

/// BIS ///

JOSEF SUK ASRAEL Symphony

MALAYSIAN PHILHARMONIC ORCHESTRA CLAUD PETER FLOR



SUPER AUDIO CD

SUK, JOSEF (1874–1935)

SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR, 'ASRAEL', Op. 27 (1905–06)

PART ONE 34'37

[1] I. *Andante sostenuto* – *attacca* – 15'10

[2] II. *Andante* – *attacca* – 7'54

[3] III. *Vivace* 11'28

PART TWO 24'49

[4] IV. *Adagio* 10'54

[5] V. *Adagio e maestoso* 13'56

TT: 60'18

MALAYSIAN PHILHARMONIC ORCHESTRA

MARKUS GUNDERMANN *leader*

CLAUS PETER FLOR *conductor*

‘Suk not only revered Dvořák; he also loved him, praised his works and studied them with a view to emulating them.’ In 1919 Emil Chvála, a musical contemporary in Prague, used these words to describe the relationship between the famous violinist and composer and his musical mentor. Josef Suk, born near Prague in 1874, was accepted into the Prague Conservatory at the age of eleven, where he studied the violin under Antonín Bennewitz and, from 1891, composition under Dvořák. In 1892 Suk and his fellow students founded the legendary Bohemian String Quartet, in which he played second violin until his death in 1935. Although the ‘young man’s impetuous drive to be innovative’ (to quote Chvála) gave Dvořák slight cause for concern, Suk soon became his favourite pupil. In 1898 he married Dvořák’s daughter Otylka. When Dvořák died on 1st May 1904 Suk was deeply shaken, and planned a symphony to the memory of his revered teacher and father-in-law. He had completed the first three movements when, on 5th July 1905, his 27-year-old wife Otylka died as well. ‘My dreadful torment’, wrote the composer, ‘drives me from place to place – and the longer it lasts, the more my heart is in pain. My suffering is more than anybody can endure.’ After a lengthy break from composition Suk found renewed hope in his music, and music once more, and expanded the work that had been planned for Dvořák into a requiem ‘in blessed memory of Antonín Dvořák and of his daughter, my wife Otylka’ (to quote the dedication). In 1906 he completed the symphony and gave it the subtitle *Asrael*.

Asrael is the angel of death, who in the Islamic faith leads the souls of the departed to paradise. A factor in Suk’s choice of this figure may have been the opera *Asrael* by the Italian Baron Alberto Franchetti (1860–1942), premièred in 1888, in which Asrael is one of the damned who is redeemed by love. Today virtually forgotten, this work was performed on numerous European operatic stages, enjoying a lengthy run in Prague. Giuseppe Verdi regarded *Asrael* so highly that he suggested Franchetti rather than himself as the composer of an opera about Columbus; Gustav

Mahler successfully performed the opera *Asrael* in Budapest in 1890–91 and Hamburg in 1891–92. The libretto is by Ferdinando Fontana (1850–1919), who wrote the texts for Puccini's *Le Villi* and *Edgar*.

Suk was less concerned with programme music in the strict sense of the term than with conveying a broad poetic concept. Although he valued literary stimuli, he rarely allowed them to impose excessively demanding strictures upon the music's inner dynamism. Chvála noted about Suk's *Asrael* symphony, 'everywhere one perceives the proximity of the angel of death. The mournful lament is written with the composer's heart-blood, which we see smouldering and turning red. Utterances of shattering expressive intensity follow one another; heartfelt tones are heard that allow the listener to experience the same events and share the same feelings.'

At the beginning of the twentieth century Suk, along with Vítězslav Novák, was among the foremost representatives of Bohemian modernism; the 'mourning symphony' (as it soon came to be unofficially known) was his most advanced achievement to date: with its harmonic and polyphonic flair, its phenomenal craftsmanship in terms of instrumentation and its unbounded expressivity, it approaches Mahler, Debussy and Strauss. This, however, was not always judged to be a positive thing. As Hermann Kretzschmar wrote in 1913 in his widely-read *Führer durch den Konzertsaal*, 'In Suk's case, too, it is once more evident that the national schools are especially fertile soil for grammatical boldness and extremes: he tends to go much further than necessary towards chromaticism, dissonance and secondary counterpoint, and to all the luxury and ballast with regard to modern operatic and instrumental music that one might simply describe as "imitation Wagner". This *Asrael* is... nonetheless a noteworthy achievement. The work is noteworthy for the gift for thematic invention and the decisive manner in which its poetic content is handled.'

The condescending tone of this article may well alienate a modern reader, and it is certainly an oversimplification to take Wagner as a point of reference. Nonetheless, such an ambivalent response serves as an indication of the helplessness that

listeners of a more traditional outlook felt when confronted by Suk's highly individual conception. The liberties he took with the time-honoured formal scheme (sonata form) made it very difficult for his contemporaries to evaluate the work, and indeed still pose a challenge today. (Even Brahms, who was one of Suk's champions, had criticized 'florid' passages in his *Piano Quintet* and advised him to study Mozart!)

With two parts and a total of five movements, the *Asrael* symphony – like many works by Mahler – goes beyond traditional four-movement form. Whereas the three movements in Part One follow each other without a break, the two movements in Part Two are clearly separated from each other. All of the movements are connected by a network of motivic relationships that also extend beyond this particular piece to other works by Suk and even to music by other composers. The most important of these ideas is the 'death motif' from Suk's incidental music to *Radúz and Mahulena* (1897–98), the characteristic feature of which is a double tritone – the harmonically awkward augmented fourth that is frowned upon in 'law-abiding' music as *diabolus in musica*. (The level of awareness of Suk's death motif is shown by its symbolic use in Viktor Ullmann's chamber opera *The Emperor of Atlantis* (1943) – in which, however, Death fails to perform his duty...)

The first movement (*Andante sostenuto*) begins calmly and mysteriously with a string theme that moves within the span of a fourth; this theme is the germ cell of what follows, and it is immediately extended with scales above gaunt *pizzicati*. In a movement derived from sonata form and bursting with a wealth of episodes, this main theme appears in various forms: it comes fully into bloom in the sumptuous colours of the late-Romantic orchestra; one moment it can be illuminated by the agile sound of the woodwind and the next parade itself in the glaring brass. In the process its kinship with the 'death motif' gradually becomes apparent. The carefree, radiant E major variant is then brilliantly swept away by a martial array of the darkest C minor powers, intoned by the bass drum. Characterized by the tritone, the ending of the movement has a tone of undisguised despair.

The *Andante*, which follows without a break and in which Suk pays tribute to Dvořák's *Requiem* by means of a thematic quotation, unfolds with muted string sonorities – a surreal, ghostly landscape, which is cast in a wan, oppressive light by the almost constant pedal notes from the flutes and trumpets (Smetana's string quartet *From My Life* may here have been the role model). The tension inherent in the interval of a second governs not only this backdrop but also events in the foreground – at times reminiscent of Mahler's funeral marches – including a *pizzicato fugato* complete with the tritone motif. With the third movement (*Vivace*) we arrive at what serves as a scherzo in the symphony: a turbulent maelstrom of themes and emotions with a dreamy trio (*Andante sostenuto*) that begins on the solo violin. This rises up with passion ('Tristanesque moods even pervade the scherzo', complained Kretzschmar), recapitulates motifs from the earlier movements, and then returns to the opening gesture and concludes with a majestic passage in octaves.

According to Suk's original plan this was to have been followed by a lyrical movement and then an apotheosis in honour of Dvořák, in the form of a variation movement; the death of his wife, however, rendered this scheme obsolete. The slow fourth movement, dedicated to Otylka, instead became a portrait of his wife, a love song that begins in the lower strings and soon attains glowing intensity; it comes as no surprise that Suk, himself a violinist, allocated a special role to the solo violin. This heartfelt incantation, which from a thematic point of view seems to come from another world even though it is actually based on a modified version of the first movement's main theme, is interrupted by the death motif, introduced *fortissimo* by the timpani: the finale (*Adagio e maestoso*) is under way. Within a short space of time, the music passes abruptly through a wide range of moods – *Molto animato*, *Largo misterioso* and *Allegro appassionato*. Thematic fragments from earlier movements are conjured up and then distorted until finally the *Andante maestoso* draws the final, deadly line with its abundant tritone intervals. Suddenly the pace slackens: harp arpeggios direct our gaze heavenwards. In the

shimmering radiance of the violins, the brass intone a transfiguration of the main theme, in the peaceful dominion of which the death motif ultimately forfeits its power; the final, ethereal C major chord from the strings and brass disappears with other-worldly tenderness, *pianissimo*.

Suk perceived the *Asrael* symphony to be a turning point not only psychologically but also musically. Premiered with great success in Prague on 3rd February 1907, the symphony marked the beginning of an ambitious vocal-symphonic tetralogy, not completed until 1929, which contains what are probably the most important works by a composer whose striking originality still remains to be discovered.

© *Horst A. Scholz* 2009

The **Malaysian Philharmonic Orchestra** (MPO) gave its inaugural performance at Dewan Filharmonik PETRONAS, Kuala Lumpur, on 17th August 1998. Since then it has consistently impressed and inspired audiences with its excellent performances. The 105-member orchestra is made up of musicians from 25 nations – a remarkable example of harmony among different cultures and nationalities. A host of acclaimed musicians has worked with the MPO, including Lorin Maazel, Mstislav Rostropovich, Sir Neville Marriner, Jukka-Pekka Saraste, Yehudi Menuhin, Vadim Repin, Joshua Bell, Jean-Yves Thibaudet and Truls Mørk. With the 2008–09 season, the orchestra welcomed its new music director, Claus Peter Flor, following in the footsteps of Matthias Bamert, who held the post of principal conductor for three seasons, and Kees Bakels, who served as music director for seven. The MPO's annual schedule of more than 100 concerts draws from over three centuries of orchestral repertoire as well as chamber, contemporary and specially commissioned new music. The MPO's mission is to nurture an interest in classical music in Malaysia, a key component of this being the encouragement of home-grown talents, as well as the orchestra's Education and Outreach Programme, which includes instru-

mental lessons, workshops and schools' concerts. A highly specialized programme – the MPO Forum for Malaysian Composers – was instituted to provide an opportunity for Malaysian composers to work creatively alongside the orchestra. Touring has become an important ingredient in raising the MPO's profile and international tour destinations have included Japan and Korea, Australia, China and Taiwan. The MPO's main benefactor is PetroliaM Nasional Berhad (PETRONAS).

At the beginning of 2008–09 season, **Claus Peter Flor** took up the position of music director of the Malaysian Philharmonic Orchestra. He is currently also principal guest conductor of the Dallas Symphony Orchestra, and, since 2003, of the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi at the personal invitation of its music director Riccardo Chailly. Born in Leipzig, Claus Peter Flor initially learned the violin and subsequently studied conducting with Rolf Reuter, continuing his studies with Rafael Kubelík and Kurt Sanderling. He has appeared regularly with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris and the radio orchestras of Munich, Frankfurt, Hamburg and Leipzig, and made his American début with the Los Angeles Philharmonic Orchestra in 1985. He has subsequently worked with the Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony Orchestra and New York Philharmonic Orchestra. His opera performances, notably with the Deutsche Oper and Berlin Staatsoper, have included *Der Freischütz* and a new production of *The Mastersingers* at La Monnaie in Brussels, a production which he then took to Tokyo. He has also conducted *The Marriage of Figaro* at La Monnaie and in Toulouse, *The Magic Flute* for Houston Grand Opera and Toulouse Opera, *Euryanthe* for Netherlands Opera and *La Bohème* for Dallas Opera.

„Suk verehrte Dvořák nicht nur, er liebte ihn auch, pries seine Werke und studierte sie zur Darnachachtung.“ So beschrieb Emil Chvála, musikalischer Zeitzeuge aus Prag, 1919 die Beziehung des berühmten Geigerkomponisten zu seinem musikalischen Mentor. Josef Suk, 1874 bei Prag geboren, wurde mit elf Jahren am Prager Konservatorium aufgenommen, wo er bei Antonín Bennewitz Violine, und, ab 1891, bei Dvořák Komposition studierte. 1892 gründete er mit Studienkollegen das legendäre Böhmisches Streichquartett, dessen Sekundarius er bis zu seinem Tod 1935 war. Wiewohl Dvořák der „ungestüme Neuheitsdrang des Jünglings“ (Chvála) gelinde Besorgnis einflößte, wurde er bald sein Lieblingsschüler. 1898 heiratete Suk Otylka, Dvořáks Tochter. Als Dvořák am 1. Mai 1904 starb, war Suk zutiefst erschüttert und fasste den Plan zu einer Symphonie im Gedenken an seinen hochverehrten Lehrer und Schwiegervater. Er hatte die ersten drei Sätze fertiggestellt, da verstarb am 5. Juli 1905 seine 27jährige Frau Otylka. „Meine ungeheure Qual“, schrieb der Komponist, „treibt mich von Ort zu Ort – und je länger sie dauert, desto stärker schmerzt mich mein Herz. Mein Leiden ist mehr als ein Mensch ertragen kann.“ Nach einer längeren Schaffenspause fand Suk in der Musik neuen Halt und erweiterte das für Dvořák geplante Werk zu einem Requiem „zum erhabenen Andenken an Antonín Dvořák und seine Tochter, meine Gattin Otylka“ (so die Widmung). 1906 stellte er die Symphonie fertig und gab ihr den Beinamen *Asrael*.

Asrael ist der Todesengel, der in der islamischen Religion die Verstorbenen ins Paradies geleitet. Bei der Wahl dieser Figur mochte die 1888 uraufgeführte Oper *Asrael* des italienischen Barons Alberto Franchetti (1860-1942) eine Rolle gespielt haben, in der Asrael ein Verdammter ist, der durch Liebe erlöst wird. Heute nahezu vergessen, wurde das Werk auf zahlreichen europäischen Bühnen gespielt, u.a. auch längere Zeit in Prag. Giuseppe Verdi schätzte *Asrael* so sehr, dass er Franchetti statt seiner als Komponist für eine Kolumbus-Oper vorschlug; Gustav Mahler brachte die Oper 1890/91 in Budapest und 1891/92 in Hamburg mit Erfolg heraus. Das

Libretto stammte von Ferdinando Fontana (1850-1919), der für Giacomo Puccini die Texte zu *Le Villi* und *Edgar* schrieb.

Suk ging es allerdings nicht um Programm-Musik im engeren Sinne, sondern um eine allgemeine poetische Idee; obschon er literarische Anregungen durchaus schätzte, erlaubte er ihnen selten, der musikalischen Eigendynamik allzu verbindliche Vorgaben zu machen. „Überall“, notierte Chvála zu Suks *Asrael*-Symphonie, „fühlt man die Nähe des Todesengels, die Trauerklage ist mit dem Herzblut des Komponisten geschrieben, das man darin rauchen und sich röten sieht. Äußerungen von erschütternder Ausdrucksintensität lösen einander ab, Herzensteine, welche den Hörer die Ereignisse miterleben und die Eindrücke mitempfinden lassen, werden hörbar.“

Anfang des 20. Jahrhunderts gehörte Suk neben Vitezslav Novák zu den wichtigsten Vertretern der böhmischen Moderne; die „Trauersymphonie“ (so bald schon der inoffizielle Beiname) stellte seine avancierteste Errungenschaft dar und rückte ihn mit ihrer harmonischen und polyphonen Bravour, der stupenden Instrumentationskunst und ihrer unbändigen Expressivität in die Nähe von Mahler, Debussy und Strauss. Dies wurde indes nicht immer positiv bewertet: „Auch bei Suk“, so heißt es 1913 etwa in Hermann Kretzschmars weit verbreitetem *Führer durch den Konzertsaal*, „zeigt es sich wieder, dass die nationalen Schulen ein besonders fruchtbarer Boden für grammatische Kühnheiten und Extreme sind: er neigt weit über den Bedarf hinaus zur Chromatik, zu Dissonanzen und sekundären Kontrapunkten und zu all dem Luxus und Ballast demonstrativ moderner Opern- und Instrumentalmusik, den man einfach als ‚falschen Wagner‘ bezeichnen darf. Aber eine beachtenswerte Leistung [...] ist dieser *Asrael* immerhin. Was ihn auszeichnet, ist das Talent in der thematischen Erfindung und der feste Charakter in der Durchführung der poetischen Aufgaben.“

Der herablassende Unterton befremdet den heutigen Leser, und sicherlich macht es sich allzu leicht, wer Wagner als Bezugspunkt kanonisiert; dennoch ist die ambi-

valente Anerkennung Indiz für die Hilflosigkeit, die Suks hochindividuelle Entwürfe bei eher traditionalistisch gesinnten Hörer hervorriefen. Seine Freiheiten im Umgang mit dem überlieferten Formenkanon (Sonatenhauptsatz!) haben die zeitgenössische Würdigung ebenso erschwert, wie sie die heutige geradezu herausfordert. (Auch wenn bereits Brahms, der zu Suks Förderern gehörte, an dessen Klavierquintett „überladene“ Passagen kritisiert und ihm empfohlen hatte, Mozart zu studieren!)

Die *Asrael*-Symphonie geht, ähnlich wie Mahlers Werke, mit fünf Sätzen in zwei Teilen über die herkömmliche Viersätzigkeit hinaus. Während die drei Sätze des ersten Teils ohne Pause aufeinander folgen, werden die beiden Sätze des zweiten deutlich voneinander abgesetzt. Sämtliche Sätze sind zudem durch ein Netzwerk motivischer Beziehungen verknüpft, die auch über das Werk hinaus auf eigene und andere Kompositionen verweisen. Das wichtigste darunter ist das „Todesmotiv“ aus Suks Bühnenmusik zu *Radúz und Mahulena* (1897/98), dessen markantes Kennzeichen der doppelte Tritonus ist – jene harmonisch querständige, übermäßige Quarte also, die im rechtschaffenen Tonsatz als „Teufel in der Musik“ (*diabolus in musica*) verpönt ist. (Die Bekanntheit des Suk'schen Todesmotivs belegt nicht zuletzt seine symbolische Verwendung in Viktor Ullmanns 1943 entstandener Kammeroper *Der Kaiser von Atlantis*; dort allerdings verweigert der Tod seine Dienste ...)

Der erste Satz (*Andante sostenuto*) beginnt in geheimnisvoller Stille mit einem den Quartrahmen markierenden Streicherthema, das die Keimzelle des Folgenden ist und sich alsbald über knöchernem Pizzikato skalenartig erweitert. In einem episodisch zersiedelten Sonatensatzderivat erscheint dieses Hauptthema in mannigfachen Gestalten, darf in der schwelgerischen Farbenpracht des späromantischen Orchesters aufblühen, kann sich zu behendem Holzbläserklang lichten und im nächsten Moment in grellem Blech auftrumpfen; zusehends wird dabei seine Verwandtschaft zum „Todesthema“ offenbar. Die unbekümmert strahlende E-Dur-Variante wird denn auch durch ein martialisches, von der Großen Trommel skandier-

tes Aufgebot dunkelster c-moll-Mächte fulminant hinweggefegt. Vom Tritonus gezeichnet, schließt der Satz in unverhohlener Trostlosigkeit.

Das pausenlos folgende *Andante*, in dem Suk Dvořáks *Requiem* mit einem Themenzitat Reverenz erweist, entfaltet sich in gedämpftem Streicherklang als unwirkliche, geisterhaft anmutende Szenerie, die durch die nahezu allgegenwärtigen Liegetöne der Flöten und Trompeten in ein fahles, beklemmendes Licht gerückt wird (Smetanas Streichquartett *Aus meinem Leben* mag hier Pate gestanden haben). Die Spannung des Sekundintervalls bestimmt sowohl diesen Hintergrund wie auch das mitunter an Mahlersche Trauermärsche anklingende Geschehen im Vordergrund, u.a. auch das Pizzikato-Fugato mitsamt Tritonusmotiv. Mit dem dritten Satz (*Vivace*) ist gleichsam das Scherzo der Symphonie erreicht: ein turbulenter Mahlstrom der Themen und Affekte, dem ein träumerisches, von der Solovioline eröffnetes *Andante sostenuto*-Trio eingeschrieben ist. Dieses steigert sich leidenschaftlich („Tristanstimmungen durchziehen selbst das Scherzo“, monierte Kretzschmar), rekapituliert Motive der Vordersätze, um sich dann wieder dem Anfangsgestus zuzuwenden und mit einer majestätischen Oktav-Unisono-Passage zu schließen.

Gemäß Suks ursprünglichem Plan hätten sich nun ein lyrischer Satz und eine apotheotische Hommage an Dvořák in Form eines Variationensatzes angeschlossen; der Tod seiner Frau aber machte dieses Vorhaben obsolet. Der langsame vierte Satz, Otylka gewidmet, wurde nun ein Portrait seiner Frau, ein Liebeslied, das in den tiefen Streichern anhebt und bald zu glühender Intensität findet; dass der Geiger Suk dabei der Solovioline besonderen Platz einräumt, nimmt nicht wunder. In diese innige Beschwörung, die auch in thematischer Hinsicht aus einer anderen Welt zu stammen scheint (und doch auf dem modifizierten Hauptthema des ersten Satzes basiert), bricht, *fortissimo* von den Pauken (!) angestimmt, das Todesmotiv herein: Das Finale (*Adagio e maestoso*) beginnt. Auf engem Raum treffen unvermittelt so unterschiedliche Charaktere wie *Molto animato*, *Largo misterioso* und *Allegro appassionato* aufeinander, werden Themenfragmente der Vordersätze auf-

gewirbelt und verfremdet, bis das *Andante maestoso* mit überbordender Tritonusintervallik den tödlichen Schlusstrich zieht. Unversehens entschleunigt sich das Geschehen; Harfenarpeggien lenken den Blick himmelwärts. Im flirrenden Glanz der Violinen stimmen die Blechbläser die Verklärung des Hauptthemas an, unter dessen friedvoller Herrschaft das Todesmotiv schlussendlich seine Macht einbüßt; im *pianissimo* entmaterialisiert sich der ätherische C-Dur-Schlussakkord der Streicher und Blechbläser mit überirdischer Zartheit.

In psychologischem und in musikalischem Sinn empfand Suk die *Asrael*-Symphonie als einen Wendepunkt. Nicht ohne Grund wurde die am 3. Februar 1907 mit großem Erfolg in Prag uraufgeführte Symphonie Auftakt und Höhepunkt einer ambitionierten (vokal-)symphonischen Tetralogie, die erst 1929 ihren Abschluss erreichen sollte und die die vielleicht bedeutendsten Werke ihres Komponisten enthält – eines Komponisten, der in seiner frappierenden Originalität immer noch zu entdecken ist.

© *Horst A. Scholz* 2009

Das **Malaysian Philharmonic Orchestra** (MPO) gab sein Antrittskonzert am 17. August 1998 in der Dewan Filharmonik PETRONAS in Kuala Lumpur. Mit exzellenten Konzerten beeindruckt und inspiriert es seither sein Publikum. Das 105-köpfige Orchester besteht aus Musikern aus 25 Ländern – ein bemerkenswertes Beispiel von Harmonie zwischen verschiedenen Kulturen und Nationalitäten. Zahlreiche renommierte Künstler haben mit dem MPO zusammengearbeitet, u.a. Lorin Maazel, Mstislaw Rostropowitsch, Sir Neville Marriner, Jukka-Pekka Saraste, Yehudi Menuhin, Vadim Repin, Joshua Bell, Jean-Yves Thibaudet und Truls Mørk. In der Saison 2008/09 begrüßte das Orchester seinen neuen Musikalischen Leiter, Claus Peter Flor; er trat in die Fußstapfen von Matthias Bamert, der drei Spielzeiten lang Chefdirigent war, und von Kees Bakels, der sieben Jahre lang Musikali-

scher Leiter des Ensembles war. In jährlich über 100 Konzerten präsentiert das MPO Orchesterwerke aus über drei Jahrhunderten sowie Kammer-, zeitgenössische Musik und Auftragskompositionen. Das MPO hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Interesse an klassischer Musik in Malaysia zu unterstützen, wobei neben der Förderung einheimischer Talente auch Education- und Umfeld-Programme – u.a. Instrumentenunterricht, Workshops und Schulkonzerte – eine wichtige Rolle spielen. Zudem wurde ein spezielles Programm – das MPO Forum for Malaysian Composers – ins Leben gerufen, um malaysischen Komponisten die Möglichkeit zu bieten, mit dem Orchester kreativ zusammenzuarbeiten. Tourneen sind ein wichtiges Mittel zur Profilierung des MPO geworden; zu den internationalen Auftrittsorten gehören u.a. Japan, Korea, Australien, China und Taiwan. Das MPO wird maßgeblich von Petrolam Nasional Berhad (PETRONAS) unterstützt.

Mit Beginn der Saison 2008/09 übernahm **Claus Peter Flor** das Amt des Musikalischen Leiters des Malaysian Philharmonic Orchestra. Gegenwärtig ist er zudem Ständiger Gastdirigent des Dallas Symphony Orchestra und, auf persönliche Einladung des Musikalischen Leiters Riccardo Chailly, des Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (seit 2003). Claus Peter Flor, in Leipzig geboren, lernte zunächst Violine, studierte dann bei Rolf Reuter Dirigieren und setzte seine Studien bei Rafael Kubelík und Kurt Sanderling fort. Regelmäßig konzertiert er mit Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Orchestre de Paris und den Rundfunksymphonieorchestern von München, Frankfurt, Hamburg und Leipzig; sein Amerika-Debüt gab er 1985 beim Los Angeles Philharmonic Orchestra. Außerdem hat er mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem San Francisco Symphony Orchestra und dem New York Philharmonic Orchestra gearbeitet. Zu seinen Opendirigaten –insbesondere an der Deutschen Oper und der Staatsoper Berlin – gehören *Der Freischütz* und eine Neuinszenierung der *Meistersinger* an La Mon-

naie in Brüssel, die er auch in Tokio geleitet hat. Ferner hat er *Die Hochzeit des Figaro* an La Monnaie und an der Oper Toulouse dirigiert, 2003 *Die Zauberflöte* an der Houston Grand Opera und in Toulouse, *Euryanthe* an der Nederlandse Opera und *La Bohème* an der Dallas Opera.



CLAUS PETER FLOR

Photograph: © Shawn Northcutt

« **S**uk ne fit pas qu'admirer Dvořák, il l'aima également, loua ses œuvres et les étudia en les prenant pour modèle. » C'est par ces mots qu'Emil Chvála, un témoin musical de Prague, décrivit en 1919 la relation entre le célèbre compositeur pour violon et son mentor musical. Josef Suk, né près de Prague en 1874, fut accepté à l'âge d'onze ans au Conservatoire de Prague où il étudia le violon avec Antonín Bennewitz et, à partir de 1891, la composition avec Dvořák. En 1892, il fonda avec ses collègues d'études le légendaire Quatuor tchèque dont il sera le second violon jusqu'à sa mort en 1935. Bien que « l'insatiable envie de nouveauté propre à la jeunesse » (Chvála) causa à Dvořák de légers soucis, Suk devint rapidement son élève favori. En 1898, Suk épousa Otylka, la fille de Dvořák. À la mort du compositeur le 1^{er} mai 1904, Suk fut profondément bouleversé et décida de composer une symphonie à la mémoire de son estimé professeur et beau-père. Il avait terminé les trois premiers mouvements lorsque le 5 juillet 1905, son épouse âgée de vingt-sept ans mourut à son tour. « Mon horrible tourment, écrivit Suk, me pousse de place en place – et plus il dure, plus mon cœur me fait mal. Ma douleur est plus forte que ce qu'aucune personne ne pourrait supporter. » Après une longue interruption créatrice, Suk trouva dans la musique un réconfort et développa l'œuvre qu'il avait prévue comme un requiem pour Dvořák pour arriver à une autre, dédiée à « la très chère mémoire d'Antonín Dvořák et de sa fille, ma femme Otylka » (pour reprendre les mots de la dédicace). Il termina la symphonie en 1906 et lui donna le nom d'*Azraël*.

Azraël est l'ange de mort qui, dans la religion musulmane, emmène les défunts au paradis. En choisissant ce personnage pour son opéra, *Asrael*, créé en 1888, le compositeur italien Baron Alberto Franchetti (1860-1942) souhaitait lui faire jouer le rôle d'un damné sauvé par l'amour. Pratiquement oublié de nos jours, cet opéra fut joué sur de nombreuses scènes européennes, notamment à Prague pendant longtemps. Giuseppe Verdi aimait *Asrael* à un tel point qu'il suggéra le nom de Franchetti plutôt que le sien pour la composition d'un opéra sur le sujet de Christophe

Colomb que Gustav Mahler allait par la suite diriger avec succès à Budapest au cours de la saison 1890-91 ainsi qu'à Hambourg en 1891-92. Le livret était de la plume de Ferdinando Fontana (1850-1919) qui écrivit également les livrets de *Le Villi* et d'*Edgar* pour Giacomo Puccini.

Chez Suk, il ne s'agit cependant pas de musique à programme au sens strict du terme mais plutôt d'une idée poétique générale. Bien qu'il sût apprécier l'inspiration d'origine littéraire, il ne s'accorda que rarement le droit de soumettre la dynamique musicale intrinsèque à une directive par trop contraignante. Au sujet de l'œuvre, Chvála écrivit que « partout, on sent la proximité de l'ange de mort, la plainte est écrite avec le sang du compositeur que l'on voit, fumant et rougeoyant. Des exclamations d'une intensité expressive bouleversante se détachent les unes des autres. Les notes, issues du cœur, présentent les événements aux spectateurs et les émotions deviennent perceptibles. »

Au début du 20^{ième} siècle, Suk faisait partie, avec Vitezslav Novák, des plus importants représentants de la modernité tchèque. La « symphonie funèbre » (comme elle fut bientôt baptisée de manière non officielle) constitue sa réalisation la plus avancée et le met, par son audace harmonique et polyphonique, son instrumentation stupéfiante et son expressivité dévorante, dans le voisinage des Mahler, Debussy et Strauss. L'œuvre ne fut cependant pas toujours appréciée : « Chez Suk également, on constate en quoi les écoles nationales sont un terrain particulièrement fertile pour les audaces et les extrêmes grammaticaux : il pousse bien au-delà du nécessaire le chromatisme, les dissonances et le contrepoint secondaire vers la luxuriance et le fatras ostentatoire de l'opéra et de la musique instrumentale moderne que l'on pourrait simplement qualifier de < faux Wagner >. Cet *Azraël* constitue néanmoins (...) un exploit digne d'attention. Ce qui le caractérise est le talent dans l'invention thématique et le caractère ferme du développement de l'exercice poétique » écrivit Hermann Kretzchmar en 1913 dans son alors célèbre *Führer durch den Konzertsaal* [Guide pour la salle de concert].

Le ton condescendant pourra surprendre le lecteur d'aujourd'hui et on distinguera par trop aisément ceux qui choisissaient Wagner comme point de référence. Il demeure que la reconnaissance ambivalente constitue un indice du désarroi que Suk suscite chez l'auditeur traditionnel avec son projet hautement personnel. La liberté avec laquelle il traite la forme du canon (premier mouvement de sonate !) a rendu l'appréciation difficile en son temps alors qu'elle en est la cause aujourd'hui. (Déjà Brahms, qui faisait partie des défenseurs de Suk, critiquait les passages « surchargés » de son *Quintette pour piano* et l'encourageait à étudier Mozart !).

Avec ses cinq mouvements structurés en deux parties, la *Symphonie-Azraël*, comme les œuvres de Mahler, excède la forme habituelle en quatre mouvements. Alors que les trois mouvements qui composent la première partie sont joués sans interruption, les deux mouvements de la seconde partie sont clairement séparés. Les mouvements entiers sont reliés par un réseau de relations motiviques qui renvoient, au-delà de l'œuvre même, à d'autres œuvres, de Suk et d'autres compositeurs. Le plus important de ces motifs est le « motif de mort » qui provient de la musique de scène *Radúz und Mahulena* (1897-98) de Suk dont la principale caractéristique est le double triton, la quarte augmentée, harmoniquement instable, qualifiée de « diable en musique » (*diabolus in musica*) dans l'harmonie classique. La popularité du motif de mort de Suk se vérifie notamment dans l'emploi de celui-ci par Viktor Ullmann dans son opéra de chambre composé en 1943, *Der Kaiser von Atlantis* où la mort cependant refuse d'accomplir son œuvre...

Le premier mouvement, *Andante sostenuto*, commence dans un calme mystérieux avec un thème marquant exposé par les cordes et contenu à l'intérieur d'un intervalle de quarte et qui servira de cellule génératrice à ce qui suit, puis est immédiatement développé sous forme de gammes sur des *pizzicatos* anguleux. Dans un dérivé de la forme sonate, par endroit comme déstructuré, ce thème important revient sous des formes diverses et l'orchestre postromantique avec toute sa débauche de couleurs peut se déployer et s'éclaircir dans des sonorités crues aux bois

et, au dernier moment, triompher bruyamment aux cuivres. Sa parenté au « thème de mort » devient ainsi de plus en plus manifeste. L'insouciant variante lumineuse en mi majeur est ensuite également proprement balayée par une proclamation martiale dans la tonalité sombre de do mineur, scandée par la grosse caisse. Souligné par l'intervalle de triton, le mouvement se termine dans un désespoir complet.

L'*Andante* qui suit sans interruption, dans lequel Suk marque une révérence au *Requiem* de Dvořák par une citation, se déploie dans une sonorité assourdie des cordes, comme une scène irréaliste, fantomatique, qui progresse, accompagnée par une note presque continuellement soutenue aux flûtes et aux trompettes, dans une lumière blafarde et angoissée (le *Quatuor* de Smetana « de ma vie » pourrait aussi en être le parrain). La tension provoquée par l'intervalle de seconde caractérise aussi bien l'arrière-plan que l'apparition à l'avant-plan de la marche funèbre à l'allure mahlérienne ainsi que le *fugato en pizzicato* qui a recours au motif de triton. Avec le troisième mouvement (*Vivace*), on parvient pour ainsi dire au scherzo de la symphonie : un maelstrom turbulent de thèmes et d'affects inscrits dans un trio *andante sostenuto* introduit par le violon solo. Le climat monte passionnément (« une atmosphère tristanesque traverse le scherzo » prévient Kretzschmar), récapitule les motifs du mouvement précédent avant de revenir au climat du commencement et de conclure avec un passage majestueux faits d'octaves en unisson.

Selon le plan original de Suk, devaient suivre ici un mouvement lyrique et un hommage en apothéose à Dvořák sous la forme d'un thème et variations mais le décès de sa femme le força à changer ses plans. Le lent quatrième mouvement, dédié à Otylka, est maintenant un portrait de sa femme, un chant d'amour, qui s'élève aux cordes graves et gagne bientôt une intensité éclatante. On ne s'étonnera pas que le violoniste Suk accorde une place particulière au violon solo. Dans cette évocation intime qui, au point de vue thématique, semble provenir d'un autre monde (et qui pourtant repose sur le thème principal, modifié, du premier mouvement), survient, souligné par les timbales *fortissimo* (!), le motif de mort : le finale (*adagio e*

maestoso) commence. Se succédant rapidement, des caractères aussi différents que *molto animato*, *largo misterioso* et *allegro appassionato* se rencontrent alors que des fragments des thèmes issus des mouvements précédents tourbillonnent et deviennent méconnaissables jusqu'à ce que l'*andante maestoso* tire le trait final fatal avec l'intervalle de triton. Les événements se précipitent. Les arpèges aux harpes attirent le regard vers les cieux. Dans l'éclat vibrant des violons, les cuivres entonnent une transfiguration du thème principal dont la majesté paisible fait perdre la puissance au « motif de mort ». Dans la nuance *pianissimo*, l'accord final en do majeur, éthéré, aux cordes et aux bois perd de sa matérialité dans une fragilité sur-naturelle.

Suk considérerait sa *Symphonie Azraël* comme un point tournant, non seulement au point de vue psychologique mais également musical. Sa création couronnée de succès à Prague le 3 février 1907 constitua, non sans raison, le point de départ et le sommet d'une ambitieuse tétralogie symphonique (et vocale) dont l'achèvement eut lieu en 1929 et qui contient probablement les œuvres les plus significatives d'un compositeur dont l'originalité frappante demeure encore aujourd'hui à découvrir.

© Horst A. Scholz 2009

L'Orchestre philharmonique de Malaisie (MPO) a donné son premier concert au Dewan Filharmonik PETRONAS à Kuala Lumpur le 17 août 1998. Depuis, il continue d'impressionner et d'inspirer son public par l'excellence de ses concerts. Les cent cinq membres de l'orchestre proviennent de vingt-cinq pays, un remarquable exemple d'harmonie entre les différentes cultures et les différentes nations. Plusieurs musiciens importants se sont produits en compagnie du MPO parmi lesquels Lorin Maazel, Mstislav Rostropovitch, Sir Neville Marriner, Jukka-Pekka Saraste, Yehudi Menuhin, Vladimir Repin, Joshua Bell, Jean-Yves Thibaudet et Truls Mørk.

Au début de la saison 2008-9, l'orchestre a amorcé sa collaboration avec le nouveau directeur musical, Claus Peter Flor, qui succède à Matthias Bamert qui occupa le poste de chef principal pendant trois ans et à Kees Bakels qui fut le directeur musical pendant sept saisons. Pour ses plus de cent concerts annuels, le MPO présente trois siècles de musique orchestrale en plus de musique de chambre, de musique contemporaine et de nouvelle musique spécialement commandée à son intention. La mission du MPO est de susciter un intérêt pour la musique classique en Malaisie et une composante-clé de celle-ci est le soutien à des talents locaux ainsi que les programmes éducatifs de l'orchestre qui incluent des leçons de musique, des ateliers et des concerts dans les écoles. Un programme hautement spécialisé, le Forum MPO pour les compositeurs malais, a été fondé pour offrir aux compositeurs de Malaisie la possibilité de travailler de manière créative aux côtés de l'orchestre. Les tournées constituent un élément important de l'accroissement du profil du MPO et parmi les destinations visitées par l'orchestre figurent le Japon, la Corée, l'Australie, la Chine et Taiwan. Le sponsor principal du MPO est le Petroliam Nasional Berhad (PETRONAS).

Au début de la saison 2008-9, **Claus Peter Flor** est devenu le directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Malaisie. En 2009, il était également chef invité principal de l'Orchestre symphonique de Dallas et depuis 2003, de l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi suite à une invitation personnelle de son directeur musical, Riccardo Chailly. Né à Leipzig, Claus Peter Flor étudia d'abord le violon puis la direction avec Rolf Reuter avant de poursuivre ses études avec Rafael Kubelík et Kurt Sanderling. Il se produit régulièrement à la tête d'ensembles tels l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre de Paris et les orchestres symphoniques de la radio de Munich, Francfort, Hambourg et Leipzig et fit ses débuts américains avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles en 1985. Il dirige par la suite les orchestres symphoniques de Boston,

Chicago et de San Francisco ainsi que l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre philharmonique de New York. Parmi ses prestations à l'opéra, notamment au Deutsche Oper ainsi qu'au Staatsoper de Berlin, mentionnons *Der Freischütz* de Weber ainsi que *Les maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner à La Monnaie à Bruxelles, une production qu'il a ensuite emmenée à Tokyo. Il dirige également *Les noces de Figaro* à La Monnaie et à Toulouse et, en 2003, *La flûte enchantée* au Grand Opera de Houston et à l'Opéra de Toulouse, *Euryanthe* de Weber à l'Opéra des Pays-Bas et *La Bohème* à l'Opéra de Dallas.

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

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

RECORDING DATA

Recording: September 2008 at the Dewan Filharmonik PETRONAS, Kuala Lumpur, Malaysia
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Hans Kipfer

Equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: Piotr Furmanczyk
Mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2009
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *Angel of Death* (1890), painting by Evelyn De Morgan (1855–1919)
Photograph of the Malaysian Philharmonic Orchestra by courtesy of Dewan Filharmonik PETRONAS
Photograph of Claus Peter Flor: © Shawn Northcutt
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1776 © & ® 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



Malaysian Philharmonic Orchestra