



CD-1159 DIGITAL

VOLUME 1

FROM A TO Z

A



SHARON BEZALY

FROM A TO Z – VOLUME 1

AHO, Kalevi (b. 1949)

Solo III (1990-91) (*Novello*)

13'08

[1] I. ♯ = 66

8'57

[2] II. *Presto*

4'09

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Sonata in A minor for Solo Flute, W. 132 (*Universal*)

15'03

[3] I. *Poco adagio*

5'06

[4] II. *Allegro*

5'02

[5] III. *Allegro*

4'53

ARNOLD, Malcolm (b. 1921)

[6] **Fantasy for Flute**, Op. 89 (1966) (*Faber*)

4'30

ANDRIESSEN, Jurriaan (b. 1925)

Pastorale d'été (*Broekmans & van Poppel*)

3'07

[7] I. *Lento ad libitum*

2'19

[8] II. *Allegro molto*

0'46

BOZZA, Eugène (1905-1991)

[9] **Image pour flûte seule**, Op. 38 (1940) (*Leduc*)

5'13

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Partita in A minor for Solo Flute, BWV 1013 (*Bärenreiter*)

17'40

- | | | |
|-----------|----------------------|------|
| 10 | I. Allemande | 5'20 |
| 11 | II. Corrente | 3'58 |
| 12 | III. Sarabande | 5'34 |
| 13 | IV. Bourrée Anglaise | 2'43 |
-

BERIO, Luciano (b. 1925)

14 **Sequenza I per flauto solo** (1958) (*Universal*)

7'23

Sharon Bezaly, flute

INSTRUMENTARIUM

Flute: Muramatsu 14k All Gold Model, No. 53900

Between Arcady and Atonality

It has been carved and shaped from bones, bamboo, wood, clay or metal: the flute, one of the oldest musical instruments in the world and the model for an extended family of instruments handed directly to mankind by the gods – as, for example, when the nymph Syrinx, fleeing from the lecherous Pan, was turned into a reed. Breathless, Ovid explains, Pan came up to the reed and embraced it despairingly, whereupon his sighs were transformed by the the hollow reed into a sweet lament: the technique of producing flute tones had been discovered. Bewitched by the loveliness of the sounds, the god spoke: ‘This type of conversation with you will remain with me.’ (He did not satisfy himself with only a single conversant but attached to each other reeds of different lengths using wax, and in this way invented the pan-pipes.

Even if hieroglyphs in Egyptian tombs already show that musicians who ‘play the flute beautifully... delight the heart most beautifully every day’, certain Greek philosophers condemned wind instruments on account of their apparently evil influence on the citizens – they were considered responsible for enfeeblement and moral decadence. At the latest, however, the example of Frederick the Great, a gifted amateur of the flute, demonstrates that the flute was appropriate to the construction of a genuinely Prussian state – even if one also then sought to ‘make [the instrument] cry in sad arias in such a moving manner and in... tender arias to let it sigh in the most delightful way’ (Fr. Ragueneau, 1760).

Whether blown from the end or the side – until the end of the 18th century the flute was in everyone’s mouth. After that it suddenly fell into a sleep as profound as that of the Sleeping Beauty, which was finally kissed into wakefulness by the historical performance practice of the 20th century and the sonic experiments of modernism.

In this series of BIS CDs Sharon Bezaly, one of the finest flautists of our time, presents a subjective selection from the multifaceted repertoire of music for solo flute. Not in chronological order, or arranged by geographical region, but using the egalitarian beat of the alphabet which, in a manner of speaking, gives the library of masterpieces for the flute a certain rhythm, thereby doing justice to the ‘contemporaneity of the non-contemporary’ (W. Pinder). (Bach too, if the comparison is permissible, ordered the pieces of his *Well-Tempered Clavier* not, as others prior to him, according to their tonal relationships but in the more or less alphabetical order of the rising scales.)

Something of the miraculous milieu of the origins of the flute already appears in the Finnish composer **Kalevi Aho**’s description of the impression that Sharon Bezaly’s playing made upon

him: ‘When I heard for the first time Sharon Bezaly playing my flute piece ***Solo III***, I felt that I had experienced the presence of a wonder. Sharon Bezaly is the most extraordinary flautist I ever have heard.’

About the work in question the composer writes: ‘The solo flute piece *Solo III* consists of two contrasting movements. The first movement was a commission from the Crusell Week music festival in Uusikaupunki, Finland, for the Scandinavian Flute Competition held there in August 1990. The first movement was a compulsory piece at the competition; it is like a single, endless melody, and it tests the sound quality of the flautist and his/her ability to create long melodic phrases and a long, continuous musical form. The whole movement is based on a quarter-tone scale. After finishing the first movement in January 1990, I decided to write a second, fast movement for *Solo III*. A year later, in January 1991, I composed the technically very demanding and virtuoso second movement, *Presto*. This *Presto* flows in a very fast perpetual motion, in semi-quavers. The movement begins mysteriously in the lower register of the flute, and gradually the music grows towards the upper register. At the same time, the texture becomes more complex, and is enriched with hidden polyphony. The second movement culminates in a wild *Prestissimo*.

‘The complete *Solo III* was premièred by the Finnish flautist Tapio Jalas in Helsinki, on 14th April 1991.’

With his ***Pastorale d’été***, **Jurriaan Andriessen** – a member of the Dutch musical dynasty that also includes his father, Hendrik Andriessen (1892-1981) and his brother Louis (b. 1939) – leads us back into the Arcadian groves, and thus to the original myths. The bipartite work, the title of which refers to Arthur Honegger’s ‘symphonic poem’ from 1920, begins with a rhapsodic *Lento ad libitum* while the second part, *Allegro molto*, starts in the manner of a ‘fugue’ on a chromatic theme – a single-part ‘phantom polyphonic’ puzzle – and works itself up to an expressive climax in which the flute loses its (customary) language: the melodic line descends with noisy flutter tonguing .

The ***Fantasy for Flute***, Op. 89, by the British composer **Malcolm Arnold** – written in 1966 as one of a wide-ranging series of solo fantasies – is also constructed in two parts, but here they are clearly interdependent and are in turn split into two: the first presents the bow-shaped principal theme as an *Andante con moto* which is swept away in a *Vivace e molto ritmico* and is reduced to its opening motif, finally to solidify into frozen repeated notes. The second part takes up the introduction in the form of a tempestuous *Allegro marziale* and transforms the *Vivace* of the first part into a *Presto*, in which the main theme of this fantasy is made abstract to the extent of becoming almost unrecognizable.

Johann Sebastian Bach's sonatas and partitas for solo violin and his suites for solo cello are incontrovertibly among the peaks of the solo instrumental repertoire. Besides these, Bach wrote only one further solo work for a wind instrument: the ***Partita in A minor for Solo Flute***, BWV 1013. It probably dates from the later Cöthen years (about 1722) and was, perhaps, originally intended for a stringed or keyboard instrument – as the rapid semiquaver figures of the *Allemande* and *Corrente*, which stretch the flute to its very limits, suggest. These 'never-ending melodies', which develop a contextually rich virtual polyphony, are followed by an expressive point of calm, the *Sarabande*, which in turn is followed by the *Bourrée anglaise* with its lively, folksy expression.

In 1747, the year that Bach turned the famous 'Thema Regium' – the fugue theme that Frederick the Great gave him in Potsdam to develop contrapuntally – into the *Musical Offering*, the most musically significant of his sons, **Carl Philipp Emanuel Bach**, who was harpsichordist at the court there, composed a work of his own for solo flute in A minor which was published in 1763 as the ***Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso***. The *Poco adagio* of this three-movement work already affords the performer the opportunity 'to show discrimination, ingenuity and insight', as Bach's colleague at the Potsdam court Johann Joachim Quantz (1697-1773), chamber musician and composer at the Prussian court, required of a good *Adagio* in his *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752). In this famous manual, which was thereafter constantly reprinted and which, as the first German-speaking work of its type, shows the eminence of the flute in the 18th century, Quantz deals in particular with the performance of the *Adagio* – even if it had hitherto, according to Quantz, 'generally been the least pleasurable part for those who just liked music' – which was no wonder, as often 'even the musicians themselves [...] were pleased' when the piece was over. Quantz, on the other hand, saw the *Adagio* as the place where the flautist could demonstrate his artistry with expressive richness of structure and ornamentation:

'In order to play an *Adagio* well one has, as much as is possible, to put oneself in a calm and almost sorrowful mood, so that one might present that which is to be played in just the spirit in which the composer wrote it. A genuine *Adagio* must resemble a flattering petition. Because – just as an impudent and impertinent request directed at someone who deserves special respect would fall wide of the mark – here an impudent and bizarre manner of playing will hardly win the listener over, soften him and inspire his affection. For that which does not come from the heart will not easily enter the heart.'

Quantz and his royal pupils had ample opportunity for such a cordial transfer in Bach's

chamber sonata, which already displays elements of the ‘gallant’ style. The opening movement, especially, would typically contain a cadenza shortly before the end, the purpose of which Quantz generally regarded as: ‘to surprise the listeners once again at the end, and to make one more special impression upon them.’

In these solo cadenzas the virtuosity of the player unites with the presentation of the various possibilities of the specific instrument. One can consider the series of compositions entitled *Sequenza* that **Luciano Berio**, one of the most important and versatile of contemporary composers, began to produce some 200 years later, in 1958, as a succession of composed cadenzas. In programmatic fashion Berio here explores the world of expression of very different solo instruments (a passion also shared by Malcolm Arnold and Paul Hindemith), and first of all he turned to the flute. In *Sequenza I* he deals, for example, with the latent polyphony that characterized the single-voiced works of such composers as Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach. In doing so he admittedly no longer deals with the counterpoint of themes, but instead with a sort of polyphony of tone colour that unfolds in the dense and rapid succession of heterogeneous complexes of sounds and motifs as well as in seemingly improvisatory, metrically free writing. *Sequenza I* is dedicated to the flautist Severino Gazzelloni, whose uncommonly virtuosic playing and aesthetic curiosity was a decisive factor in the flute making its presence unmistakably felt in ‘New Music’.

The indication ‘Avec le caractère d’une improvisation’ (‘In the style of an improvisation’) also appears above *Image* for solo flute by the French composer and conductor **Eugène Bozza**. Despite composing a succession of large-scale works, Bozza, who was born twenty years before Berio, became known primarily for his effective wind chamber music, of which this flute piece from 1940 is one of the most vivid examples. From its improvisatory opening gesture there arises a figurative ‘image’ which, starting out from certain central notes, swells up in large-scale climaxes that repeatedly and suddenly break off, *fortissimo* – as though Pan were listening for an answer from Syrinx.

© **Horst A. Scholz 2001**

Sharon Bezaly

‘When I heard for the first time Sharon Bezaly playing my flute piece *Solo III*, I felt that I had experienced the presence of a wonder. Sharon Bezaly is the most extraordinary flautist I ever have heard.’ (Kalevi Aho).

Thanks to an exclusive contract with BIS, with a unique opportunity to record the most exciting pieces in the flute literature, Sharon Bezaly has been hailed by leading music magazines as the ‘prima donna of the flute’. Her extensive collaboration with BIS includes numerous world première recordings, including music by Bright Sheng (BIS-CD-1122), Antal Doráti, Luciano Berio, Ervín Schulhoff and Kalevi Aho, while not neglecting the main pillars of the flute literature such as Mozart’s flute quartets (BIS-CD-1044), an acclaimed recording which, according to the French Magazine *Répertoire*, surpasses all rivals.

Her perfect control of circular breathing liberates her from the limitations of the flute as a wind instrument and enables her to reach new peaks of musical interpretation, presenting the whole spectrum of colours and emotions. Indeed, the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* has compared her to great musicians such as Oistrakh and Horowitz.

Born in Tel Aviv in October 1972, Sharon Bezaly started to play the flute at the age of 11. She gave her début concert as a soloist with the Israel Philharmonic Orchestra conducted by Zubin Mehta when she was 14. Following the advice of Jean-Pierre Rampal, she continued her musical education at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris under Alain Marion, Raymond Guiot and Maurice Bourge, and graduated with first prizes for flute and chamber music playing. She was subsequently invited by Sándor Végh to play as principal flautist in his Camerata Academica Salzburg, a position she held until the maestro’s death in 1997. Parallel with this, her solo appearances grew in quantity to such a degree that she decided to be a full-time soloist. Sharon Bezaly also pursues a career as a chamber musician. Among her partners can be mentioned Gidon Kremer, Oleg Maisenberg and the Bartók Quartet.

Sharon Bezaly involves herself to a great degree in contemporary music. A number of composers are dedicating concertos and other works to her, including Kalevi Aho, Sally Beamish, Daniel Börtz, Sofia Gubaidulina, Haukur Tómasson, Anders Hillborg, Christian Lindberg and Uljas Pulkkis. This CD is the start of a comprehensive alphabetical survey of solo flute music, which will probably extend to 12 volumes.

Zwischen Arkadien und Atonalität

Man schnitzte und formte sie aus Knochen, Bambus, Holz, Ton oder Metall: die Flöte, eines der ältesten Musikinstrumente der Welt und der Urtyp einer weitverzweigten Instrumentenfamilie, den die Götter den Menschen mit auf den Weg gaben – beispielsweise, als die Nymphe Syrinx sich auf der Flucht vor dem liebestollen Pan in ein Sumpfschilfrohr verwandelte. Außer Atem, so erzählt uns Ovid, erreichte Pan das Schilf, umfaßte es verzweifelt, und sein Seufzen verwandelte sich im hohlen Rohrinneken zu zarten Klagetönen – das Prinzip der Flötentonerzeugung war gefunden. Der Gott, von der Lieblichkeit des Klanges verzaubert, sprach: „Diese Art der Zwiesprache mit dir wird mir bleiben.“ (Bei einer einzigen Gesprächspartnerin ließ er es allerdings nicht bewenden – mit Wachs klebte er mehrere Rohre unterschiedlicher Länge aneinander und erfand auf diese Weise die „Panflöte“).

Wenngleich ägyptische Grabhieroglyphen bereits erwähnen, daß Musiker, die die „Flöte herrlich spielen“, das „Herz jeden Tag aufs Schönste erfreuen“, so verdamnten einige griechische Philosophen die Blasinstrumente wegen ihres angeblich schlechten Einflusses auf die Staatsbürger – man machte sie u.a. für Verweichlichung und Sittenverfall verantwortlich. Spätestens das Beispiel Friedrichs des Großen, eines begabten Amateur-Querflötisten, aber dürfte zeigen, daß die Flöte zu nachgerade preußischem Staatsaufbau taugte – wenngleich man auch damals noch danach strebte, das Instrument „in traurigen Arien auf eine so rührende Art wissen winseln und in ... zärtlichen Arien auf das verliebteste wissen seufzen zu lassen“ (Fr. Ragueneau, 1760).

Ob längs, ob quer – bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert waren Flöten in aller Munde; dann aber ereilte sie ein „Dornröschenschlaf“, aus dem sie erst durch die „historische Aufführungspraxis“ des 20. Jahrhunderts und die Klangexkursionen der Moderne wieder nachhaltig wachgeküßt wurde.

Sharon Bezaly, eine der exzellentesten Flötistinnen unserer Zeit, präsentiert in dieser CD-Reihe bei BIS eine subjektive Auswahl aus dem facettenreichen Soloflötensrepertoire. Und das nicht etwa in allfällig chronologisch oder regional sortierten Zusammenstellungen, sondern im egalitären Taktschlag des Alphabets, der gewissermaßen einer Bibliothek der Flötenmeisterwerke den Rhythmus vorgibt und dabei der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (W. Pinder) Gerechtigkeit widerfahren läßt (Auch Bach übrigens ordnete, wenn der Vergleich erlaubt ist, die Stücke des *Wohltemperierten Klaviers* nicht, wie andere vor ihm, nach tonalen Verwandtschaften, sondern in der mehr oder weniger alphabetischen Reihenfolge der aufsteigenden Tonleiter an).

Etwas von dem miraculösen Umfeld der Flötenherkunft scheint bereits in der Schilderung des Eindrucks auf, den das Spiel Sharon Bezalys bei dem finnischen Komponisten **Kalevi Aho** hinterließ: „Als ich Sharon Bezaly zum ersten Mal mein Flötenstück **Solo III** spielen hörte, spürte ich die Gegenwart eines Wunders. Sharon Bezaly ist eine der außerordentlichsten und phänomenalsten Flötistinnen, die ich je gehört habe.“

Über das angesprochene Werk führte der Komponist aus: „Das Soloflötenstück *Solo III* besteht aus zwei kontrastierenden Sätzen. Der erste Satz entstand im Auftrag der Crusell-Musikfestwoche in Uusikaupunki/Finnland für den skandinavischen Flötenwettbewerb, der dort im August 1990 stattfand. Der erste Satz war ein Pflichtstück des Wettbewerbs; er ist eine einzige, unendliche Melodie und stellt die Klangqualität des Flötisten auf die Probe und seine Fähigkeit, lange melodische Phrasen und eine lange, kontinuierliche musikalische Form zu gestalten. Der ganze Satz basiert auf einer Vierteltonskala. Nachdem ich den ersten Satz im Januar 1990 abgeschlossen hatte, entschloß ich mich, einen zweiten, schnellen Satz für *Solo III* zu schreiben. Ein Jahr später, im Januar 1991, komponierte ich den spieltechnisch sehr anspruchsvollen und virtuoseren zweiten Satz. Dieses *Presto* fließt in einer sehr schnellen ostinaten Sechzehntelbewegung dahin. Mysteriös beginnt der Satz im tiefen Register der Flöte und erreicht allmählich das obere Register. Gleichzeitig wird die Faktur komplexer und reichert sich mit latentem Kontrapunkt an. Der zweite Satz kulminiert in einem wilden *Prestissimo*.

Solo III wurde in seiner Gesamtheit erstmals von dem finnischen Flötisten Tapio Jalas am 14. April 1991 in Helsinki aufgeführt.“

In die arkadische Schäferidylle und damit zu den Ursprungsmythen führt **Jurriaan Andriessen**, ein Angehöriger der niederländischen Musikerdynastie Andriessen (Vater Hendrik, 1892-1981, und Bruder Louis, geb. 1939) mit seiner **Pastorale d'été** zurück. Das zweiteilige Werk, dessen Titel auf Arthur Honeggers gleichnamiges „Sinfonisches Poem“ aus dem Jahr 1920 verweist, beginnt mit einem rhapsodischen *Lento ad libitum*, während der zweite Abschnitt, *Allegro molto*, zu einer „Fuge“ über ein chromatisches Thema ansetzt – ein Vexierspiel einstimmiger Scheinpolyphonie – und sich zu einem expressiven Höhepunkt verdichtet, an dem die Flöte ihre (gewöhnliche) Sprache verliert: mit geräuschhafter „Flatterzunge“ steigt ihre melodische Linie herab.

Auch die **Fantasy for Flute** op. 89 des Engländers **Malcolm Arnold** – 1966 im Rahmen seiner enzyklopädischen Reihe von Solo-Fantasien entstanden – ist zweiteilig angelegt, doch handelt es sich hierbei um deutlicher aufeinander bezogene, ihrerseits wiederum zweigliedrige Teile: Der erste stellt im *Andante con moto* das bogenförmige Hauptthema vor, das durch ein

Vivace e molto ritmico hinweggefeht und auf den Themenkopf reduziert wird, um sich schließlich zu starren Tonrepetitionen zu verfestigen. Der zweite Teil greift die Einleitung in Form eines grimmigen *Allegro marziale* auf und verwandelt das *Vivace* des ersten Teils zu einem *Presto*, in dem das Hauptthema dieser Fantasie fast bis zur Unkenntlichkeit abstrahiert ist.

Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo und seine Suiten für Violoncello solo gehören zu den unbestrittenen Höhepunkten der Sololiteratur. Daneben hat Bach freilich nur ein einziges Solowerk für ein Blasinstrument geschrieben: die **Partita für Flöte solo a-moll** BWV 1013. Sie stammt vermutlich aus der späten Köthener Zeit (um 1722) und war vielleicht zuerst einem Streich- oder Tasteninstrument zugeordnet, wie die raschen, den Flötisten an die Grenzen seiner Möglichkeiten tragenden Sechzehntelbewegungen in *Allemande* und *Corrente* nahelegen. Diesen „unendlichen Melodien“, die eine beziehungsreiche virtuelle Mehrstimmigkeit entfalten, folgt mit der *Sarabande* ein expressiver Ruhepunkt, der sich mit der *Bourrée Anglaise* ein lebhaft-volkstümlicher Ausklang anschließt.

Im selben Jahr, als Bach das berühmte „Thema Regium“ – das Fugenthema, das Friedrich der Große ihm in Potsdam zur kontrapunktischen Ausarbeitung aufgab – in das *Musicalische Opfer* verwandelte, 1747, komponierte sein wohl bedeutendster Sohn und dortiger Kammercembalist **Carl Philipp Emanuel** ein eigenes Flötensolowerk in a-moll, das 1763 als **Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso** veröffentlicht wurde. Das dreisätzige Werk gibt dem Flötisten gleich mit seinem *Poco adagio* Gelegenheit, „Beurteilungskraft, Erfindung und Einsicht zu zeigen“, wie Bachs Kollege am Potsdamer Hof, der Flötenlehrer Friedrichs des Großen, preußische Kammermusiker und Hofkomponist Johann Joachim Quantz (1697-1773) es in seinem wenig später erschienenen *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752) von einem guten *Adagio* verlangte. In dem alsbald schon mehrfach aufgelegten Lehrbuch, das als erstes deutschsprachiges Werk dieser Art von der eminenten Bedeutung der Flöte im 18. Jahrhundert zeugt, nimmt sich Quantz ganz besonders der Ausführung des *Adagios* an – machte es doch bis dato, so Quantz, „gemeinlich den bloßen Liebhabern der Musik das wenigste Vergnügen“ – kein Wunder, da oft „gar die Ausführer der Musik selbst [...] froh“ waren, wenn das Stück schnell zu Ende war. Quantz dagegen sah im *Adagio* den Ort, wo der Flötist seine Kunstfertigkeit mit expressivem Gestaltungs- und Verzierungsreichtum demonstrieren könne:

„Um nun ein *Adagio* gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und fast traurigen Affect setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzt hat. Ein wahres *Adagio* muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden,

welchem er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Geberden etwas erbitten wollte, zu seinem Zwecke kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer einnehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen.“

Für diesen kordialen Transfer hatten Quantz und sein königlicher Schüler in der Kammer-sonate Bachs, die bereits Züge des „galanten“ Stils trägt, reichlich Gelegenheit – zumal der Einleitungssatz vor seinem Schluß typischerweise eine Kadenz vorsieht, deren Zweck Quantz allgemein darin sah, „die Zuhörer noch einmal bey dem Ende unvermuthet zu überraschen, und noch einen besondern Eindruck in ihrem Gemüthe zurück zu lassen.“

In diesen Solokadenz verbindet sich die Virtuosität des Spielers mit der Präsentation der besonderen Möglichkeiten des jeweiligen Instruments; man könnte die Kompositionsreihe *Sequenza*, die **Luciano Berio**, einer der bedeutendsten und vielseitigsten zeitgenössischen Komponisten, gut 200 Jahre später, 1958, begann, gleichsam als eine Folge auskomponierter Kadenz betrachten. Programmatisch durchmißt Berio hier die Ausdruckswelten unterschiedlichster Soloinstrumente (eine Leidenschaft, die u.a. auch Malcolm Arnold und Paul Hindemith teilten) – und zuallererst widmete er sich der Flöte. In *Sequenza I* beschäftigte er sich u.a. mit der latenten Polyphonie, die die vorderhand einstimmigen Werke etwa Johann Sebastian oder Carl Philipp Emanuel Bachs prägte. Dabei ging es ihm freilich nicht mehr um den Kontrapunkt von Themen, sondern um eine Art Klangfarbenpolyphonie, die sich in der dichten und rasanten Abfolge heterogener Klang- und Figurenkomplexe sowie in improvisatorisch anmutender, freier Metrik entfaltet. *Sequenza I* ist dem Flötisten Severino Gazzelloni gewidmet, der mit seinem ungemein virtuosen Spiel und seiner ästhetischen Neugierde maßgeblich dafür sorgte, daß die Querflöte ihren unüberhörbaren Einzug in die „Neue Musik“ halten konnte.

„Wie eine Improvisation“ („Avec le caractère d’une improvisation“) hebt auch das Solo-flötenstück *Image* des französischen Komponisten und Dirigenten **Eugène Bozza** an. Bozza, zwanzig Jahre älter als Berio, wurde trotz einer Reihe großformatiger Werk vor allem durch seine wirkungsvolle Bläserkammermusik bekannt, zu deren eindringlichsten Vertretern das 1940 entstandene Flötenstück *Image* zählt. Aus seinem improvisatorischen Eröffnungsgestus heraus konturiert sich ein gestaltenreiches „Bild“, das sich, von einigen Zentraltönen ausgehend, zu großangelegten Steigerungen emporschwingt, die mehrfach unvermittelt im Fortissimo abbrechen – als horchte Pan, ob Syrinx ihm antworte.

© Horst A. Scholz 2001

Sharon Bezaly

„Als ich Sharon Bezaly zum ersten Mal mein Flötenstück *Solo III* spielen hörte, spürte ich die Gegenwart eines Wunders. Sharon Bezaly ist eine der außerordentlichsten und phänomenalsten Flötistinnen, die ich je gehört habe.“ (Kalevi Aho)

Dank eines Exklusivvertrags mit BIS, der ihr die einzigartige Möglichkeit gibt, die aufregendsten Werke der Flötenliteratur einzuspielen, ist Sharon Bezaly von führenden Musikzeitschriften als „Primadonna der Flöte“ bezeichnet worden. Ihre umfangreiche Zusammenarbeit mit BIS umfaßt zahlreiche Ersteinspielungen, u.a. Musik von Bright Sheng (BIS-CD-1122), Antal Doráti, Luciano Berio, Erwin Schulhoff und Kalevi Aho. Darüber werden die Hauptstützen der Flötenliteratur nicht vernachlässigt, wie beispielsweise Mozarts Flötenquartette (BIS-CD-1044) – eine vielgelobte Aufnahme, die, so die französische Zeitschrift *Répertoire*, sämtliche Konkurrenten um Längen schlägt.

Ihre perfekte Beherrschung der Zirkulardatmung befreit Sharon Bezaly von den Beschränkungen der Flöte als eines Blasinstruments und ermöglicht es ihr, neue Höhepunkte der musikalischen Interpretation zu erreichen, wobei sie das ganze Spektrum an Farben und Emotionen präsentiert. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* hat sie mit so großen Musikern wie Oistrach und Horowitz verglichen.

Sharon Bezaly, im Oktober 1972 in Tel Aviv geboren, begann im Alter von elf Jahren mit dem Flötenspiel. Drei Jahre später gab sie ihr Konzertdebüt als Solistin mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Zubin Mehta. Auf den Ratschlag von Jean-Pierre Rampal setzte sie ihre musikalische Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris bei Alain Marion, Raymond Guiot und Maurice Bourge fort; mit ersten Preisen für Flöte und Kammermusik schloß sie ab. Darauf folgte eine Einladung von Sándor Végh, Solo-Flötistin in seiner Camerata Academica Salzburg zu werden, eine Position, die sie bis zum Tod des Maestros im Jahr 1997 innehatte. Gleichzeitig nahmen ihre Soloauftritte in einem solchen Maße zu, daß sie sich dazu entschied, eine Solokarriere zu verfolgen. Außerdem ist sie als Kammermusikerin aktiv; zu ihren Partnern gehören u.a. Gidon Kremer, Oleg Maisenberg und das Bartók Quartett.

In besonderem Maße widmet sich Sharon Bezaly der zeitgenössischen Musik. Zahlreiche Komponisten widmen ihr Konzerte und andere Werke, u.a. Kalevi Aho, Sally Beamish, Daniel Börtz, Sofia Gubaidulina, Anders Hillborg, Christian Lindberg und Uljas Pulkkis. Diese CD ist der Auftakt eines alphabetischen Kompendiums der Musik für Solo-Flöte, die auf ca. zwölf Folgen angelegt ist.

Entre l’Arcadie et l’atonalité

On l’a taillée et formée à partir d’os, de bambou, de bois, de glaise ou de métal: la flûte, l’un des plus anciens instruments musicaux du monde et le modèle pour une grande famille d’instruments donnés directement à l’humanité par les dieux – comme par exemple quand la nymphe Syrinx, fuyant le lubrique Pan, fut changée en roseau. Hors d’haleine, explique Ovide, Pan s’approcha du roseau et l’embrassa désespérément, sur quoi ses soupirs furent transformés par le roseau creux en une douce lamentation: la technique de production des sons de la flûte avait été découverte. Ensorcelé par la beauté des sons, le dieu dit: “Ce genre de conversation avec toi restera avec moi.” (Il ne se contenta pas d’un seul interlocuteur mais il attacha l’un à l’autre des roseaux de différentes longueurs avec de la cire et c’est ainsi qu’il inventa la flûte de Pan.

Même si les hiéroglyphes dans les tombes égyptiennes montrent déjà que les musiciens qui “jouent merveilleusement de la flûte... ravissent le cœur avec délice chaque jour”, certains philosophes grecs condamnèrent les instruments à vent à cause de leur apparente mauvaise influence sur les citoyens – on les rendait responsables d’affaiblissement et de décadence morale. Il n’y a pas si longtemps pourtant, l’exemple de Frédéric le Grand, un flûtiste amateur doué, démontre que la flûte était appropriée à la construction d’un état authentiquement prussien – même si l’on cherchait aussi en ce temps-là à “faire pleurer [l’instrument] dans des arias tristes de manière si émouvante, et dans des arias tendres à le faire soupirer de manière la plus ravissante” (Fr. Ragueneau, 1760).

Qu’on y souffle par le bout ou par le côté – jusqu’à la fin du 18^e siècle, la flûte était dans la bouche de tout le monde. Après cela, elle tomba dans un sommeil aussi profond que celui de la Belle au Bois Dormant duquel elle fut finalement tirée par le baiser de la pratique de jeu historique du 20^e siècle et des expériences soniques du modernisme.

Dans cette série de disques BIS, Sharon Bezaly, l’une des meilleures flûtistes de notre temps, présente un choix subjectif du répertoire multifacetté de la musique pour flûte solo. Non pas en ordre chronologique ni arrangé par région géographique, mais en utilisant la mesure égalitaire de l’alphabet qui, dans une façon de parler, donne à la bibliothèque des chefs-d’œuvre pour la flûte un certain rythme, rendant ainsi justice à la “contemporanéité du non-contemporain” (W. Pinder). (Bach aussi, si la comparaison peut être permise, arrangea les pièces de son *Clavecin bien tempéré* non pas selon leurs relations tonales comme d’autres l’avaient fait avant lui, mais dans l’ordre plus ou moins alphabétique des gammes ascendantes.)

Quelque chose du milieu miraculeux des origines de la flûte apparaît déjà dans la description

du compositeur finlandais **Kalevi Aho** de l'impression que Sharon Bezaly lui fait quand elle joue de la flûte: "Quand j'entendis pour la première fois Sharon Bezaly jouer ma pièce pour flûte **Solo III**, je sentis que je faisais l'expérience de la présence d'un miracle. Sharon Bezaly est la flûtiste la plus extraordinaire que j'aie jamais entendue."

Le compositeur écrit au sujet de l'œuvre en question: "La pièce pour flûte solo *Solo III* consiste en deux mouvements contrastants. Le premier mouvement était une commande du festival de musique Semaine Crusell à Uusikaupunki en Finlande pour le Concours Scandinave de Flûte qui y eut lieu en 1990. Ce mouvement était une pièce imposée au concours; il est comme une unique mélodie infinie et il met à l'épreuve la qualité sonore du ou de la flûtiste ainsi que son habileté à créer de longues phrases mélodiques ainsi qu'une forme musicale longue et continue. Le mouvement en entier repose sur une gamme de quarts de tons. Après avoir terminé le premier mouvement en janvier 1990, j'ai décidé d'écrire un second mouvement lent pour *Solo III*. Un an plus tard, en janvier 1991, j'ai composé le second mouvement, un *Presto* virtuose et très exigeant. Ce *Presto* coule en mouvement perpétuel très rapide, en doubles croches. Il commence mystérieusement dans le registre grave de la flûte et la musique monte graduellement dans l'aigu. En même temps, la structure devient plus complexe et est enrichie par de la polyphonie cachée. Ce second mouvement aboutit à un *Prestissimo* débridé. *Solo III* fut créée au complet par le flûtiste finlandais Tapio Jalas à Helsinki le 14 avril 1991."

Avec sa **Pastorale d'été**, **Jurriaan Andriessen** – un membre de la dynastie musicale hollandaise incluant son père, Hendrik Andriessen (1892-1981) et son frère Louis (né en 1939) – nous ramène aux bocages de l'Arcadie et ainsi aux mythes originaux. L'œuvre bipartite, dont le titre se réfère au "poème symphonique" de 1920 d'Arthur Honegger, commence par un *Lento ad libitum* rhapsodique tandis que la seconde partie, *Allegro molto*, entre à la manière d'une "fugue" sur un thème chromatique – un casse-tête unipartite "polyphonique fantôme" – qui s'excite jusqu'à un sommet expressif où la flûte perd son langage (habituel): la ligne mélodique descend avec un *Flatterzunge* bruyant.

La **Fantaisie pour flûte** op. 89 du compositeur britannique **Malcolm Arnold** – écrite en 1966 comme l'une d'une série de grande envergure de fantaisies solos – est aussi construite en deux parties mais elles sont ici nettement interdépendantes et à leur tour divisées en deux: la première présente le thème principal en forme d'arche comme un *Andante con moto* qui est balayé par un *Vivace e molto ritmico* et réduit à son motif d'ouverture, pour finalement se solidifier en froides notes répétées. La seconde partie reprend l'introduction dans la forme d'un *Allegro marziale* orageux et transforme le *Vivace* de la première partie en un *Presto* où le thème

principal de cette fantaisie est rendu abstrait jusqu'à en devenir presque méconnaissable.

Les sonates et partitas pour violon solo de **Johann Sebastian Bach** et ses suites pour violoncelle solo se placent irréfutablement parmi les sommets du répertoire instrumental solo. De plus, Bach écrivit seulement une œuvre solo pour un instrument à vent: la **Partita en la mineur pour flûte solo** BWV 1013. Elle date probablement des dernières années à Cöthen (vers 1722) et fut peut-être destinée originalement à un instrument à cordes ou à clavier – comme le suggèrent les groupes rapides de doubles croches de l'*Allemande* et de la *Corrente* qui mènent la flûte aux limites du possible. Ces “mélodies infinies”, qui développent une polyphonie en fait riche dans ce contexte, sont suivies par un moment calme expressif, la *Sarabande*, suivie à son tour de la *Bourrée anglaise* avec son expression populaire animée.

En 1774, l'année pendant laquelle Bach métamorphosa le célèbre “Thema Regium” – le thème de fugue que Frédéric le Grand lui donna à Potsdam pour qu'il le développe en contrepoint – en l'*Offrande musicale*, le plus important de ses fils, **Carl Philipp Emanuel Bach**, qui était claveciniste à la cour de Frédéric, composa une œuvre pour flûte solo en la mineur qui fut publiée en 1763 comme la **Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso**. Le *Poco adagio* de cette œuvre en trois mouvements offre déjà à l'interprète l'occasion “de faire preuve de discernement, d'ingéniosité et de pénétration”, ainsi que l'exigea le collègue de Bach à la cour de Potsdam, Johann Joachim Quantz (1697-1773), chambriste et compositeur à la cour de Prusse, d'un bon *Adagio* dans son *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752). Dans ce manuel bien connu, qui fut ensuite constamment réimprimé et qui, comme première œuvre de ce genre en langue allemande, montre l'éminence de la flûte au 18^e siècle, Quantz traite en particulier de l'exécution de l'*Adagio* – même s'il avait jusque-là, selon Quantz, “été généralement la partie la moins plaisante pour ceux qui ne faisaient que juste aimer la musique” – ce qui n'était pas surprenant vu que “même les musiciens eux-mêmes [...] étaient si souvent heureux” quand la pièce était terminée. D'un autre côté, Quantz voyait l'*Adagio* comme l'endroit où le flûtiste pouvait faire preuve de son art avec une richesse expressive de structure et d'ornementation:

“Pour bien jouer un *Adagio*, on doit, en autant que possible, se mettre dans une humeur calme et presque triste, se façon à ce qu'on puisse présenter ce qui doit être joué juste dans l'esprit dans lequel le compositeur l'a écrit. Parce que – juste comme une demande impudente et impertinente dirigée vers quelqu'un qui mérite un respect spécial manquera complètement son but – une manière impudente et bizarre de jouer aura de la peine à gagner l'auditeur, à l'attendrir et à lui inspirer de l'affection. Car ce qui ne vient pas du cœur pénétrera difficilement dans le cœur.”

Quantz et ses élèves royaux eurent d'amples occasions de faire ce transfert cordial dans la sonate de chambre de Bach, qui fait déjà montre d'éléments du style "galant". Le premier mouvement, surtout, renferme typiquement une cadence peu avant la fin et dont le but était généralement vu par Quantz comme "de surprendre les auditeurs une fois encore à la fin et de faire une nouvelle impression spéciale sur eux."

Dans ces cadences solos, la virtuosité de l'instrumentiste s'unit à la présentation des différentes possibilités de l'instrument en question. On peut considérer la série de compositions intitulées *Sequenza* que **Luciano Berio**, l'un des compositeurs contemporains les plus importants et variés, commença à écrire quelque 200 ans plus tard, en 1958, comme une succession de cadences composées. Dans une manière à programme, Berio explore ici le monde de l'expression d'instruments solos très différents (une passion partagée aussi par Malcolm Arnold et Paul Hindemith) et il se tourna d'abord vers la flûte. Dans *Sequenza I*, il traite par exemple de la polyphonie latente qui caractérisa les œuvres à une voix de compositeurs comme Johann Sebastian et Carl Philipp Emanuel Bach. Ce faisant, il est vrai qu'il ne s'occupe plus du contrepoint de thèmes, mais plutôt d'une sorte de polyphonie de couleur tonale qui se déploie dans la succession dense et rapide de complexes hétérogènes de sons et de motifs ainsi que dans une écriture métriquement libre, d'apparence improvisée. *Sequenza I* est dédiée au flûtiste Severino Gazzelloni dont le jeu extraordinairement virtuose et la curiosité esthétique furent des facteurs décisifs pour faire ressortir la présence de la flûte dans la "musique nouvelle".

L'indication "Avec le caractère d'une improvisation" apparaît aussi au-dessus d'*Image* pour flûte solo du compositeur et chef français **Eugène Bozza**. Malgré la composition d'une suite d'œuvres sur une grande échelle, Bozza, de vingt ans l'aîné de Berio, devint connu tout d'abord pour sa musique de chambre à effet pour instruments à vent, dont cette pièce pour flûte de 1940 est l'un des exemples les plus frappants. Le geste improvisatoire d'ouverture donne naissance à une "image" figurative qui, à partir de quelques notes centrales, s'enfle en grands sommets qui s'arrêtent net, maintes fois et soudainement, *fortissimo* – comme si Pan écoutait dans l'attente d'une réponse de Syrinx.

Sharon Bezaly

“Quand j’entendis pour la première fois Sharon Bezaly jouer ma pièce pour flûte *Solo III*, je sentis que je faisais l’expérience de la présence d’un miracle. Sharon Bezaly est la flûtiste la plus extraordinaire que j’aie jamais entendue.” (Kalevi Aho) Grâce à un contrat en exclusivité avec BIS avec une occasion unique d’enregistrer les pièces les plus excitantes de la littérature pour la flûte, Sharon Bezaly a été couronnée par les magazines musicaux les plus en vue comme la “prima donna de la flûte”. Son intense collaboration avec BIS inclut de nombreux enregistrements en première mondiale dont de la musique de Bright Sheng (BIS-CD-1122), Antal Doráti, Luciano Berio, Ervin Schulhoff et Kalevi Aho, sans négliger les piliers de la littérature pour flûte comme les quatuors pour flûte de Mozart (BIS-CD-1044), un enregistrement salué qui, selon le magazine français *Répertoire*, dépasse tous ses rivaux.

Son contrôle parfait de la respiration circulaire la libère de toutes les limites de la flûte comme instrument à vent et lui permet d’atteindre de nouveaux sommets d’interprétation musicale, présentant le spectre entier des couleurs et des expressions. Le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* l’a assurément comparée aux grands musiciens Oistrakh et Horowitz.

Née à Tel Aviv en octobre 1972, Sharon Bezaly commença à jouer de la flûte à l’âge de 11 ans. Elle donna son concert de débuts comme soliste avec l’Orchestre Philharmonique d’Israël dirigé par Zubin Mehta à l’âge de 14 ans. Suivant le conseil de Jean-Pierre Rampal, elle poursuivit son éducation musicale au Conservatoire National Supérieur de Musique à Paris avec Alain Marion, Raymond Guiot et Maurice Bourge, et elle obtint son diplôme avec les premiers prix en flûte et musique de chambre. Elle fut ensuite invitée par Sándor Végh à être première flûte à sa Camerata Academica Salzburg, un poste qu’elle occupa jusqu’à la mort du maître en 1997. En même temps, le nombre de ses apparitions comme soliste augmenta au point où elle décida d’être soliste à temps plein. Sharon Bezaly poursuit aussi une carrière de chambriste. Gidon Kremer, Oleg Maisenberg et le Quatuor Bartók se trouvent parmi ses partenaires musicaux.

Sharon Bezaly s’intéresse énormément à la musique contemporaine. Plusieurs compositeurs lui ont dédié des concertos et autres œuvres, dont Kalevi Aho, Sally Beamish, Daniel Börtz, Sofia Gubaidulina, Haukur Tómasson, Anders Hillborg, Christian Lindberg et Uljas Pulkkis. Ce disque compact marque le début d’une grande étude alphabétique de musique pour flûte solo qui s’étendra probablement sur une douzaine de volumes.

Recording data: October 2000 at Furuby Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Producer: Robert Suff

2 Neumann TLM 50 microphones; microphone pre-amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Thore Brinkmann

Cover text: © Horst A. Scholz 2001

Translations: BIS (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Trude Schachner

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB,

Stationsvägen 20,

S-184 50 Åkersberga,

Sweden

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

Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se

Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

