival, where he came to the attention of David Zinman who invited him to the Baltimore Symphony Orchestra. From 1994 until 1997 he was Associate Conductor of the Detroit Symphony Orchestra. He has covered for Kurt Masur at the New York Philharmonic Orchestra and has conducted the Cleveland Orchestra. He currently divides his time between his post as principal conductor of the Singapore Symphony Orchestra and engagements with orchestras all over the world.

Wenn es jemals einen Komponisten gab, der den Titel „Weltbürger“ verdiente, war es **Aleksandr Tscherepnin**. Dieser gebürtige Russe wirkte in zahlreichen Ländern der Erde, und zwar nicht als „bloßer“ Gast im Sinne eines flüchtig besuchenden Interpreten – seine Tätigkeit hinterließ vielmehr in mehreren Fällen Spuren, die noch nach Jahrzehnten merkbar waren. Der Musikwissenschaftler Per Skans berichtete beispielsweise, daß ihm bei einem Besuch in Schanghai 1981 ältere Lehrkräfte des Konservatoriums voller Bewunderung über Tscherepnins dortige Tätigkeit als Professor in den 1930er Jahren erzählten – diese war trotz eines dazwischenliegenden halben Jahrhunderts fremder Besetzung, Bürgerkriegs und Kulturrevolution gut in Erinnerung geblieben.

Komponistendynastien waren im 20. Jahrhundert keine so häufige Erscheinung wie etwa im Barockzeitalter, aber Aleksandr Tscherepnin war Mitglied einer solchen. Sein Vater war der berühmte Komponist Nikolaj Tscherepnin (1873-1945), und seine Söhne Sergej (geb. 1941) und Iwan (1943-98) wurden ebenfalls Komponisten; der letztere wurde weltweit aufgeführt und erhielt einige Zeit vor seinem allzu frühen Tod den angesehenen Grawemeyer-Preis. Aleksandr Tscherepnin wuchs in St. Petersburg auf, wo Berühmtheiten wie Glasunow, Rimskij-Korsakow und Strawinsky in seinem Elternhaus verkehrten. Er studierte gleichzeitig Jura und Musik, und nach der Revolution ging er mit seinen Eltern nach Tiflis (Tbilisi), der georgischen Hauptstadt, wo sein Vater Direktor des Konservatoriums wurde. Tiflis war ein in Westeuropa vielleicht weniger bekanntes, aber erstrangiges musikalisches Zentrum: die meisten großen russischen Musiker gastierten dort, Schaljapin hatte dort studiert und seine Karriere begonnen, und Georgien hat eine faszinierende uralte Volksmusik, die auch für Tscherepnins stilistische Entwicklung von großer Bedeutung sein sollte. Er nahm sie sogar als Grundlage für ein Tonsystem, das er (ähnlich wie Olivier Messiaen) selbst erfand, und dessen kontrapunktische Anwendung er „Intrapunkt“ nannte.

Als Tscherepnins Eltern 1921 nach Paris emigrierten, wo sein Vater Direktor des Russischen Konservatoriums werden sollte, begleitete er sie immerfort. Dort war Henri Vidal sein Lehrer für Kontrapunkt, während er selbst Mitglied der Komponistengruppe „École de Paris“ wurde, die aus in Frankreich lebenden Ausländern bestand, darunter Bohuslav Martinů und Alexandre Tansman. Damals begann auch seine hervorragende Pianistenlaufbahn – als Klaviervirtuose besuchte er fast die ganze Welt. Schließlich landete er im Fernen Osten, wo er die Jahre 1934-37 zwischen China und Japan teilte. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer und Mentor am Schanghaier Konservatorium war er auch Regierungsratgeber in Fragen der Musikausbildung, und in Tokio gründete er einen Verlag für neue Musik. Nach dem Ausbruch des chinesisch-japanischen

Krieges übersiedelte er wieder nach Paris, jetzt zusammen mit der chinesischen Pianistin Lee Hsien Ming, die er geheiratet hatte. Dort unterrichtete er während der Kriegsjahre Klavier am Russischen Konservatorium. 1948 ging Tscherepnin in die USA, zunächst nach Chicago, wo er bis 1964 Komposition unterrichtete, dann nach New York. 1967 besuchte er seine ursprüngliche Heimat und machte ein sensationelles Gastspiel in der UdSSR.

Tscherepnin komponierte Opern, Ballette, vier Symphonien, sechs Klavierkonzerte, zahlreiche Kammermusikwerke, Klaviermusik, Chöre und Lieder. Seine Musik ist zwar dissonant und rhythmisch komplex, verliert aber nie die Bindung an das Tonale, häufig im Zusammenhang mit Stilelementen, die er sich im Kaukasus und im fernen Osten aneignete, aber seinen persönlichen Bedürfnissen vollkommen anpaßte.

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

Die Kritiker in der Pariser Presse waren nicht ganz so vehement in ihren Urteilen, aber inmitten einiger positiver Äußerungen konnte man boshafte Bemerkungen finden, und André Gresse sprach in *Le Journal* sogar (völlig unberechtigt) vom „bolschewistischen Einfluß in der Musik“! Vielleicht geisterte auch bei ihm eine fixe Abneigung gegen laute, schlagzeuggesättigte Musik herum.

Dabei war der orchestrale Aufwand des neuen Werks für die damalige Zeit ausgesprochen bescheiden. Benjamin Folkman ist der Autor einer umfangreichen Biographie des Komponisten (dort sind übrigens ausführliche Analysen der Werke der vorliegenden CD zu finden). Er bemerkt, daß Tscherepnin am Anfang „an das symphonische Komponieren fast so heranging, als ob Wagner und Rimskij-Korsakow nie existiert hätten“, und mit anderen Worten bewußt auf die Klangorgien des spätromantischen Orchesters verzichtete, ferner daß selbst heutzutage so übliche Instrumente wie Englischhorn, Es-Klarinette, Baßklarinette und Kontrafagott im Orchester fehlen.

Tscherepnin bezeichnete die in den USA entstandene Symphonie, wo er seine eigene Tonleiter als Basis verwendete und kontrapunktische Abschnitte mit bis zu sechs Stimmen einlegte, als „Apollonisch, nicht Dionysisch“. Zuerst hatte er an eine dreisätzige Anlage gedacht, aber dann kam ihm die Idee, den zweiten, bereits erwähnten Satz für Schlagzeug hineinzuschieben. Hinsichtlich der Veröffentlichung des neuen Werks spielte er die Verleger Universal und Durand geschickt gegeneinander aus, bis der letztere Partitur und Stimmen zu drucken einwilligte. In dieser Endfassung erschienen ein einleitender Satz mit zwei Hauptthemen, einem kurzen, fanfarenartigen und einem vom Perpetuum-mobile-Typ, die mit größter Kunstfertigkeit zu einer Sonatenform zusammengewoben werden; dann der Schlagzeugsatz, eine Art Scherzo mit Trio, „das erste bekannte Beispiel in abendländischer klassischer Musik für tonhöhenloses Schlagzeug allein“ (Folkman), für Kastagnetten, Triangel, Schnarrtrommel, kleine Trommel, Tamburin, Streicher (wie Schlaginstrumente geschlagen), Becken, hängendes Becken, große Trommel und Tamtam; ein *Andante*, ursprünglich vom Gesang der Vögel inspiriert; schließlich ein Finale in der Form eines virtuosos Rondos, mit dem das Werk effektiv endet.

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

Auch die *zweite Symphonie* hat keinerlei Programm, aber der Komponist bezeichnete sie als „dynamisch und emotional“ und gab zu, daß sie „irgendwie die Agonie der Kriegsjahre spiegelt,

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

Daß Tscherepnin zahlreiche Werke für Klavier und Orchester komponierte, wundert kaum, denn er war nicht nur selbst ein angesehener Klaviervirtuose, sondern auch mit einer hervorragenden Pianistin verheiratet. Die Klavierkonzerte decken eine Zeit von mehr als vier Jahrzehnten: das erste entstand noch in Tiflis, und das hier vorliegende **Konzert Nr. 5 für Klavier und Orchester** op. 96 wurde 1963 im Auftrag der Berliner Festwochen komponiert. Zu diesem Zeitpunkt hatte er auf der Basis alter modalen Skalen ein neues Tonsystem entworfen, das er das „chromatische perfekte System“ nannte, und das er im *fünften Konzert* einsetzte. Obwohl er das Werk für sich selbst schrieb, hatte er sich offensichtlich im Schwierigkeitsgrad verkalkuliert, und es war erst um 1967, daß er das Gefühl hatte, es als Pianist wirklich zu bewältigen! Bei der Kompositionsarbeit in der Schweiz lagen allerdings keine guten Bedingungen vor, denn eine seiner Schwägerinnen war gerade an Krebs gestorben, eine andere war schwer erkrankt, und seine Frau war zu ihr gereist: andere Sachen als die Komposition beschäftigten also seine Gedanken. Er spielte trotzdem selbst die Uraufführung am 13. Oktober 1963 in Berlin mit der Philharmonia Hungarica unter Miltiades Caridis; als seine zweite Schwägerin ebenfalls starb, widmete er das Konzert ihrem Gedenken.

Die Erlebnisse dieser Zeit fanden im neuen Werk Niederschlag. Folkman weist auf die abermalige Verwendung von „Nachtmusik“ hin, in etwa demselben Sinne wie in einigen von Bartóks letzten Werken, wobei das neue ist, daß Tscherepnin hier so eine Musik erstmals in einem ersten Satz einsetzt, in dem reichen Gewand eines Orchesters von etwa der gleichen Größe wie

in der zweiten *Symphonie*. Dabei gebraucht er gleichzeitig im ersten Satz, hier wie in früheren Werken, eine frei ausgelegte Sonatenform, wenn auch mit pointillistischen Zügen, und bei stark chromatischer Harmonik erweckt der Satz einen ausgesprochen modernistischen Eindruck. Der zweite Satz ist hingegen von modaler Harmonik geprägt, das Finale ist klar diatonisch, und somit liegen hier drei Sätze unterschiedlichen harmonischen Gepräges vor. Dabei bringt das abschließende Rondo eine endgültige Abkehr von der introverten Stimmung des Anfangs zugunsten eines effektvollen Schlusses: Tscherepnin konnte doch letzten Endes nicht auf diesen Spaß verzichten! Folkman erzählt: „Tscherepnin erzählte mit amüsierter Zufriedenheit, daß die abschließenden Töne des Klavierparts teilweise des visuellen Effekts wegen gewählt wurden. Durch den Sprung vom Baß durch das Mittelregister zum Diskant drehten sie seinen Körper nach rechts, so daß er dem Publikum direkt gegenüber saß, als das Stück zu Ende kam.“

© **Julius Wender 1999**

Als **Noriko Ogawa** beim Leeds International Piano Competition 1987 den dritten Preis erhielt, wurden die ihr erteilten Stipendien und die sonstige Unterstützung, die ihr zuteil gekommen war, reichlich belohnt. Heute genießt sie in Europa und Amerika einen beachtenswerten Ruhm, sowie selbstverständlich in ihrer japanischen Heimat, wo sie eine nationale Berühmtheit ist.

Noriko Ogawa studierte an der Musikhochschule in Tokio und anschließend an der Juilliard School in New York. 1988 erhielt sie den Muramatsu-Preis für hervorragende Leistungen im japanischen Musikleben. Sie ist dort sehr gefragt und erscheint bei den großen Festivals, spielt regelmäßig mit großen Orchestern wie dem NHK-Symphonieorchester und dem Japanischen Philharmonischen Symphonieorchester, und tritt häufig im Rundfunk und Fernsehen auf, bei sowohl NHK als auch Nippon Television.

Nach ihrem Erfolg in Leeds bekam Noriko Ogawa in Großbritannien eine treue Anhänger-schaft, so daß sie jetzt mehr als die Hälfte des Jahres dort verbringt. Sie macht regelmäßig für den BBC Aufnahmen mit und ohne Orchester, gibt Kammermusikkonzerte – besonders mit dem Violinisten Dong-Suk Kang – und erscheint regelmäßig mit den großen britischen Orchestern, wie dem BBC National Orchestra of Wales. Sie arbeitete mit führenden Dirigenten, wie Leonard Slatkin, Tadaaki Otaka, Gennadij Roschdestwenskij, Yan Pascal Tortelier, Kasper de Roo, Günter Herbig, Owain Arwel Hughes und Richard Hickox. Seit Oktober 1997 spielt Noriko Ogawa ihre Schallplattenaufnahmen exklusiv für BIS ein.

Das **Singapore Symphony Orchestra** begann 1979 mit 41 Musikern. Seither wuchs das Ensemble sprunghaft auf die Größe eines ausgewachsenen Orchesters mit 90 Berufsmusikern, von denen die meisten aus Singapore sind. 1997 wurde Lan Shui Nachfolger des gründenden musikalischen Leiters des Orchesters, Choo Hoey.

Das Singapore Symphony Orchestra spielt mehr als 110 Konzerte in zwei jährlichen Spielzeiten, wobei bekannte Favoriten mit dem Erforschen zeitgenössischer und unbekannter Werke gemischt werden. Dies entspricht dem Ziel des Orchesters, das Verständnis der klassischen Musik in Singapore zu fördern. Das Orchester erscheint nicht nur jede Woche im eigenen Haus, der Victoria Concert Hall, sondern spielt auch im Freien Konzerte in den Botanic Gardens, und in den großen Einkaufszentren vor einem Publikum aus Büroangestellten und Kunden.

Diese CD und eine weitere mit anderen Symphonien von Tscherepnin (BIS-CD-1018) erschien im Zusammenhang mit den Feiern zum 20. Jahrestag des Singapore Symphony Orchestra.

Lan Shui wurde in China geboren, wo er im Alter von fünf Jahren begann, Violine zu studieren. 1985 debütierte er mit dem Zentralen Philharmonischen Orchester in Beijing als professioneller Dirigent. Zwei Monate später wurde er zum Dirigenten des Beijinger Symphonieorchesters ernannt. 1990 wurde er eingeladen, beim Sommerfestival des Los Angeles Philharmonic Orchestra zu dirigieren, wo David Zinman ihn kennenlernte und einlud, zum Baltimore Symphony Orchestra zu kommen. 1994-97 war er Associate Conductor des Detroit Symphony Orchestra. Er sprang für Kurt Masur beim New York Philharmonic Orchestra ein, und dirigierte das Cleveland Orchestra. Derzeit teilt er seine Zeit zwischen dem Posten als Chefdirigent des Symphonieorchesters Singapore und Engagements bei Orchestern in aller Welt.

Si un compositeur a jamais mérité le titre de “citoyen du monde”, ce compositeur serait **Alexandre Tcherepnine**. Né en Russie, il travailla dans de nombreux pays partout au monde et ce, non seulement comme invité à la manière d’un exécutant qui fait une courte visite. Dans plusieurs cas, son travail laissa des traces encore visibles des décennies plus tard. Quand le musicologue Per Skans visita Shanghai en 1981, les membres plus âgés du corps enseignant du conservatoire parlèrent avec admiration de l’œuvre de Tcherepnine là comme professeur dans les années 1930; malgré 50 ans intermédiaires d’occupation étrangère, guerre civile et Révolution Culturelle, la mémoire était restée fraîche.

Au 20^e siècle, les dynasties de compositeurs ne sont absolument pas aussi fréquentes que, par exemple, à l’ère baroque mais Alexandre Tcherepnine appartenait à l’une d’elles. Son père était le célèbre compositeur Nikolai Tcherepnine (1873-1945) et ses fils Serghei (1941-) et Ivan (1943-98) furent aussi des compositeurs; la musique d’Ivan fut jouée partout au monde et, peu avant sa mort prématurée, on lui décerna le prestigieux prix Grawemeyer. Alexandre Tcherepnine a grandi à St-Petersbourg; des célébrités comme Glazounov, Rimsky-Korsakov et Stravinsky étaient souvent invitées chez ses parents. Il étudia parallèlement le droit et la musique et, après la Révolution, il déménagea avec ses parents à Tiflis (Tbilisi), la capitale de la Géorgie, où son père devint directeur du conservatoire. Quoique Tiflis soit relativement inconnue des européens de l’Ouest, c’est un centre musical de première classe: la plupart des grands musiciens russes s’y sont produits, Chaliapine y avait étudié et commencé sa carrière et la Géorgie avait une vieille tradition fascinante de musique populaire qui devait être très importante pour le développement stylistique de Tcherepnine. Comme Olivier Messiaen, il inventa un système tonal bien à lui; ses racines se trouvaient dans la musique populaire géorgienne et il en appela l’application contrapuntique “Interpoint”.

Tcherepnine accompagna ses parents quand ils émigrèrent à Paris en 1921 (où son père devait devenir directeur du conservatoire russe). Henri Vidal devint le professeur de contrepoint d’Alexandre et le jeune homme se joignit au groupe de compositeurs connu sous le nom d’“Ecole de Paris”, qui consistait en étrangers vivant en France, dont Bohuslav Martinů et Alexandre Tansman. Sa remarquable carrière de pianiste prit son essor en ce temps-là; en tant que pianiste virtuose, il voyagea partout au monde. Il finit par aboutir en Extrême-Orient et passa les années 1934-37 en Chine et au Japon. En plus de son travail comme professeur et mentor à l’université de Shanghai, il conseillait aussi le gouvernement en matière d’éducation musicale; à Tokyo, il fonda une compagnie d’édition dédiée à la musique contemporaine. Après l’éclatement de la guerre entre la Chine et le Japon, il rentre à Paris, cette fois avec sa femme, la

pianiste chinoise Lee Hsien Ming. Au cours des années de guerre, il enseigna le piano au conservatoire Russe à Paris. En 1948, Tcherepnine déménagea aux Etats-Unis, d'abord à Chicago où il enseigna la composition jusqu'en 1964, puis à New York. En 1967, il visita son pays natal et fit une apparition sensationnelle comme artiste invité en URSS.

Tcherepnine est l'auteur d'opéras, ballets, quatre symphonies, six concertos pour piano, nombreuses œuvres de chambre, musique pour piano, pièces chorales et chansons. De l'aveu général, sa musique est dissonante et complexe mais elle ne perd jamais contact avec la tonalité, souvent dans le contexte des éléments stylistiques acquis dans le Caucase et l'Extrême-Orient, mais entièrement assimilés et dirigés vers ses propres demandes.

Le Paris des années 1920 était devenu un peu blasé des scandales artistiques mais on haussa néanmoins les sourcils aux Concerts Colonne le 29 octobre 1927 quand, entre l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* de Wagner et *Scéhérazade* de Rimsky-Korsakov, le public des concerts d'abonnement entendit la création de la *Symphonie n° 1 en mi majeur* op.42 de Tcherepnine. Gabriel Pierné dirigea vaillamment mais il fut forcé d'interrompre l'exécution tandis que la police faisait sortir de la salle les démonstrateurs les plus chahuteurs. Le tumulte avait commencé dans le second mouvement, orchestré pour percussion seule, et les bagarreurs étaient probablement inconscients que le mouvement n'est pas seulement du "tapage seulement pour du tapage" mais une version habile, purement rythmique des thèmes du premier mouvement. Un public qui avait aisément réussi à nouer le *Sacre du Printemps* de Stravinsky quatorze ans plus tôt n'avait naturellement aucun problème à couvrir la nouvelle œuvre d'une mer de bruit.

Le verdict des critiques de Paris fut moins véhément mais, parmi quelques écrits positifs, on trouve aussi des remarques malveillantes et André Gresse dans *Le Journal* parla même (bien à tort) de "l'Influence bolcheviste dans la musique"! Il était peut-être lui aussi hanté par une aversion contre la musique percussive forte.

Quoi qu'il en soit, les forces orchestrales requises par la nouvelle œuvre étaient extrêmement modestes en comparaison aux critères de l'époque. Benjamin Folkman, auteur d'une biographie majeure du compositeur (qui inclut aussi des analyses détaillées des œuvres sur ce CD), fait remarquer que Tcherepnine "aborda d'abord la composition symphonique presque comme si Wagner et Rimsky-Korsakov n'avaient jamais existé" – en d'autres mots, qu'il renonça consciemment aux orgies sonores produites par un orchestre du haut romantisme et, qui plus est, que des instruments comme le cor anglais, la clarinette en mi bémol, la clarinette basse et le contre-basson (qui sont régulièrement utilisés aujourd'hui encore) ne sont pas requis.

Ecrits aux Etats-Unis et basés sur la gamme propre de Tcherepnine, avec des épisodes

contrapuntiques pour jusqu'à six voix, la symphonie fut décrite par son compositeur comme "apollinienne, pas dionysiaque". Il pensa d'abord lui donner trois mouvements mais il eut ensuite l'idée d'ajouter le second mouvement pour percussion ci-haut mentionné. Quand vint le temps de publier la nouvelle œuvre, il monta adroitement les éditions Universal et Durant l'une contre l'autre jusqu'à ce que cette dernière accepte de publier la partition et les parties. Dans la version finale, le premier mouvement compte deux thèmes principaux, l'un bref et rappelant une fanfare, et l'autre au caractère de *perpetuum mobile*; ces deux sont tissés avec grande ingéniosité en une structure de sonate. Le mouvement suivant pour percussion est une sorte de scherzo et trio, "le premier exemple connu dans la musique classique occidentale d'un mouvement pour percussion sans hauteur de son solo" (Folkman), pour castagnettes, triangle, caisse claire avec et sans timbres, tambourin, cordes (frappées comme des instruments de percussion), cymbales, cymbales suspendues, grosse caisse et tamtam. L'*Andante* suivant est inspiré à l'origine du chant d'oïseaux; il précède le finale, un rondo virtuose qui mène la symphonie à une fin à effet.

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

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

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

Il n'est pas surprenant que Tcherepnine ait composé de nombreuses œuvres pour piano et orchestre; il n'était pas seulement un pianiste virtuose hautement considéré; il était en plus marié à une pianiste exceptionnelle. Ses six concertos pour piano couvrent une période de plus de quatre décennies; le premier fut composé quand il était encore à Tiflis et celui présenté sur ce CD, le *Concerto no 5 pour piano et orchestre* op. 96 fut écrit en 1963 en réponse à une commande du festival de Berlin. Il avait alors développé un nouveau système tonal qu'il appela le "système chromatique parfait" basé sur les vieilles gammes modales, et il utilisa ce système dans le *cinquième concerto pour piano*. Quoiqu'il écrivit la pièce pour lui-même, il en calcula mal les difficultés techniques et ce n'est qu'en 1967 qu'il considéra qu'il la maîtrisait complètement! Tandis qu'il travaillait sur la pièce en Suisse, les conditions de travail étaient loin d'être parfaites: l'une de ses belles-sœurs venait de mourir du cancer; une autre était gravement malade et sa femme était en voyage pour être avec elle. Des sujets autres que la composition occupaient donc son esprit. Il en joua néanmoins la partie solo lors de la création à Berlin le 13 octobre 1963 avec la Philharmonia Hungarica dirigée par Miltiades Caridis. Quand son autre belle-sœur mourut un peu plus tard, il dédia le concerto à sa mémoire.

Les événements de l'époque firent un impact sur la nouvelle œuvre. Folkman a souligné l'emploi répété de la "musique de nuit" (en gros le même sens que dans les œuvres tardives de Bartók). L'innovation ici est que Tcherepnine écrive de la musique semblable dans un premier mouvement, dans le riche vêtement d'un orchestre dont la grandeur ressemble à celle requise

par la *seconde symphonie*. Comme dans des œuvres antérieures, il écrit ce premier mouvement en forme de sonate libre bien qu'avec des éléments pointillistes et – avec de fortes harmonies chromatiques – le mouvement donne une impression extrêmement moderne. Par contraste, le second mouvement est caractérisé par des harmonies modales tandis que le finale est clairement diatonique. Tous les trois mouvements ont ainsi un caractère harmonique différent. Le rondo final marque un rejet définitif de l'atmosphère introvertie du début en faveur d'une conclusion à effet: à la fin, Tcherepnine ne pouvait pas résister à jouer un tour! Folkman explique: "Tcherepnine rapporta, avec une satisfaction amusée, que les notes finales de la partie de piano étaient choisies en partie pour leur effet visuel. Sautant de la basse via le registre du milieu à l'aigu, il tournerait son corps vers la droite de façon à faire directement face au public à la fin de la pièce."

© *Julius Wender 1999*

Quand **Noriko Ogawa** gagna le troisième prix du Concours International de Piano de Leeds en 1987, elle couronna de succès les bourses et le support qu'elle avait reçus au cours des ans. Elle jouit maintenant d'une réputation considérable en Europe, aux Etats-Unis et, évidemment, dans son Japon natal où elle est une célébrité nationale.

Noriko Ogawa a étudié au Conservatoire de Musique de Tokyo puis à l'école de musique Juilliard à New York. En 1988, on lui décerna le prix Muramatsu pour sa contribution exceptionnelle à la vie musicale du Japon. Elle est toujours très demandée dans son pays, jouant régulièrement avec des orchestres majeurs tels que l'Orchestre Symphonique NHK et l'Orchestre Symphonique Philharmonique du Japon; elle enregistre fréquemment des programmes de radio et de télévision pour NHK et la Télévision Nippone.

Suite à son succès à Leeds, Noriko Ogawa a gagné de fervents admirateurs dans le Royaume-Uni, tant et si bien qu'elle passe maintenant la moitié de l'année en Grande-Bretagne. Elle enregistre régulièrement pour la BBC soit comme récitaliste, soliste ou chambriste – en particulier avec le violoniste Dong-Suk Kang – et se produit souvent avec de nombreux orchestres majeurs du Royaume-Uni dont l'Orchestre National de la BBC du pays de Galles. Elle a travaillé avec d'illustres chefs d'orchestre dont Leonard Slatkin, Tadaaki Otaka, Gennady Rozhdestvensky, Yan Pascal Tortelier, Kasper de Roo, Günter Herbig, Owain Arwel Hughes et Richard Hickox. Noriko Ogawa enregistre exclusivement sur étiquette BIS depuis octobre 1997.

L'Orchestre Symphonique de Singapour fut fondé en 1979 avec 41 musiciens. Depuis lors, l'orchestre a fait des sauts et des bonds pour devenir un orchestre à part entière de 90 musiciens professionnels dont la plupart sont de Singapour. En 1997, Lan Shui remplaça le fondateur et directeur de la musique, Choo Hoey.

L'Orchestre Symphonique de Singapour exécute plus de 110 concerts par année en deux saisons, mêlant des œuvres familières favorites à de plus contemporaines et exploratrices. Ceci s'accorde avec le but de l'orchestre de promouvoir l'appréciation de la musique classique à Singapour. En plus de jouer chaque semaine dans leur lieu de résidence, le Victoria Concert Hall, la formation donne aussi des concerts de plein air au Jardin Botanique et dans les centres commerciaux majeurs pour les employés de bureau et les acheteurs.

Ce disque et son compagnon des symphonies de Tcherepnine (BIS-CD-1018) furent produits conjointement avec les célébrations de 20^e anniversaire de l'Orchestre Symphonique de Singapour.

Lan Shui est né en Chine où il a commencé à étudier le violon à l'âge de cinq ans. En 1985, il fit ses débuts professionnels de direction avec l'Orchestre Philharmonique Central à Pékin. Deux mois plus tard, il devenait le chef principal de l'Orchestre Symphonique de Pékin. En 1990, il fut invité à diriger le festival d'été de l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles où il se fit remarquer par David Zinman qui l'invita à l'Orchestre Philharmonique de Baltimore. Il devint chef associé de l'Orchestre Symphonique de Baltimore en 1994. Il fut la doublure de Kurt Masur à l'Orchestre Philharmonique de New York et il a dirigé l'Orchestre de Cleveland. Il partage maintenant son temps entre son poste de chef principal de l'Orchestre Symphonique de Singapour et ses engagements avec des orchestres partout au monde.

Singapore Symphony Orchestra

First violins

Leader:

Alexander Souptel

Associate leader:

Lynnette Seah

Assistant leader:

Chua Lik Wuk

Yew Shan

Kong Zhao Hui

Foo Say Ming

Gu Wen Li

Seow Jin Chong

Sui Jing Jing

Chen Da Wei

Lim Shue Churn

Jin Li

Karen Tan

William Tan

*Chan Yoong Han

*Chin Chee Mee

Second violins

Principal:

Zhang Zhen Shan

Associate principal:

Michael Loh

Priscilla Neo

Deng Xin Lei

Wei Zhe

Luk Hei

Shao Tao Tao

Liang Kuo Chen

Tan Jwu Jiun

Leung Chung Shu

Fan Ho Tang

Yeo Teow Meng

Chan Tze Law

Yin Shu Zhan

Violas

Principal:

Jiri Heger

Associate principal:

Guan Qi

Yang Shi Li

Shui Bing

Marietta Ku

Tong Yi Ping

Kee Seng

Chen Ge

*Irina Tarasova

*Eun-Jung Oh

*Liu Li Zhou

Cellos

Acting principal:

Liu Peng

*Wu He-Kun

Yu Jing

Wang Xiao Lan

Ding Xiao Feng

Li Cheng

Song Woon Teng

Zhao Yu Er

Wang Yan

Chan Wei Shing

*Gudrun Sigurdadottir

Double basses

Principal:

Guennadi Mouzyka

Associate principal:

Eyal Ganor

Ma Li Ming

Karen Yeo

Olga Alexandrova

Lee Tsu Hock

Ken Tan

Martin Long

Flutes

Principal:

Jin Ta

Associate principal:

Evgueni Brokmiller

Goh Tiong Eng

Lee Kee Hoi

Oboes

Principal:

Alix Pengili

Associate principal:

Pan Yun

Selena Lai

Elaine Yeo

Clarinets

Principal:

Ma Yue

Associate principal:

Jean Johnson

Vincent Goh

Tang Xiao Ping

Bassoons

Principal:

Zhang Jin Min

Associate principal:

Liu Chang

Sun Gong Jun

*Reiner Kugele

Horns

Principal:

Han Chang Chou

Associate principal:

Gao Jian

Jamie Hersch

Wang Min

Dixie De Souza

*Rainer Jurkiewicz

Trumpets

Principal:

Gary Peterson

Associate principal:

Chen Jia Min

Yap Thien Soo

*Kevin Finamore

Trombones:

Principal:

Allen Meek

Chong Shoo Mei

David Wong

Tuba

Gao Yue

Timpani

*John Grimes

Percussion

Mark De Souza

Lim Meng Keh

*Ivy Tan

*Jenny Tan

*Daniel Goon

*Huang Su Hua

*Yoshiko Kanda

*Hiroe Sakaki

Grzegorz Markiewicz

Harp

Principal:

Elizabeth Wooster

Piano/Celesta

*Shane Thio

* = freelance

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Choy Mun Hoi

Recording data: January 1999 at the Victoria Concert Hall, Singapore

Balance engineer/Tonmeister: **Hans Kipfer**

Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder;
Spendor SA 300 loudspeakers; Stax headphones

Producer: Robert Suff

Digital editing: **Jeffrey Ginn**

Cover text: © **Julius Wender** 1999

Translations: **Andrew Barnett** (English); **Arlette Lemieux-Chené** (French)

Front cover: photograph of **Alexander Tcherepnin**

Typesetting, lay-out: **Kyllikki & Andrew Barnett**, Compact Design Ltd., Brighton, England

Colour origination: **Studio 90 Ltd.**, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1999, BIS Records AB



Lan Shui