

Sharon Bezaly plays

Flute Concertos by

*Khachaturian
& Rautavaara*



SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA | ENRIQUE DIEMECKE
LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA | DIMA SLOBODENIOUK

KHACHATURIAN, ARAM (1903–78)

CONCERTO FOR FLUTE AND ORCHESTRA *(Sikorski)*

37'00

(transcribed and provided with a cadenza by Jean-Pierre Rampal)

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con fermezza</i> | 14'15 |
| 2 | II. <i>Andante sostenuto</i> | 11'55 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> | 10'45 |

RAUTAVAARA, EINOJUHANI (b.1928)

FLUTE CONCERTO, Op. 69, 'DANCES WITH THE WINDS' *(Breitkopf & Härtel)* 20'35

Original version for four flutes

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Andantino</i> | 8'03 |
| 5 | II. <i>Vivace</i> | 1'37 |
| 6 | III. <i>Andante moderato</i> | 5'48 |
| 7 | IV. <i>Allegro</i> | 4'52 |

Revised version for three flutes 20'30

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 8 | I. <i>Andantino</i> | 8'05 |
| 9 | II. <i>Vivace</i> | 1'37 |
| 10 | III. <i>Andante moderato</i> | 5'48 |
| 11 | IV. <i>Allegro</i> | 4'45 |

TT: 79'10

SHARON BEZALY *flute*

[1–3] SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESP)

ENRIQUE DIEMECKE *conductor*

[4–11] LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA (SINFONIA LAHTI)

DIMA SLOBODENIOUK *conductor*

A flautist in search of a concerto for his instrument with broad public appeal and composed in the twentieth or early twenty-first centuries is faced with a far more limited choice than a violinist or pianist. There are two solutions: he can commission a work, or he can arrange an existing one. The two concertos on this disc are examples of these approaches.

Aram Khachaturian is nowadays considered as the central figure in twentieth-century Armenian culture and, alongside Prokofiev and Shostakovich, one of the pillars of the Soviet school of composition. He influenced the development of music not only in Armenia but also in Asia and South America. Although he passed the larger part of his life in Moscow, he is still the first Armenian composer of international importance.

Khachaturian was born of Armenian parents in Tbilisi, the multi-cultural centre of the Caucasus region, and the music that he heard there left an indelible mark upon him: 'I grew up in an atmosphere rich in folk music: popular festivities, rites, joyous and sad events in the life of the people always accompanied by music, the vivid tunes of Armenian, Azerbaijani and Georgian songs and dances performed by folk bards (*ashugs*) and musicians'. He went to Moscow in 1921 to study biology, but turned to composition instead and became a pupil of Reinhold Glière, Mikhail Gnessin and then Nikolai Myaskovsky.

The success of his first compositions attracted attention to the extent that his name rapidly became well-known both within and beyond the borders of the Soviet Union. He quickly climbed up the ranks of the prestigious Union of Soviet Composers. Khachaturian was also the first to integrate Armenian music into an international context. In this aesthetic choice he was supported by State policy in Stalin's time, which stipulated that the national cultures of all the peoples in the USSR had to merge into a common platform. Nonetheless, Khachaturian remained essentially an Armenian composer, saying: 'My whole life, everything that I have created, belongs to the Armenian people'.

His sumptuous orchestration offers a combination of European tradition and an Oriental sound world, with the addition of percussion instruments used in folk music. His virtuosity as an orchestrator gives him a secure place in the line of succession from early twentieth-century composers, Ravel in particular, even if one might reproach him for a certain flashiness. As for how he achieved this unique sonority, he explained: ‘thanks to my experience in researching unique national harmonic means to reveal the melody, I succeeded in imagining the sounds of folk instruments with their characteristic tuning and resulting overtones’.

It was in the summer of 1940, before the Soviet Union entered World War II, that Khachaturian composed his Violin Concerto, in his Staraya Russa dacha, north-east of Moscow. He wrote: ‘I worked without effort. Sometimes my thoughts and imagination outraced the hand that was covering the staff with notes. The themes came to me in such abundance that I had a hard time putting them in some order... While composing the Concerto I had for my models such masterpieces as the concertos by Mendelssohn, Brahms, Tchaikovsky and Glazunov. I wanted to create a virtuoso piece employing the symphonic principle of development and yet understandable to the general public.’ Taking advice from the violinist David Oistrakh, the dedicatee of the work (who also gave the première), Khachaturian composed a spirited piece imbued with a wholly Armenian atmosphere. Its first performance, in Moscow on 16th November 1940, was received with enthusiasm, as a result of which the composer received the Stalin Prize in 1941.

In 1968 the great French flautist Jean-Pierre Rampal asked Khachaturian for a flute concerto. It seems that the composer, realizing that his Violin Concerto might prove suitable, simply suggested to Rampal that he should transcribe the Violin Concerto, giving him *carte blanche* when it came to making any necessary changes. The violin part was completely reworked by Rampal, so that the end result was not just playable but also sounded idiomatic on the flute. He thus chose to favour the spirit rather than the letter of the score at certain places. Rampal also suggested an entirely

new cadenza in the first movement. The orchestral part, on the other hand, remained unaltered.

The work follows the traditional classical pattern in three movements, *Allegro-Andante-Allegro*. The East German musicologist Friedbert Streller stated that the first movement ‘[expresses] in music what the Soviet people were feeling’ and that its two themes characterize the two aspects of Socialist life, complementing rather than contrasting with each other: the first theme is energetic and proud, whilst the second is ‘revolutionary-Romantic’, a love song in the style of *ashug* singing. The cadenza, unusually, is located between the development and the recapitulation, as in the first movement of Mendelssohn’s famous Violin Concerto in E minor, rather than before the final orchestral reprise.

The slow movement is in three-part Lied form; its introduction is rhythmically reminiscent of Sibelius’s *Valse triste*. According to the musicologist Georgy Tchubov, the theme was borrowed from a genuine Armenian serenade.

The work concludes with one of the most exuberant finales in the entire concerto repertoire. It is a rondo, the theme of which is based on the first movement’s lyrical second theme. Again, the music is strongly influenced by Armenian folk music, and is reminiscent of a peasant dance.

The popularity of the concerto – both in the USSR and elsewhere – was, however, to prove short-lived. In the infamous decree from Andrei Zhdanov, director of Soviet cultural policy, the works of Khachaturian – like those of other composers including Prokofiev and Shostakovich – were accused of ‘formalistic distortions and anti-democratic tendencies in music, alien to the Soviet people and to its artistic tastes’. Khachaturian submitted to the decree and asked forgiveness for his artistic ‘errors’.

Realizing the danger, Khachaturian had the following conversation with the journalist and author Alexander Werth: ‘There is going to be a reassessment of a lot of things; some of the works I considered least important – such as some of my ballet music – will now be treated as important and –’ ‘And your Violin Concerto will be

considered less important?’ ‘Well yes, I suppose so. Personally I prefer it to a lot of my other works – but things are going to be different now.’ Rehabilitated in 1957, Khachaturian was appointed secretary of the Union of Composers, and his Violin Concerto – in its original version and in the arrangement for flute – became one of his best-known works, after the *Sabre Dance* from the ballet *Gayaneh* and the *Adagio* from *Spartacus*.

‘I was born in 1928 – fortunately in Finland. Fortunately, because this is a country with dramatic destinies, situated between east and west, between Tundra and Europe, between the Lutheran and Orthodox faiths. It is full of symbols, of ancient metaphors, revered archetypes.’ This is how **Einojuhani Rautavaara** described himself in 1999.

Born into a family of musicians, Rautavaara learned the basics in his home city, Helsinki. Thanks to the influence of his illustrious compatriot Jean Sibelius, he was awarded a scholarship that gave him the chance to study at the Juilliard School in New York and at Tanglewood, where he worked with such major figures as Aaron Copland and Roger Sessions. In his first compositions, Rautavaara was influenced by a Stravinskian neo-Classicism (although, like Bartók, he did not hesitate to draw upon folk sources), and subsequently turned towards Debussy, Messiaen and Berg. Unhappy with the training as a composer that he was receiving in the USA, he returned to Finland in 1952. The growing interest in serialism in contemporary music circles during the 1950s encouraged him to adopt this technique, although he combined it with a resolutely Romantic tone – with the result that his dodecaphonic works from this period, in particular his Third Symphony, at times seem closer to Bruckner than to Boulez! In the 1960s and 1970s he arrived at a neo-Romantic synthesis, blending modality, tonality, modernity and traditional techniques along with – at times – jazz, recorded tapes and ancient religious music. ‘All taboos in art are a sort of myopia (in space or time) and often tantamount to racism’, he once wrote to explain his ‘pluralist’ approach.

The Flute Concerto is the result of a commission from Gunilla and Robert von Bahr, and was composed in 1973. Gunilla von Bahr gave the first performance in Stockholm on 4th May 1974, with the Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Stig Westerberg. The sub-title 'Dances with the Winds' was not added until 1996.

The piece could be described as one of the most comprehensive ever written for the flute: in its original version, Rautavaara requires four different flutes to be used – piccolo, 'normal' flute, alto flute and bass flute. After completing the concerto, the composer revised the work in order to satisfy requests from flautists eager to perform it. In the resulting, more 'practical' version the sections involving the bass flute (in the first and the final movements) were rewritten for alto flute.

The work has four separate movements. Despite the rapid development of non-standard techniques since the 1950s, Rautavaara favours a traditional method of playing, avoiding 'effects' with the exception of flutter-tonguing (allowing the tip of the tongue to flutter rapidly, in order to produce an effect similar to tremolo). The writing is melodic, and the flute performs numerous arabesques that sound like descendants of Debussy's *Syrinx* and *Prélude à l'après-midi d'un faune*. The harmonic language is modal – quasi Impressionist – and at times recalls Olivier Messiaen. The concerto also embraces the so-called 'perturbation' technique that has been one of the characteristics of Rautavaara's musical style since the 1970s: meditative thematic material is disturbed by dissonant jolts.

The composer has written about the concerto:

'When the orchestra joins in after the solo flute introduction, its ascending fields of trills begin to harass the flute and make it uneasy, and a second, descending field of trills seems to entrap the solo. The solo becomes more passionate, resorting to short abrupt phrases. The tension mounts and is resolved in a tranquil dialogue between horns and the soloist. Later, the colours become darker once the soloist changes to the bass* flute. The rapid virtuoso flute texture recurs towards the end, but it is playful, no longer anguished.

‘The brief second movement was based on a vision of a Medieval market scene where an animal trainer accompanies a dancing bear with piccolo and drum. In the third movement, the cantilena of the alto flute ascends by degrees while an impulse motif in the orchestra recurs again and again, driving the music onwards and stimulating the melodic elements towards the culmination. I often use this “impulse” idea in my works.

‘In the finale, the soloist again plays the normal *flauto grande* and the bass* flute. The movement is a synthesis of what has gone before. Towards the end, the bass flute rises into its highest register, reaching D**, the pivot note of many of the symmetries in this work, against a resigned B flat minor chord in the orchestra.’

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

* Or alto flute, depending on the version chosen.

** In the version without bass flute, this passage is played on the alto flute and ends on the same note (in the instrument’s middle register).

Described by *The Times* (UK) as ‘God’s gift to the flute’, **Sharon Bezaly** was chosen as ‘Instrumentalist of the Year’ by the prestigious *Klassik Echo* in Germany in 2002 and as ‘Young Artist of the Year’ at the Cannes Classical Awards in 2003. Hailed as a flautist ‘virtually without peer in the world today’ on *ClassicsToday.com*, Sharon Bezaly has inspired renowned composers as diverse as Sofia Gubaidulina and Kalevi Aho to write for her, and has to date seventeen dedicated concertos which she performs worldwide. A member of BBC Radio 3’s ‘New Generation Artists’ Scheme during the period 2006–08, Sharon Bezaly was also the first wind player to be elected artist-in-residence (2007–08) by the Residentie Orchestra, The Hague.

Other high-profile appearances include performances with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra and Cincinnati Symphony Orchestra, and at the Musikverein in Vienna, at the BBC Proms, and at Sydney Opera House

with the Australian Chamber Orchestra. In 2012 she gave the US première of José Serebrier's Flute Concerto at Carnegie Hall in a performance conducted by the composer. The work is also included on her acclaimed disc 'Pipe Dreams' [BIS-1789], regarding which *International Record Review* wrote: 'No praise is too high for the combined musicianship, virtuosity and commitment of Bezaly.' She has also given recitals at the Wigmore Hall, London and Concertgebouw, Amsterdam.

Sharon Bezaly's recordings on BIS have won her the highest accolades, including the Diapason d'or (*Diapason*), Choc (*Monde de la Musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) and Stern des Monats (*Fono Forum*). She plays on a 24-carat gold flute, specially built for her by the Muramatsu team. Her perfect control of circular breathing (taught by Aurèle Nicolet) enables her to reach new peaks of musical interpretation, as testified by the comparison to David Oistrakh and Vladimir Horowitz made in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Ever since its first concert, in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) has mapped out an ambitious route, arriving at its present standing. It has released more than 60 recordings, which have received critical acclaim worldwide. OESP has become an integral part of the culture of São Paulo and Brazil, promoting profound cultural and social change. Besides making tours in Latin America, the USA, Europe and Brazil, the orchestra maintains the project OESP Itinerante ('OESP on the move'), reaching out into the entire state of São Paulo, and providing concerts and workshops for over 70,000 people annually. In 2012 Marin Alsop took up the post of principal conductor of OESP, and the following year she was appointed the orchestra's music director.

The leading Mexican conductor of his generation, **Enrique Arturo Diemecke** enjoys an international recording, operatic and concert career. He has conducted many of the world's leading orchestras, among them the National Symphony Orchestra in

Washington, the San Francisco Symphony, the BBC Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Moscow Philharmonic Orchestra and the Residentie Orchestra of The Hague. Former music director of National Symphony Orchestra of Mexico and the Opera de Bellas Artes in Mexico City, he has led productions at the Teatro Colón in Buenos Aires, with Opera Pacific and in Montpellier, Madrid and Virginia. Enrique Diemecke is currently music director of the Buenos Aires Philharmonic and Flint Symphony Orchestra. His numerous awards have included a Latin Grammy Award, Mahler Society Medal and Grand Prix de l'Académie du Disque Lyrique.

The **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) has, under the direction of Osmo Vänskä (principal conductor 1988–2008), developed into one of the most notable in Europe. From 2011 until 2016 Okko Kamu was principal conductor. Since 2000 the orchestra has been based at the wooden Sibelius Hall. The orchestra has undertaken many outstanding recording projects for BIS, winning international awards. The Lahti Symphony Orchestra has performed at prestigious music festivals and venues such as the Amsterdam Concertgebouw, at the Musikverein in Vienna and at the Philharmonie in Berlin, and has toured in Spain, Japan, Germany, South America, the USA and China. Each September the Lahti Symphony Orchestra organizes an international Sibelius Festival.

With effect from 2016 **Dima Slobodeniouk** is principal conductor of the Lahti Symphony Orchestra and artistic director of the Lahti Sibelius Festival as well as remaining music director of the Orquesta Sinfónica de Galicia. He is a regular guest conductor of the Helsinki Philharmonic and Finnish Radio Symphony Orchestras as well as the London and Netherlands Philharmonic Orchestras, the Orchestre National de France and the Stuttgart Radio and RAI National Symphony Orchestras. Slobodeniouk demonstrates his broad repertoire skill collaborating with today's composers, among them Kalevi Aho, Sebastian Fagerlund, Jörg Widmann and Lotta Wennäkoski.

For BIS a disc of works by Sebastian Fagerlund [BIS-1707] with the Gothenburg Symphony Orchestra was released in 2011 to international acclaim. A former student at Helsinki's prestigious Sibelius Academy, Slobodeniouk began his conducting studies in 1994 under the tutelage of Leif Segerstam and Jorma Panula.

Flötisten, die für ihr Instrument ein Konzert aus dem 20. und 21. Jahrhundert suchen, das ein breites Publikum anspricht, haben – anders als Violinisten oder Pianisten – schwerlich die Qual der Wahl. Zwei Lösungen bieten sich ihnen: Man kann ein Werk bei einem Komponisten in Auftrag geben oder aber ein bereits vorhandenes Stück bearbeiten; beide Varianten finden Sie auf der vorliegenden Einspielung.

Aram Chatschaturjan gilt heute als die zentrale Figur der armenischen Kultur im 20. Jahrhundert und, zusammen mit Prokofjew und Schostakowitsch, als einer der Hauptrepräsentanten sowjetischen Komponierens. Er hat die kompositorische Entwicklung nicht nur in Armenien, sondern auch in Asien und Südamerika beeinflusst, und obwohl er den Großteil seines Lebens in Moskau verbrachte, ist er der erste armenische Komponist von internationalem Rang.

Als Kind armenischer Eltern in Tiflis, dem multikulturellen Zentrum der Kaukasus-Region, geboren, prägte ihn die Musik, mit der er aufwuchs, Zeit seines Lebens: „Ich wuchs in einer von Volksmusik erfüllten Atmosphäre auf: Volksfeste, Riten, freudige und traurige Ereignisse im Leben der Menschen waren stets von Musik begleitet, von den lebhaften Melodien der armenischen, aserbaidzhanischen und georgischen Lieder und den Tänzen, gesungen und gespielt von Volksbarden [Ashug].“ 1921 lässt er sich in Moskau nieder, um Biologie zu studieren, doch wendet er sich bald dem Komponieren zu und studiert bei Reinhold Glière, Michail Gnessin und Nikolaj Mjaskowski.

Der Erfolg seiner ersten Kompositionen macht seinen Namen rasch in der Sowjetunion und darüber hinaus bekannt. Schnell steigt er im renommierten sowjetischen Komponistenverband auf. Chatschaturjan ist auch der erste Komponist, der die Musik Armeniens in einen internationalen Kontext stellt. Diese ästhetische Entscheidung wird von der stalinistischen Staatsdoktrin gestützt, derzufolge sich die nationalen Kulturen aller Völker der Sowjetunion auf kollektiver Grundlage entwickeln müssen. Chatschaturjan bleibt freilich ein im Grunde armenischer Künstler: „Mein ganzes Leben, alles, was ich geschaffen habe, gehört dem armenischen Volk.“

Seine prachtvolle Orchestration stellt eine Mischung aus europäischer Tradition und orientalischer Klangwelt dar, der sich folkloristische Perkussionsinstrumente hinzugesellen. Diese Virtuosität im Umgang mit dem Orchester stellt ihn zweifellos in eine Reihe mit den Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, insbesondere Ravel, auch wenn man ihm einen gewissen Hang zur großen Geste nachsagen könnte. Im Hinblick auf die Mittel, die eingesetzt werden, um diesen einzigartigen Klang zu erzielen, erklärt er: „Infolge meiner Erfahrungen bei der Suche nach typisch nationalen Harmonisierungen der Melodien ging ich oft von einer gehörmäßigen Vorstellung konkret erklingender Volksinstrumente aus, von ihrem spezifischen Bau und den daraus folgenden Obertonreihen.“

Im Sommer 1940, vor dem Kriegseintritt der Sowjetunion, komponierte Chatschaturjan sein Violinkonzert auf seiner Datscha bei Staraja Russa, nordöstlich von Moskau. „Manchmal“, so notierte er, „eilten meine Gedanken und Vorstellungen der Hand davon, die sie auf dem Notenblatt festhalten sollte. Die Themen stürmten in solcher Fülle auf mich ein, dass ich Mühe hatte, sie richtig und sinnvoll anzuordnen ... Bei der Komposition nahm ich mir die Meisterwerke der Gattung zum Muster – die Konzerte von Mendelssohn, Brahms, Tschaikowsky und Glasunow also. Ich wollte ein virtuoses Werk schreiben, das dem symphonischen Entwicklungsprinzip folgen und zugleich einem großen Publikum zugänglich sein sollte.“ Im Austausch mit dem Widmungsträger und Uraufführungssolisten David Oistrach komponierte Chatschaturjan ein kraftvolles Werk, das durch und durch armenisch ist. Die Uraufführung des Violinkonzerts am 16. November 1940 in Moskau war ein großer Erfolg; 1941 wurde der Komponist für dieses Werk mit dem Stalin-Preis ausgezeichnet.

Im Jahr 1968 wandte sich der große französische Flötist Jean-Pierre Rampal mit der Bitte an den Komponisten, ein Flötenkonzert zu komponieren. Chatschaturjan meinte, sein Violinkonzert würde sich hierzu eignen, und so schlug er Rampal offenbar schlicht und einfach vor, er möge es transkribieren; für die Bearbeitung ließ er

ihm freie Hand. Rampal hat die Violinpartie daraufhin völlig umgearbeitet, um sie auf der Flöte nicht nur spielbar, sondern auch heimisch zu machen, wobei in Zweifelsfällen der Geist den Vorzug vor der Texttreue erhielt. Für den ersten Satz sah er zudem eine ganz neue Solokadenz vor; der Orchesterpart dagegen blieb unverändert.

Das Werk hat die klassische dreisätzige Form: *Allegro – Andante – Allegro*. Der erste Satz bringt, so der Musikwissenschaftler Friedbert Streller, auf musikalische Weise sowjetisches Empfinden zum Ausdruck; seine beiden Themen verkörperten die beiden Aspekte des sozialistischen Lebens, welche sich nicht feindlich gegenüberstünden, sondern vielmehr ergänzten: Das erste Thema energisch und stolz, während das zweite Thema, „revolutionär-romantisch“, ein Liebeslied nach Art der Gesänge der Ashug ist. Die Kadenz befindet sich ungewöhnlicherweise zwischen Durchführung und Reprise (ganz wie im ersten Satz von Mendelssohns berühmtem Violinkonzert e-moll), statt vor der letzten Orchesterreprise zu erklingen.

Der langsame Satz steht in dreiteiliger Liedform; seine Einleitung erinnert in rhythmischer Hinsicht an Sibelius' *Valse triste*. Dem Musikwissenschaftler Georgi Chubov zufolge ist das Thema einem armenischen Ständchen entlehnt.

Das Werk endet mit einem der überschwänglichsten Finale der gesamten Konzertliteratur – einem Rondo, dessen Ritornell-Thema auf dem lyrischen zweiten Thema des ersten Satzes basiert. Auch hier ist die Musik stark von armenischer Volksmusik beeinflusst und erinnert an einen Bauerntanz.

Die Popularität, die das Werk in der Sowjetunion und der ganzen Welt genoss, sollte indes von kurzer Dauer sein: Das berühmte Dekret des Chefideologen der sowjetischen Kulturpolitik, Andrej Schdanow, vom 11. Februar 1948, bezichtigte die Werke von Chatschaturjan und u.a. jene von Prokofjew und Schostakowitsch „formalistischer Perversionen und antidemokratischer Tendenzen, die dem sowjetischen Volk und seinem künstlerischen Empfinden wesensfremd sind.“ Chatschaturjan unterwarf sich dem Dekret und bat um Vergebung für seine künstlerischen „Irrtümer“.

Im Bewusstsein der Gefahr äußerte sich Chatschaturjan im Gespräch mit dem

Journalisten und Schriftsteller Alexander Werth: „Vieles wird neu bewertet werden. Manche Werke, die ich für weniger bedeutend hielt – wie etwa einige meiner Ballette – werden nun als bedeutend erachtet und ...“ – „Und Ihr Violinkonzert, wird es als weniger bedeutend gelten?“ – „Nun ja, ich glaube schon. Ich selber ziehe es vielen meiner anderen Werke vor, aber die Umstände haben sich geändert.“ 1957 rehabilitiert, wurde Chatschaturjan Sekretär des Komponistenverbands; zusammen mit dem *Säbeltanz* aus dem *Gajaneh*-Ballett und dem *Adagio* aus *Spartakus* sollte sein Violinkonzert – in der Originalfassung wie in der Bearbeitung für Flöte – zu einem seiner beliebtesten Werke werden..

„Ich wurde 1928 geboren, glücklicherweise in Finnland. Glücklicherweise – denn dies ist ein Land mit einem dramatischen Schicksal zwischen Ost und West, zwischen Tundra und Europa, zwischen protestantischem und orthodoxem Glauben, voller Symbole, alter Metaphern, verehrter Archetypen. Mit diesen Worten beschrieb sich Einojuhani Rautavaara im Jahr 1999 selber.

Hineingeboren in einer Musikerfamilie, erhielt Rautavaara seinen ersten Unterricht in seiner Heimatstadt Helsinki. Der Unterstützung durch seinen berühmten Landsmann Jean Sibelius verdankt er ein Stipendium, das es ihm erlaubte, an der Juilliard School in New York und in Tanglewood u.a. bei Aaron Copland und Roger Sessions zu studieren. In seinen ersten Kompositionen ist er zunächst vom Neoklassizismus eines Strawinsky beeinflusst, greift aber, wie Bartók, auch folkloristisches Material auf, bevor er sich Debussy, Messiaen und Berg zuwendet. Unzufrieden mit der kompositorischen Ausbildung, die er in den USA erhält, kehrt er 1952 nach Finnland zurück. Das zunehmende Interesse an der seriellen Musik der 1950er Jahre lässt auch ihn diese Technik verwenden, die er mit einem ausgesprochen romantischen Tonfall verknüpft – mit dem Ergebnis, dass seine dodekaphonen Werke dieser Periode (vor allem seine Dritte Symphonie) mitunter Bruckner näher zu stehen scheinen als Boulez. In den 1960er und 1970er Jahren gelangt er zu einer neo-roman-

tischen Synthese aus Modalität, Tonalität, Moderne und traditionellen Techniken, dazu mitunter Jazz, Tonband- und alte religiöse Musik. „Alle Tabus in der Kunst beruhen auf einer Art von Kurzsichtigkeit (in Raum oder Zeit) und kommen oft dem Rassismus gleich“, bemerkte er einmal, um seinen „pluralistischen“ Ansatz zu erklären.

Sein Flötenkonzert entstand 1973 als Auftragswerk von Gunilla und Robert von Bahr; Gunilla von Bahr war auch die Solistin der Uraufführung am 4. Mai 1974 in Stockholm, bei der Stig Westerberg das Schwedische Rundfunk-Symphonieorchester leitete. (Der Untertitel „Dances with the Winds“ [Tänze mit den Winden] kam erst 1996 hinzu.)

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass es sich hier um eines der anstrengendsten Flötenkonzerte handelt, die je geschrieben wurden. In der Originalfassung verlangt der Komponist vier verschiedene Flöten: Pikkolo, „normale“ Flöte, Altflöte und Bassflöte. Bald schon aber wurde der Komponist von den Flötisten, die das Konzert spielen wollten, um eine „praktischere“ Version gebeten, in der jene Passagen im ersten und im vierten Satz, die ursprünglich die Bassflöte vorsahen, für die Altflöte umgeschrieben wurden.

Das Werk hat vier Sätze, und trotz der rasanten Entwicklung außergewöhnlicher Spieltechniken in den Fünfzigerjahren bevorzugt Rautavaara eine traditionelle Spielweise, die – mit Ausnahme der Flatterzunge (einem Tremoloeffekt, der mittels rollendem Zungen- oder Gaumen-, „R“ erzeugt wird) – auf besondere Effekte verzichtet. Das Konzert zeigt einen melodieorientierten Stil; die Flöte stimmt zahlreiche Arabesken an, die in *Syrinx* und *Prélude à l'après-midi d'un faune* ihre Vorläufer haben. Die harmonische Sprache ist modal – fast impressionistisch – und erinnert verschiedentlich an Olivier Messiaen. Schließlich bekundet das Konzert jene „Störtechnik“, die seit den 1970er Jahren ein Charakteristikum von Rautavaaras Musiksprache ist: Eher versonnenes Themenmaterial wird dabei von dissonanten Ausbrüchen aufgestört. „Wenn das Orchester“, so der Komponist über sein Werk, „nach der Einleitung

der Soloflöte einsetzt, beginnen seine aufsteigenden Trillerfelder, die Flöte zu beunruhigen; ein zweites, absteigendes Trillerfeld scheint sie in die Zange zu nehmen. Die Solopartie wird zusehends leidenschaftlicher und flüchtet sich in kurze, abrupte Phrasen. Die Spannung steigt und löst sich in einen ruhigen Dialog von Hörnern und Solist auf. Später, wenn der Solist zur Bassflöte* wechselt, verdunkeln sich die Farben. Die schnelle, virtuose Flötentextur kehrt gegen Ende wieder – klingt nun aber nicht mehr gepeinigt, sondern verspielt.

Der kurze zweite Satz geht auf die Vision einer mittelalterlichen Marktszene zurück: Ein Tierdresser spielt einem Tanzbären mit Pikkolo und Trommel auf. Im dritten Satz steigt die Kantilene der Altflöte schrittweise aufwärts, während im Orchester unentwegt ein Impulsmotiv erklingt, das das Geschehen vorantreibt und die melodischen Elemente zum Höhepunkt reizt. Solche ‚Impuls‘-Gedanken verwende ich in meinen Werken häufig.

Im Finale verwendet der Solist die normale Querflöte und die Bassflöte*. Der Satz ist die Synthese des Vorangegangenen. Gegen Ende steigt die Bassflöte** ins höchste Register auf und erreicht vor dem Hintergrund eines resignierten b-moll-Orchesterakkords das D, Achsenton zahlreicher Symmetrien in diesem Werk.“

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

* bzw. Altflöte, je nach Fassung

** In der Fassung ohne Bassflöte wird diese Passage auf der Altflöte gespielt und endet auf demselben Ton (der sich bei diesem Instrument im mittleren Register befindet).

Sharon Bezaly, von der englischen *Times* zu „Gottes Geschenk an die Flöte“ erklärt, wurde 2002 mit dem renommierten deutschen „ECHO Klassik“-Preis in der Kategorie „Instrumentalistin des Jahres“ geehrt; 2003 erhielt sie einen Cannes Classical Award als „Young Artist of the Year“. Von *ClassicsToday.com* als eine Flötistin gelobt, die „heute weltweit buchstäblich nicht ihresgleichen hat“, hat sie renommierte Komponisten unterschiedlichster Art wie Sofia Gubaidulina und Kalevi Aho inspiriert, Werke für sie zu komponieren; bislang wurden ihr siebzehn Konzerte gewidmet, die sie in der ganzen Welt aufführt. Von 2006 bis 2008 gehörte sie zum „New Generation Artists“-Programm von BBC Radio 3 und war die erste Bläserin überhaupt, die vom Residentie Orkest Den Haag zum Artist-in-Residence (2007/08) ernannt wurde.

Zu weiteren Highlights gehören Konzerte mit dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Cincinnati Symphony Orchestra sowie Auftritte im Wiener Musikverein, bei den BBC Proms und mit dem Australian Chamber Orchestra am Sydney Opera House. 2012 gab sie unter der Leitung des Komponisten die USA-Première von José Serebriers Flötenkonzert in der Carnegie Hall; das Werk ist auf ihrer gefeierten CD „Pipe Dreams“ [BIS-1789] enthalten, anlässlich derer die *International Record Review* schrieb: „Man kann Bezalys Kombination aus Musikalität, Virtuosität und Hingabe nicht hoch genug loben.“ Darüber hinaus hat sie Recitals in der Londoner Wigmore Hall und im Concertgebouw Amsterdam gegeben.

Für ihre Aufnahmen bei BIS hat sie höchste Auszeichnungen erhalten, u.a. Diapason d'or (*Diapason*), Choc de la Musique (*Monde de la Musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) und Stern des Monats (*Fono Forum*). Sharon Bezaly spielt eine 24-karätige Goldflöte, die speziell für sie von der Firma Muramatsu angefertigt wurde. Ihre vollendete, bei Aurèle Nicolet erlernte Zirkularatmung versetzt sie in die Lage, neue Regionen musikalischer Interpretation zu erreichen – nicht von ungefähr wurde sie von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit David Oistrach und Vladimir Horowitz verglichen.

Seit seinem ersten Konzert im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESF) einen ehrgeizigen Weg eingeschlagen, dem es seinen heutigen Rang verdankt. Es hat mehr als 60 Einspielungen veröffentlicht, die weltweit ein hervorragendes Echo gefunden haben. OSESF ist zu einem integralen Bestandteil des Kulturlebens von São Paulo und Brasilien geworden und treibt den tiefgreifenden kulturellen und sozialen Wandel voran. Neben seinen Tourneen durch Lateinamerika, die USA, Europa und Brasilien unterhält das Orchester das Projekt OSESF Itinerante („OSESF in Bewegung“), in dessen Rahmen es im gesamten Bundesstaat São Paulo Konzerte und Workshops für mehr als 70.000 Menschen jährlich anbietet. 2012 übernahm Marin Alsop das Amt der Chefdirigentin des OSESF; im Jahr darauf wurde sie zur Musikalischen Leiterin des Orchesters ernannt.

Enrique Arturo Diemecke, der führende mexikanische Dirigent seiner Generation, ist ein international gefragter Opern- und Konzertdirigent. Er hat viele der bedeutendsten Orchester der Welt dirigiert, u.a. das National Symphony Orchestra in Washington, das San Francisco Symphony, das BBC Symphony Orchestra, das Orchestre National de France, die Moskauer Philharmoniker und das Residentie Orkest Den Haag. Der ehemalige Musikalische Leiter des National Symphony Orchestra von Mexiko und der Opera de Bellas Artes in Mexiko-Stadt hat Produktionen am Teatro Colón in Buenos Aires, mit der Opera Pacific sowie in Montpellier, Madrid und Virginia geleitet. Enrique Diemecke ist derzeit Musikalischer Leiter des Buenos Aires Philharmonic Orchestra und des Flint Symphony Orchestra. Zu seinen zahlreichen Auszeichnungen gehören ein Latin Grammy Award, die Medaille der Mahler Gesellschaft und der Grand Prix de l'Académie du Disque Lyrique.

<http://enriquearturodiemecke.net>

Das **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) hat sich unter der Leitung von Osmo Vänskä (Chefdirigent von 1988–2008) zu einem der angesehensten Orchester

Europas entwickelt. Im Herbst 2011 trat Okko Kamu das Amt des Chefdirigenten an, das er 2016 niederlegen wird. Das Orchester residiert seit 2000 in der aus Holz erbauten Sibelius-Halle und hat zahlreiche herausragende CDs bei BIS vorgelegt, für die es zahlreiche internationale Auszeichnungen erhalten hat. Das Lahti Symphony Orchestra ist bei renommierten Festivals und in bedeutenden Konzertsälen aufgetreten, u.a. im Concertgebouw Amsterdam, im Wiener Musikverein und in der Berliner Philharmonie. Konzertreisen haben es nach Spanien, Japan, Deutschland, Südamerika, in die USA und nach China geführt. Alljährlich im September veranstaltet das Lahti Symphony Orchestra ein internationales Sibelius-Festival.

Dima Slobodeniouk ist designierter Chefdirigent (ab 2016) des Lahti Symphony Orchestra, Künstlerischer Leiter des Lahti Sibelius Festival sowie Musikalischer Leiter des Orquesta Sinfónica de Galicia. Zu den Orchestern, bei denen er regelmäßig gastiert, gehören das Helsinki Philharmonic Orchestra, das Finnische Radio-Symphonieorchester, das London Philharmonic Orchestra, das Netherlands Philharmonic Orchestra, das Orchestre National de France und das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart und das RAI National Symphony Orchestra. Slobodeniouks umfangreiches Repertoire bekundet sich u.a. in der Zusammenarbeit mit Komponisten unserer Zeit, u.a. Kalevi Aho, Sebastian Fagerlund, Jörg Widmann und Lotta Wennäkoski. Eine 2011 bei BIS erschienene SACD mit Werken von Sebastian Fagerlund [BIS-1707], eingespielt mit den Göteborger Symphonikern, fand international großen Beifall. Der Absolvent der renommierten Sibelius-Akademie in Helsinki nahm sein Dirigierstudium im Jahr 1994 bei Leif Segerstam und Jorma Panula auf.

www.dimaslobodeniouk.com

Le flûtiste à la recherche d'un concerto pour son instrument composé au vingtième et au vingt-et-unième siècle et qui peut plaire à un large public n'a assurément pas l'embaras du choix comme le violoniste ou le pianiste. Deux solutions s'offrent à lui : il peut commander une œuvre à un compositeur ou il peut arranger une œuvre déjà existante. C'est le cas des deux concertos réunis ici.

Aram Khatchatourian est aujourd'hui considéré comme la figure centrale de la culture arménienne au vingtième siècle et l'un des piliers avec Prokofiev et Chostakovitch de l'école soviétique de composition. Il a influencé le développement de la composition non seulement en Arménie mais également en Asie et en Amérique du sud. Et bien qu'il ait passé l'essentiel de sa vie à Moscou, il est le premier compositeur arménien d'importance internationale.

La musique folklorique qu'il entend à Tbilissi en Géorgie, sa ville natale (bien qu'il était arménien par ses parents) et un centre culturel de la région du Caucase, le marque pour toujours : « j'ai grandi dans une atmosphère riche en musique folklorique : fêtes populaires, rites, événements joyeux ou tristes de la vie des gens toujours accompagnés de musique, les mélodies vives des chansons d'Arménie, d'Azerbaïdjan, et de Géorgie et les danses interprétées par les achoughs [sorte de musiciens troubadours] ». Il se rendit à Moscou en 1921 pour étudier la biologie mais se tourna vers la composition et étudia avec Reinhold Glière, Mikhaïl Gnessine puis Nikolai Miaskovski.

Le succès remporté par ses premières compositions retint l'attention au point que son nom deviendra rapidement populaire tant en Union soviétique qu'ailleurs. Il gravira bientôt les échelons au sein de la prestigieuse Union des compositeurs soviétiques. Khatchatourian fut également le premier compositeur à insérer la musique arménienne dans un contexte international. Il fut soutenu dans ce choix esthétique par la maxime d'état à l'époque stalinienne qui stipulait que les cultures nationales de tous les peuples de l'URSS doivent se développer en une base collective. Khatchatourian demeure cependant fondamentalement un créateur arménien et dira : « dans

toute ma vie, tout ce que j'ai créé appartient au peuple arménien.»

Son orchestration somptueuse offre un mélange de tradition européenne avec un univers sonore oriental auquel s'ajoutent les instruments à percussion folkloriques et sa virtuosité orchestrale le met sans conteste dans la succession de compositeurs du début du vingtième siècle, Ravel en particulier, même si on a pu lui reprocher un certain clinquant. Quant aux moyens utilisés pour arriver à cette sonorité unique, il explique : « grâce à mon expérience dans la recherche de moyens harmoniques nationaux uniques pour exposer la mélodie, je parviens à m'imaginer la sonorité des instruments traditionnels, de leur construction particulière et de la palette d'harmoniques qui en résulte ».

C'est à l'été 1940, avant l'entrée en guerre de l'Union soviétique, que Khatchatourian composa son concerto pour violon dans sa datcha de Staraya Russa, au nord-est de Moscou. Il écrit : « Parfois, mes pensées et mon imagination allaient plus vite que la main qui remplissait la portée de notes. Les thèmes me venaient avec tant d'aisance que j'avais de la difficulté à les mettre en ordre... Pendant que je composais le concerto, j'avais pour modèle les chefs-d'œuvre que sont les concertos de Mendelssohn, de Brahms, de Tchaïkovski et de Glazounov. Je voulais créer une pièce virtuose qui utiliserait le principe symphonique du développement et qui serait également accessible au grand public. » Avec les conseils du violoniste David Oïstrakh, le dédicataire de l'œuvre et son créateur, Khatchatourian composa ainsi une œuvre dynamique qui baigne dans une atmosphère toute arménienne. Sa création, le 16 novembre 1940 à Moscou, sera accueillie avec enthousiasme et le compositeur recevra en 1941 le prix Staline grâce à elle.

En 1968, le grand flûtiste français Jean-Pierre Rampal approcha le compositeur et le pria de composer un concerto pour flûte. Il semble que Khatchatourian, sentant que son concerto pour violon pouvait convenir, suggéra tout simplement à Rampal de transcrire son concerto, en lui donnant carte blanche dans le processus d'adaptation. La partie de violon sera entièrement retravaillée par Rampal pour la rendre

non seulement exécutable sur la flûte mais également idiomatique, choisissant de privilégier l'esprit plutôt que la lettre en certains endroits. Il propose également une toute nouvelle cadence au premier mouvement. La partie d'orchestre demeure en revanche inchangée.

L'œuvre suit la structure classique traditionnelle en trois mouvements, *Allegro-Andante-Allegro*. Friedbert Streller, un musicologue est-allemand, a dit du premier mouvement qu'il exprimait « musicalement ce que les Soviétiques ressentaient » et que les deux thèmes caractérisaient les deux aspects de la vie socialiste et que, plutôt que de s'opposer, ils se complétaient : le premier thème est énergique et fier alors que le second thème, « révolutionnaire-romantique », est un chant d'amour à la manière des chants des achoughs. Soulignons que la cadence est inhabituellement placée entre la section du développement et la réexposition, comme dans le premier mouvement du célèbre Concerto pour violon en mi mineur de Mendelssohn, plutôt qu'avant l'ultime reprise orchestrale.

Le mouvement lent adopte la forme lied tripartite et l'introduction rappelle, rythmiquement, la *Valse triste* de Sibelius. Selon le musicologue Georgi Chubov, le thème aurait été emprunté à une véritable sérénade arménienne.

L'œuvre se termine avec l'un des finales les plus exubérants de toute la littérature concertante. Il s'agit d'un rondo dont le thème se base sur le second thème lyrique du premier mouvement. Encore une fois, la musique est fortement influencée par la musique folklorique arménienne et rappelle une danse paysanne.

La popularité de l'œuvre, tant en Union soviétique qu'ailleurs dans le monde sera cependant de courte durée : dans le tristement célèbre décret du responsable de la politique culturelle de l'URSS, Andreï Jdanov du 11 février 1948, les œuvres de Khatchatourian, ainsi que celles entre autres de Prokofiev et de Chostakovitch furent accusées de « distorsions formalistes et de tendances anti-démocratiques musicales, étrangères au peuple soviétique et à ses goûts artistiques. » Khatchatourian se soumit au décret et demanda pardon pour ses « erreurs » artistiques.

Réalisant le danger, Khatchatourian eut cette conversation avec le journaliste et écrivain Alexander Werth : « Plusieurs choses seront réévaluées. Certaines de mes œuvres que je considère moins importantes, comme certains ballets, seront maintenant considérées comme importantes et... » « Et votre concerto pour violon sera considéré comme moins important ? » « Je crois que oui. Personnellement, je le préfère à plusieurs de mes autres œuvres mais les choses vont être différentes maintenant. » Réhabilité en 1957, Khatchatourian sera nommé secrétaire de l'union des compositeurs et son Concerto pour violon, dans sa version originale et dans son arrangement pour flûte, deviendra son œuvre la plus célèbre avec la *Danse du sabre* extraite du ballet *Gayaneh* et l'*Adagio de Spartacus*.

« Je suis né en 1928 – en Finlande heureusement. Heureusement parce que c'est un pays de destins dramatiques, situé entre l'est et l'ouest, entre la toundra et l'Europe, entre la foi luthérienne et l'orthodoxe, rempli de symboles, d'anciennes métaphores, d'archétypes révévés. » C'est en ces termes qu'**Einojuhani Rautavaara** se présentait en 1999.

Issu d'une famille de musiciens, Rautavaara reçut ses premiers rudiments dans sa ville natale, Helsinki. Grâce à l'influence de son illustre compatriote, Jean Sibelius, on lui octroie une bourse qui lui permet d'étudier à la Juilliard School à New York ainsi qu'à Tanglewood où il travaille notamment avec Aaron Copland et Roger Sessions. Dans ses premières compositions, il est d'abord influencé par le néo-classicisme d'un Stravinsky mais n'hésite pas, tel Bartók, à puiser à des sources folkloriques avant de se tourner vers Debussy, Messiaen et Berg. Insatisfait de la formation de compositeur qu'il reçoit aux États-Unis, il retourne en Finlande en 1952. L'intérêt grandissant pour le sérialisme dans les milieux de la musique contemporaine des années 1950 le pousse à adopter cette technique d'écriture qu'il combine à un ton résolument romantique avec pour résultat que ses œuvres dodécaphoniques de cette période, en particulier sa troisième symphonie, semblent par endroit plus près de Bruckner que de Boulez ! Au

cours des années 1960 et 1970, il parvient à une synthèse néo-romantique qui combine modalité, tonalité, modernité et techniques traditionnelles ainsi que, parfois, le jazz, les bandes magnétiques et la musique religieuse ancienne. « Tout tabou en art est une sorte de myopie (dans l'espace ou le temps) et équivaut souvent au racisme » écrit-il un jour pour expliquer sa démarche « pluraliste ».

Le Concerto pour flûtes est le fruit d'une commande de Gunilla et Robert von Bahr et a été composé en 1973. Gunilla von Bahr en assura la création à Stockholm le 4 mai 1974 avec l'Orchestre de la radio suédoise sous la direction de Stig Westerberg. Le sous-titre de « Dances with the Winds » [Danses avec les vents] ne sera ajouté qu'en 1996.

On peut dire qu'il s'agit de l'un des concertos les plus exhaustifs jamais écrits pour la flûte : dans sa version originale, le compositeur réclame quatre flûtes différentes : le piccolo, la flûte « normale », la flûte alto et la flûte basse. Cependant, après avoir terminé le concerto, le compositeur fut prié par les flûtistes qui souhaitaient l'ajouter à leur répertoire de préparer une version plus « pratique » dans laquelle les passages du premier et du quatrième mouvement qui réclament la flûte basse seraient réécrits pour la flûte alto.

L'œuvre est en quatre mouvements séparés et malgré le développement rapide du jeu non standard depuis les années cinquante, Rautavaara privilégie ici un mode de jeu traditionnel qui évite les effets à l'exception du *flutterzunge*, c'est-à-dire le roulement de langue qui produit un effet de trémolo. L'écriture du concerto est mélodique et la flûte fait entendre de nombreuses arabesques héritées de *Syrinx* et du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. Le langage harmonique est modal – quasi impressionniste – et rappelle par endroit Olivier Messiaen. Enfin, le Concerto affiche la technique dite de perturbation qui est l'une des caractéristiques du langage musical de Rautavaara à partir des années 1970 : un matériau thématique méditatif se voit dérangé par des sursauts dissonants.

Le compositeur écrit au sujet de son œuvre :

«Lorsque l'orchestre se joint après l'introduction de la flûte, sa zone ascendante de trilles se met à provoquer la flûte et à l'entraver, et une seconde zone de trilles, descendante maintenant, semble prendre le solo au piège. Celui-ci devient plus passionné et recourt à des phrases courtes et abruptes. La tension monte et se dissipe dans un dialogue paisible entre les cors et le soliste. Les couleurs s'assombrissent ensuite une fois que le soliste est passé à la flûte basse*. La texture virtuose et rapide de la flûte réapparaît vers la fin, mais elle est maintenant enjouée et l'angoisse s'est dissipée.

Le bref second mouvement est basé sur la vision d'un marché médiéval où un dresseur accompagne un ours avec un piccolo et un tambour. Dans le troisième mouvement, la cantilène de la flûte alto procède par degrés ascendants pendant qu'un motif d'impulsion à l'orchestre revient à maintes reprises, poussant la musique vers l'avant et stimulant les éléments mélodiques vers un sommet. J'utilise souvent cette idée d'impulsion dans mes œuvres.

Dans le finale, le soliste revient à la *flauto grande* normale et à la flûte basse*. Le mouvement est une synthèse de ce qui est survenu auparavant. Vers la fin, la flûte basse monte jusqu'à son registre le plus élevé et atteint le ré**, la note pivot de plusieurs des symétries contenues dans cette œuvre sur un accord résigné de si bémol mineur à l'orchestre.»

© *Jean-Pascal Vachon* 2015

* Ou la flûte alto, selon la version choisie

** Dans la version sans flûte basse, ce passage est joué à la flûte alto et se termine sur la même note (dans le registre médium de l'étendue de l'instrument).

Décrite par *The Times* en ces mots : «un don de dieu à la flûte», **Sharon Bezaly** a été nommée «Instrumentiste de l'année» par le prestigieux Prix Klassik Echo en Allemagne en 2002 et «Jeune artiste de l'Année» par le Cannes Classical Award en 2003. *Classics Today* l'a acclamée comme «une flûtiste pratiquement sans égale dans le monde

aujourd'hui ». Sharon Bezaly a inspiré des compositeurs aussi différents que Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho et Sally Beamish à écrire des œuvres à son intention. En 2013, elle comptait dix-sept concertos qui lui sont dédiés et qu'elle interprète un peu partout à travers le monde. Membre des «New Generation Artists» de la troisième chaîne de la BBC de 2006 à 2008, Sharon Bezaly fut également la première instrumentiste à vent à être choisie «artiste en résidence» par l'Orchestre de la Résidence de La Haye (2007–8).

Parmi les moments forts de sa carrière, mentionnons des prestations avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre symphonique de Cincinnati au Musikverein de Vienne, dans le cadre des Proms de la BBC et à L'Opéra de Sydney en compagnie de l'Australian Chamber Orchestra. En 2012, elle a assuré la création américaine du Concerto pour flûte de José Serebrier au Carnegie Hall sous la direction du compositeur. On retrouve cette œuvre sur l'album «Pipe Dreams» [BIS-1789] à propos duquel l'*International Record Review* disait : «Aucune louange n'est exagérée quand il s'agit de la combinaison de musicalité, de virtuosité et d'engagement chez Bezaly ». Elle a également donné des récitals au Wigmore Hall de Londres ainsi qu'au Concertgebouw d'Amsterdam.

Les enregistrements de Sharon Bezaly chez BIS lui ont valu les plus grands éloges de la critique, notamment le Diapason d'or (*Diapason*), Choc de la musique (*Le Monde de la musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) et Stern des Monats (*Fono Forum*). Elle joue sur une flûte en or 24-carats spécialement construite pour elle par l'équipe de Muramatsu au Japon. Son parfait contrôle de la respiration circulaire (qui lui a été enseignée par Aurèle Nicolet) lui permet de se libérer des limites de la flûte et d'atteindre de nouveaux sommets de l'interprétation musicale que le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a comparé à ceux de David Oistrakh et de Vladimir Horowitz.

Dès son premier concert en 1954, l'**Orchestre symphonique de São Paulo** (OESP) a établi un programme ambitieux afin d'arriver à sa situation actuelle. L'orchestre a, à ce jour (2015), réalisé plus de soixante enregistrements salués par la critique à tra-

vers le monde. L'OSESP fait maintenant partie intégrante de la culture de São Paulo et du Brésil et propose un important changement culturel et social. En plus de ses tournées à travers l'Amérique du Sud, des États-Unis, de l'Europe et du Brésil, l'orchestre poursuit un projet intitulé *OSESP Itinerante* (OSESP en mouvement) et parcourt toute la municipalité de São Paulo où il offre des concerts et des ateliers à plus de soixante-dix mille personnes chaque année. En 2012, Marin Alsop a été nommée chef principal de l'OSESP puis, l'année suivante, directrice musicale.

Meilleur chef mexicain de sa génération, **Enrique Arturo Diemecke** mène une carrière internationale au studio, dans la fosse d'opéra et au concert. Il a dirigé plusieurs orchestres de réputation internationale incluant le National Symphony Orchestra à Washington, l'Orchestre symphonique de San Francisco, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique de Moscou et l'Orchestre de la Résidence de La Haye. Ancien directeur musical de l'Orchestre symphonique national du Mexique et de l'Opéra de Bellas Artes à Mexico, il a également dirigé au Teatro Colón à Buenos Aires, à l'Opéra Pacific en Californie ainsi qu'à Montpellier, Madrid et Virginia. Enrique Diemecke était en 2015 directeur musical de la Philharmonie de Buenos Aires et de l'Orchestre symphonique de Flint. Parmi les nombreuses récompenses qu'il a reçues, mentionnons un Latin Grammy Award, la médaille de la Société Mahler et le Grand Prix de l'Académie du Disque Lyrique.

Sous la direction d'Osmo Vänskä (chef principal de 1988 à 2008), l'**Orchestre symphonique de Lahti** (Sinfonia Lahti) est devenu l'un des orchestres les plus en vue d'Europe. Son chef principal actuel, Okko Kamu, a pris sa succession à l'automne 2011 et quittera en 2016. Depuis 2000, l'orchestre a élu domicile à la salle du Palais Sibelius qui est toute en bois. L'orchestre a entrepris de nombreux projets d'un intérêt exceptionnel chez BIS et a reçu des distinctions internationales. L'Orchestre sympho-

nique de Lahti s'est produit dans le cadre de festivals importants ainsi qu'à des salles aussi prestigieuses que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne et la Philharmonie de Berlin et a effectué des tournées en Espagne, au Japon, en Allemagne, en Afrique du Sud, aux États-Unis et en Chine. Chaque septembre, l'orchestre organise le Festival Sibelius.

Dima Slobodeniouk entrera en fonction en 2016 à titre de chef principal de l'Orchestre symphonique de Lahti et directeur artistique du Festival Sibelius tout en conservant son poste de directeur musical de l'Orquesta Sinfónica de Galicia en Espagne. Il se produit régulièrement à titre de chef invité à la tête de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki et de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise ainsi que des orchestres philharmoniques de Londres et de Hollande, de l'Orchestre national de France et des orchestres symphoniques de la radio de Stuttgart et de la RAI. Slobodeniouk démontre l'étendue de son répertoire en collaborant avec des compositeurs d'aujourd'hui dont Kalevi Aho, Sebastian Fagerlund, Jörg Widmann et Lotta Wennäkoski. Il a réalisé en 2011 chez BIS un enregistrement consacré à la musique de Fagerlund [BIS-1707] avec l'Orchestre symphonique de Göteborg qui a été salué par la critique. Diplômé de la prestigieuse Académie Sibelius d'Helsinki, Slobodeniouk a commencé ses études en direction en 1994 auprès de Leif Segerstam et de Jorma Panula.

MORE MUSIC FOR FLUTE AND ORCHESTRA FROM SHARON BEZALY



Carl Nielsen: Flute Concerto, FS 19
Carl Reinecke: Flute Concerto, Op. 283
Cécile Chaminade: Flute Concertino, Op. 107
Pyotr Tchaikovsky: Largo and Allegro
Charles T. Griffes: Poem
Francis Poulenc (orch. L. Berkeley): Flute Sonata
Nikolai Rimsky-Korsakov (arr. K. Aho): The Flight of the Bumble-Bee
with the RESIDENTIE ORKEST DEN HAAG / NEEME JÄRVI
BIS-1679 SACD

Shortlisted for a 2014 *Gramophone* Award · IRR Outstanding *International Record Review*

„Eine fantastische Flötistin und Musikerin...“ *Klassik-Heute.de*

«Sharon Bezaly signe l'un de ses meilleurs enregistrements...» *Classica*

'Bezaly flies through all the difficulties and makes them seem like nothing... a fine collection.' *American Record Guide*

„Die fabelhafte Sharon Bezaly bewältigt diese Tour de Force souverän, ungemein tonschön,
ebenso musikalisch sensibel wie auch hinreißend temperamentvoll...“ *Fono Forum*

'She's so good, so consistent, and so adventurous, that it's nearly impossible to go wrong.' *Musicweb-international.com*

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

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

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

INSTRUMENTARIUM

Piccolo: wooden, Johannes Hammig

Flute: Muramatsu 24 carat gold with B foot joint

Alto flute: Muramatsu platinum-plated silver with F foot joint

Bass flute: Kotato & Fukushima, silver with B foot joint

The instruments by Muramatsu and Kotato & Fukushima have been specially built for Sharon Bezaly.

RECORDING DATA: KHACHATURIAN

Recording: February 2010 at the Sala São Paulo, Brazil
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineer: Uli Schneider

Equipment: Neumann microphones; Stageteck 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
Original format: 24-bit / 44.1 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

RECORDING DATA: RAUTAVAARA

Recording: November 2014 at the Sibelius Hall, Lahti, Finland
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Matthias Spitzbarth
BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME,
Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W,
STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Matthias Spitzbarth
Mixing: Matthias Spitzbarth, Robert Suff

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2015

Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)

Front cover photo of Sharon Bezaly: Jane Dempster / Newspix, © News Ltd

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-1849 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.

In memory of my beloved mother, my twin soul Vicky Bezaly