



CD 1099 DIGITAL

Antal Doráti *Night Music*
Sette Pezzi
American Serenade

Sharon Bezaly flute

Aalborg Symphony Orchestra

Moshe Atzmon

1993

DORÁTI, Antal (1906-1988)

Sette pezzi per orchestra (1961) *(Edizioni Suvini Zerboni)*

29'10

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. Partenza. <i>Lento</i> | 4'31 |
| [2] | II. Assalto. <i>L'istesso tempo – Allegro – Tempo giusto</i> | 3'16 |
| [3] | III. Vortice. <i>Un poco lento – Allegro moderato</i> | 3'54 |
| [4] | IV. Passione. <i>Adagio (ma non trascinando)</i> | 4'52 |
| [5] | V. Sortilegio. <i>Moderato – Allegro</i> | 4'30 |
| [6] | VI. Fuga e Asilo. <i>Presto – Andante tranquillo – Presto</i> | 3'54 |
| [7] | VII. Trasfigurazione. <i>Lento</i> | 6'34 |

Night Music for solo flute and small orchestra (1968) *(Chester Music)*

22'36

- | | | |
|------|---|------|
| [8] | I. Recitativo (Evening Antiphon). <i>Con moto tranquillo, liberamente</i> | 4'14 |
| [9] | II. Arioso (Lullaby). <i>Andante, affettuoso</i> | 5'00 |
| [10] | III. Capriccio (Midnight). <i>Moderato</i> | 2'41 |
| [11] | IV. Scherzo (Insects round the flame). <i>Presto</i> | 2'37 |
| [12] | V. Postludio (Deep Night – Dawn). <i>Lento</i> | 8'42 |

American Serenade for string orchestra (ca. 1941) *(M/s)*

13'09

- | | | |
|------|--|------|
| [13] | I. Spiritual. <i>Lento, rubato – Un poco più mosso (Andantino)</i> | 6'05 |
| [14] | II. Dance. <i>Allegro con brio</i> | 6'59 |

Sharon Bezaly, flute ([8]-[12])

Aalborg Symphony Orchestra (leader: Razvan Aliman)

conducted by Moshe Atzmon

If musical disparagements were to be ranked in order of popularity, the term ‘conductor’s music’, first encountered in the nineteenth century, would come close to the top of the list; one of the most prominent targets of such attacks was Gustav Mahler, a highly respected conductor and in his own time generally derided as a composer. Even a figure such as Bach or Handel would have had problems with the thrust of such a reproach: for them, the unity of inspiration and realization was still self-evident, and it was not yet regarded as wrong for a musician also to compose.

Only an age extremely devoted to the principle of division of labour, in which the number of possible specialist professions has grown boundlessly – whereupon, in a mixture of Romantic excess and economic calculation, the uniqueness of each is professed – could ringfence composition in a position of exclusivity and regard with suspicion a purely recreative conductor as one who had not been called to this vocation. Be that as it may – the very fact that, until the nineteenth century, there was no music other than ‘conductor’s music’ (apart from its chamber-music variant, ‘virtuoso’s music’ or ‘musician’s music’) casts doubt on such a way of thinking.

Quite apart from that, the concept of ‘conductor’s music’ also implies an aesthetic problem: a form of music which in broad terms satisfied the historical demands of the genre, but which essentially fed on the originality of others (‘epigonism’, ‘eclecticism’). Under the banner of such central ideas as ‘progress’ and ‘originality’ composers appeared who wrote in a manner more traditional than innovative, and were thus suspect from the start. This problem – which over the centuries has ignited heated debates on musical history – is a question of a personal aesthetic standpoint. And this, one should think, is independent of the (principal) career of the composer. No composer writes music in a vacuum; only a few receive their inspiration in spontaneous, pre-formulated guise, as the aesthetics of genius would prefer. The examination of tradition, either at a conscious or a subliminal level, is unique to every significant creation.

This examination was constantly in the mind of such a thoughtful, indeed scrupulous composer as **Antal Doráti** (1906-1988). Although, in the context of the ‘musical schism’ [Antal Doráti, *Notes of Seven Decades*, London 1979; subsequent quotations are also taken from this source] that he perceived in the music of his time – the division between (traditional) musical art and (categorically new) sound art – he aligned himself with musical art,

he was anything but a nostalgic composer. He consciously took up modern elements in a musical œuvre that is ‘much more contemporary than it sounds’ – this, at least, was the verdict of one critic that Doráti liked to quote, as its essential combination of emotion and intellect appealed to him.

Let us therefore now disregard the fact that Doráti is remembered above all as one of the finest conductors and most influential orchestral trainers of the last century. Not least Doráti himself saw composition as his true vocation – in all modesty he regarded himself not as a ‘conductor who composes’ but as a ‘composer who conducts’. As such, he started work at an early age: when he was seven, he wrote a *Scherzo for String Quartet*, and his subsequent production included two operas to his own libretti (he remarked about the second of these, *Wieland*: ‘My libretto was most gruesome: everybody in the opera got killed, so in the fifth act only corpses remained on the stage. Noticing that this rendered the singing problematic, I changed the story and had some of the cast only mortally wounded. The music, if memory serves, was rather in the manner of Grieg than that of Wagner.’) and some symphonic poems (such as *Richard III*).

After his studies under Leo Wiener and Zoltán Kodály and his first, highly promising years as a composer, however, there followed an abrupt *cæsura* – ‘something unexplained and unexplainable happened to me that made me withdraw from composing’. The 22-year-old Doráti suffered a creative crisis, feeling that he was ‘drying up’, and he thus concentrated for more than twenty years on his exceptionally successful career as a conductor – even though he always felt like a ‘composer in exile’. Not until he was seriously ill in the mid-1950s – when he was conductor of the Minneapolis Symphony Orchestra – did he succeed in throwing off the ‘invisible chains’ and return to composition. It would seem that this liberating creative frenzy somehow managed to preserve him from poor hearing or deafness – consequences of his illness that, statistically, were almost a certainty.

And so, at the age of fifty, Doráti began a second phase of creativity, one that lasted until his death in 1988 and brought forth more than thirty works in a wide variety of genres, among them *The Way (Le chemin)*, a cantata for narrator, vocal soloists, choir and orchestra after Paul Claudel (1955/56), *Missa Brevis* (1959), *Magdalena*, a ‘choreographic poem’ (1960/61), *Chamber Music*, an orchestral song cycle after James Joyce (1968), *Die Stimmen*, a song cycle after Rainer Maria Rilke (1975/78) and *The Chosen*, a three-act opera after Martin Buber

(1984). Recordings of two of his last works – the melodrama *Jesus or Barabbas?* (1987) and *Pater Noster* (1988) are available on BIS-CD-578, and his two symphonies (1956/57 and 1985) are on BIS-CD-408. He also composed a *Piano Concerto* (1975), *Cello Concerto* (1977) as well as a *String Quartet* (1980) and other chamber works. (Of the above-mentioned early pieces, some were destroyed; many others were lost during the Second World War.)

In 1961 Doráti assembled an orchestral suite entitled **Sette pezzi** from his ballet music (or ‘choreographic poem’) *Magdalena*. The suite, premièred in 1963, shows Doráti’s characteristics as a composer and relates to the seven stations of the Magdalena story. His sparkling instrumentation, which is capable of moulding the most fragile of crystalline textures as flexibly as massive orchestral sonorities, his delicate rhythmic refinement, his advanced musical style and the subtle techniques he uses for working out his motifs (such as with ‘cyclical’ references, when for example in *Trasfigurazione* he refers back to material from earlier movements). These are characteristics in which we can recognize Doráti’s admiration for Joseph Haydn and Béla Bartók, two great masters of economical writing and formal concision.

Such a masterful transformation of the orchestra into a virtuoso, sparkling diamond of sound increases the eagerness of our anticipation of Doráti’s treatment of a concertante solo instrument. His first work of this nature – although not actually a ‘concerto’ as such – is **Night Music** (1968) for solo flute and small orchestra (two horns, harp and strings).

Here, too, the movement titles provide generalized, atmospheric stimuli; at the same time they prove to be indications of their musical form, which initially emphasize in particular the ‘vocal’ quality of the flute (*Recitativo – Arioso*), and later turn to other aspects. In the merging of an extremely virtuosic flute part and transparent orchestral writing, the Romantic time of day *par excellence* unfolds in a subtle ‘song of the night’ (to use an epithet applied to another alleged example of ‘conductor’s music’, Gustav Mahler’s *Symphony No. 7 in E minor*).

The opening *Recitativo*, presented antiphonically by the flute and the orchestra, outlines the distinctive atmosphere of this nocturne with its echoes of twelve-tone music. The flute solo, noticeably supported by the harp and strings, is a delicate promise, which the *Arioso* – a cradle song – sets about redeeming, above the wide-ranging accompanimental figures of the transparently scored orchestra. The theme is taken up by the strings and is interrupted by two flute cadenzas, the second of which ends with a three-dimensional echo: three solo

violins imitate the flute, each from an appreciably greater distance. The recapitulation of the theme ends with a suggested inversion of the harp's opening arpeggio.

Midnight. The *Capriccio* – through the ages the refuge of the bizarre – begins with a mysterious will-o'-the-wisp. The repeated notes and intervals of a third from the flute seem paralyzed, but eventually lead into a dialogue with the strings. Then, in rapid 12/8-time, insects buzz around the flame and perform a dance on the volcano – a variation on the famous model, Mendelssohn's *Dance of the Elves*. A rising four-note motif from the horns (later also from the strings) sets in motion a passage with abrupt, furrowed themes, above trembling strings and ghostly dialogues with written-out string *glissandi*. The scherzo ends with an inversion of the rising opening motif (here too, therefore, we find the arch-like form of which Bartók was so fond).

Postludio. Magical sounds from the muted strings, above which the solo flute's motifs of a fourth wander *molto dolce* – the night is deep and should never end. The cellos' *fugato* and the string *tremolo*, however, prepare us for the daybreak that is announced by the flute's birdsong, free and notated without bar lines. At the end of the softly accompanied cadenza there is also a 'sunrise' theme with which, alongside jubilant flute fanfares, the day gradually awakes in the orchestra.

'Night Musics' were also referred to as 'Serenades' – for instance Mozart's *Nacht Musique*, KV 388, and *Eine kleine Nachtmusik*, KV 525, both of which belong to the serenade genre. Doráti chose the latter nomenclature for his *American Serenade* for string orchestra – a tribute to the country to which he fled from a Europe terrorized by the Nazis, upon whose musical scene he exerted a formative influence since 1941 and of which he became a citizen in 1947. The work's two movements were composed in the early 1940s as a short interruption to his period of incubation as a composer, and clearly show the 'neo-classical' influence of such figures as his friend Aaron Copland. The first movement, *Spiritual*, is introduced expressively by the solo cello and solo viola; in the elegiac string sonority, lightened by the use of *pizzicati* and syncopations, Doráti introduces passages that sound like folk music. The second movement, *Dance*, takes up the rhythmic impulses of the opening movement, and teases from them a spirited rondo with lyrical intermezzos. Night is not just for sleeping..., as a recently composed *chanson* had already made clear.

© Horst A. Scholz 2002

‘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 have ever heard.’ (Kalevi Aho).

Sharon Bezaly’s exclusive recording contract with BIS affords her the opportunity to record the most exciting pieces of the flute literature. This collaboration is producing a large number of highly acclaimed CDs, including world première recordings, yet not forgetting the main pillars of the flute literature such as the Mozart *Flute Quartets*. Her perfect control of circular breathing enables her to reach new peaks of musical interpretation.

Born in Tel Aviv, Sharon Bezaly started to play the flute at the age of 11. 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 1997.

Sharon Bezaly gave her début concert as a soloist with the Israel Philharmonic Orchestra conducted by Zubin Mehta when she was 14. Since then she has performed in many parts of the world with orchestras such as the English Chamber Orchestra, Wiener Kammerorchester, Camerata Academica Salzburg, Munich Chamber Orchestra, Singapore Symphony Orchestra and China National Symphony Orchestra. She has also participated in festivals (e.g. Kissinger Sommer, Lockenhaus and Montpellier) alongside such musicians as Gidon Kremer and the Bartók Quartet. Sharon Bezaly takes a keen interest in contemporary music. Numerous composers – including Kalevi Aho, Sally Beamish and Sofia Gubaidulina – are dedicating works to her.

The **Aalborg Symphony Orchestra** was founded in 1943, and is one of five professional provincial symphony orchestras in Denmark. From the time of its foundation it has played an important rôle in the cultural life of northern Jutland. Apart from giving regular concert series in the city of Aalborg, the orchestra also co-operates with other institutions such as visiting opera and ballet companies. The orchestra regularly makes tours in Denmark and has also visited France, Switzerland and Germany.

Among the principal conductors who have been associated with the orchestra are Owain Arwel Hughes (with whom it has recorded music by Carl Nielsen, Christian Horneman and

Vagn Holmboe for BIS) and, in 1999-2002, Moshe Atzmon. Numerous world-famous soloists have appeared with Aalborg Symphony Orchestra, including Anne-Sophie Mutter, Jean-Pierre Rampal and Kyung-Wha Chung.

Moshe Atzmon was born in Hungary where he began his musical education in Budapest. When he was thirteen his family emigrated to Israel, where he continued at the Academies of Music in Tel Aviv and Jerusalem, studying the cello, horn, conducting and composition; upon graduating he was a professional orchestral horn player for several years. In 1960 he took up his conducting studies again at the Guildhall School of Music in London, working with Antal Doráti, and three years later he won second prize at the Mitropoulos Conducting Competition in New York and the Leonard Bernstein Prize at Tanglewood. In 1964 he was awarded first prize at the Liverpool International Conducting Competition and, since then, Moshe Atzmon has conducted in all the important music centres of the world, working such eminent orchestras as the Berlin Philharmonic Orchestra, Vienna Philharmonic Orchestra, Munich Philharmonic Orchestra and the major London orchestras. Moshe Atzmon has been principal conductor of the Sydney Symphony Orchestra, Hamburg Radio Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Nagoya Philharmonic Orchestra (of which he is now conductor laureate) and Basel Orchestra Society, and has also been principal guest conductor of the KBS Philharmonic Orchestra in Seoul. He was principal conductor of the Aalborg Symphony Orchestra in Denmark from 1999 until 2002. In addition to symphonic work, Moshe Atzmon is well-known in the opera house. He was music director of the Dortmund Opera for several years and has conducted at the Deutsche Oper Berlin, Hamburg State Opera, Basel State Opera and Royal Danish Opera.



Moshe Atzmon



Sharon Bezaly

In der Beliebtheitsskala musikalischer Verunglimpfungen rangiert der im 19. Jahrhundert aufgekommene Begriff „Kapellmeistermusik“ im oberen Bereich; eine der prominentesten Zielscheiben derartiger Angriffe war Gustav Mahler, anerkannter Dirigent und seinerzeit zumeist belächelter Komponist. Ein Bach oder ein Händel freilich hätten schon mit der Stoßrichtung eines solchen Vorwurfs ihre Probleme gehabt: Die Einheit von Einfall und Ausführung war für sie noch selbstverständlich; daß ein Musiker komponierte, wurde seiner Musik noch nicht als Makel angekreidet.

Erst ein ausgeprägt arbeitsteiliges Zeitalter, das die Anzahl der Berufe ins Uferlose spezialisierte und dann in einer Mischung aus romantischer Überhöhung und ökonomischem Kalkül deren Einzigartigkeit beschwor, konnte das Komponieren als exklusiven Stand abgrenzen und im bloß nachschaffenden Kapellmeister einen hierzu Unberufenen beargwöhnen. Wie dem auch sei – spätestens der Umstand, daß es bis ins 19. Jahrhundert wenig anderes als „Kapellmeistermusik“ (bzw., in der kammermusikalischen Variante, „Virtuosen-“ oder „Musikermusik“) gab, läßt Zweifel an diesem Denkschema aufkommen.

Unabhängig davon meinte der Begriff „Kapellmeistermusik“ denn auch eigentlich ein ästhetisches Problem: eine Musik nämlich, die zwar im Großen und Ganzen den Anforderungen der Gattungsgeschichte genügte, im wesentlichen aber von der Originalität anderer zehrte („Epigonentum“, „Eklektizismus“). Unter dem Banner von Leitideen wie „Fortschritt“ und „Originalität“ erschienen Komponisten, die weniger innovativ denn traditionell schrieben, von vorneherein suspekt. Dieses Problem – an dem sich quer durch die Jahrhunderte hitzige Debatten der Musikgeschichte entzündeten – ist eine Frage des persönlichen ästhetischen Standorts. Und der ist, so sollte man meinen, unabhängig vom (Haupt-)Beruf des Komponisten. Kein Komponist komponiert im luftleeren Raum; wenige empfangen ihre Eingebungen so spontan und vorformuliert, wie es die Genieästhetik gerne hätte. Die Auseinandersetzung mit der Tradition, sei sie bewußt oder unbewußt, ist jedem bedeutenden Schaffen eigen.

Dieser Auseinandersetzung hat sich ein so reflektierter, ja skrupulöser Komponist wie **Antal Doráti** (1906-1988) stets gestellt. Obwohl er sich angesichts des „musikalischen Schismas“ [Antal Doráti, *Notes of Seven Decades*, London 1979; die weiteren Zitate sind ebenfalls dieser Autobiographie entnommen], das er in der Musik seiner Zeit gewahrte – die Spaltung in eine (traditionelle) Tonkunst und eine (kategorisch neue) Geräuschkunst –, auf

die Seite der Tonkunst stellte, war er doch alles andere als ein Nostalgiker. Er nahm die Moderne bewußt in ein Schaffen, das „erheblich zeitgenössischer ist, als es klingt“ – so jedenfalls ein Kritikerurteil, das Doráti gern zitierte, weil es die ihm so wesentliche Kombination von Gefühl und Intellekt ansprach.

Sehen wir also einmal davon ab, daß Doráti uns vor allem als einer der exzellentesten Dirigenten und prägendsten Orchestererzieher des vergangenen Jahrhunderts in Erinnerung ist. Nicht zuletzt Doráti selber sah im Komponieren seinen eigentlichen Lebensinhalt – bei aller Bescheidenheit betrachtete er sich nicht als „komponierenden Dirigenten“, sondern als „dirigierenden Komponisten“. Und als solcher begann er schon früh mit der Produktion: Im Alter von sieben Jahren schrieb er ein *Scherzo für Streichquartett*; es folgten u.a. drei Opern auf eigene Libretti (Doráti über die zweite dieser Opern, *Wieland*: „Mein Libretto war ausgesprochen schauerlich: Sämtliche Personen der Oper wurden ermordet, so daß im fünften Akt nur noch Leichen auf der Bühne herumlagen. Als ich erkannte, daß dies in gesanglicher Hinsicht ein Problem darstellen würde, änderte ich die Handlung und ließ einige Charaktere bloß tödlich verwundet sein. Wenn ich mich recht erinnere, war die Musik eher in der Art Griegs als derjenigen Wagners.“) und einige Symphonische Dichtungen (u.a. *Richard III.*).

Dem Studium bei Leo Wiener und Zoltán Kodály sowie den ersten, durchaus vielversprechenden Komponistenjahren aber folgte eine jähe Zäsur – „etwas Unerklärtes und Unerklärliches ließ mich vom Komponieren Abstand nehmen“. Der Zweiundzwanzigjährige geriet in eine Schaffenskrise, fühlte sich „ausgetrocknet“ und konzentrierte sich für mehr als 20 Jahre auf die ungemein erfolgreiche Dirigentenkarriere, wenngleich er sich dabei immer wie ein „Komponist im Exil“ fühlte. Erst als ihn Mitte der 1950er Jahre – Doráti leitete das Minneapolis Symphony Orchestra – eine ernste Erkrankung bedrohte, gelang es ihm, die „unsichtbaren Ketten“ abzuwerfen und wieder zu komponieren. Diesem befreienden Schaffensrausch scheint zu verdanken zu sein, daß ihm die statistisch obligatorischen Folgen seiner Erkrankung – Schwerhörigkeit oder Taubheit – erspart blieben.

So setzte Doráti im Alter von fünfzig Jahren zu einer zweiten Schaffensphase an, die bis zu seinem Tod im Jahr 1988 währte und über dreißig Werke unterschiedlichster Gattungen hervorbrachte, u.a. *The Way (Le chemin)*, Kantate für Erzähler, Sänger, Chor und Orchester nach Paul Claudel (1955/56); *Missa Brevis* (1959); *Magdalena*, Choreographische Dichtung

(1960/61); *Chamber Music*, Orchesterliedzyklus nach James Joyce (1968); *Die Stimmen*, Liedzyklus nach Rainer Maria Rilke (1975/78); *The Chosen*, Oper in drei Akten nach Martin Buber (1984); zwei seiner letzten Werke – das Melodram *Jesus or Barabbas?* (1987) und *Pater Noster* (1988) – liegen auf BIS-CD-578 vor; zwei Symphonien (1956/57 und 1985, eingespielt auf BIS-CD-408); *Klavierkonzert* (1975); *Cellokonzert* (1977); *Streichquartett* (1980), Kammermusik. (Die erwähnten Frühwerke sind entweder vernichtet oder zum größten Teil im Zweiten Weltkrieg verschollen.)

Aus seiner Ballettmusik oder „Choreographischen Dichtung“ *Magdalena* hat Doráti 1961 eine Orchestersuite mit dem Titel *Sette pezzi* zusammengestellt. Diese 1963 uraufgeführte Suite zeigt in sieben Stationen der Magdalenen-Legende Dorátis kompositorische Charakteristika: seine fulminante Instrumentationskunst, die zarteste kristalline Texturen ebenso plastisch zu konturieren weiß wie großorchestrale Klanggewalten, seine delikate rhythmische Raffinesse, die avancierte Tonsprache und die feingliedrigen Techniken der Motivverarbeitung (u.a. auch mit zyklischen Momenten, wenn etwa die *Trasfigurazione* auf Material der Vordersätze zurückgreift) – Merkmale, in denen man Dorátis Vorliebe für Joseph Haydn und Béla Bartók, zwei Großmeister konziser Satztechnik und formaler Prägnanz, erkennen könnte.

Solch meisterliche Verwandlung des Orchesters in einen virtuos funkelnden Klangdiamanten macht gespannt auf Dorátis Behandlung eines konzertierenden Soloinstruments. Das erste Werk dieser Art – obschon kein eigentliches „Konzert“ – stellt die 1968 komponierte *Night Music* für Soloflöte und kleines Orchester (doppeltes Horn, Harfe und Streicher) dar.

Auch hier geben die Satztitel wieder allgemeine atmosphärische Anregungen; zudem sind sie als musikalische Formbezeichnungen ausgewiesen, die eingangs vor allem die „Stimmlichkeit“ der Flöte betonen (*Recitativo – Arioso*), um sich dann anderen Aspekten zu widmen. Im Ineinander von hochvirtuosem Flötenpart und transparentem Orchestersatz entfaltet sich hier die romantische Tageszeit *par excellence* in einem subtilen „Lied der Nacht“ (so der Beiname einer anderen angeblichen „Kapellmeistermusik“, Gustav Mahlers 7. *Symphonie* e-moll).

Im Wechselgesang („antiphonisch“) von Orchester und Flöte umreißt das Rezitativ zu Beginn mit zwölftönigen Anklängen die aparte Stimmungswelt dieses Nocturne. Das Solo

der Flöte, zusehends grundiert von Harfe und Streichern, ist ein zartes Versprechen, das einzulösen sich das *Arioso* – ein Wiegenlied – über den weiträumigen Begleitfiguren des durchbrochen instrumentierten Orchesters anschickt. Das Thema wird von den Streichern aufgegriffen und von zwei Flötenkadenzen unterbrochen, deren letzte mit einem räumlich auskomponierten Echo endet: Drei Sologeigen imitieren aus zusehends größerer Entfernung die Flöte. Die Themenreprise schließt mit der angedeuteten Umkehrung des Eingangsarpeggios der Harfe.

Mitternacht. Rätselhaft irrlichternd hebt das *Capriccio* an – Hort des Bizarren seit alters her –, geradezu erstarrt sind die Tonrepetitionen und Terzenschritte der Flöte, die schließlich in einen Dialog mit den Streichern münden. In geschwindem 12/8-Takt umschwirren darauf Insekten die Flamme und vollführen einen Tanz auf dem Vulkan, der das berühmte Modell des Mendelssohnschen *Elfenschertzos* variiert. Das ansteigende Viertonmotiv im Horn (später in den Streichern) setzt eine jähe, zerfurchte Thematik über zitternden Streichern und spukhafte Dialoge mit ausgeschriebenen Streicherglissandi in Gang. Das Scherzo endet mit der Umkehrung des aufsteigenden Anfangsmotivs (auch hier also entsteht gleichsam die Bogenform, die Bartók so schätzte).

Nachspiel. Zauberische Klänge der sordinierten Streicher, über denen die Quartenmotivik der Flöte *molto dolce* pendelt – tief ist die Nacht und sollte niemals enden. Das Fugato der Solocelli und das Streichertremolo aber bereiten den Tagesanbruch vor, den der freie, ohne Taktstriche notierte Vogelgesang der Flöte ankündigt. Am Ende der sanft sekundierten Kadenz steht denn auch ein Sonnenaufgangsthema, mit dem der Tag unter jubelnden Flötenfanfaren allmählich orchestral erwacht.

„Nachtmusiken“ wurden auch als „Serenaden“ bezeichnet – man denke etwa an Mozarts *Nacht Musique* KV 388 und die *Kleine Nachtmusik* KV 525, die beide zur Gattung der Serenaden zählen. Doráti wählte diesen Titel für seine *American Serenade* für Streichorchester – ein Tribut an das Land, in das er aus dem nationalsozialistisch terrorisierten Europa flüchtete, dessen Musikleben er seit 1941 mitgestaltete und dessen Staatsbürgerschaft er 1947 annahm. Die beiden Sätze des Werkes sind Anfang der 1940er Jahre als kurze Unterbrechung seiner kompositorischen Inkubationszeit entstanden und zeigen deutlich den „neoklassizistischen“ Einfluß etwa seines Freundes Aaron Copland. Der erste Satz, *Spiritual*, wird von Solocello und Solobratsche expressiv eingeleitet; im elegischen, dann durch Pizzicato und

Synkopen aufgelockerten Streichorchesterklang siedelt Doráti folkloristisch anmutende Momente an. Die rhythmischen Impulse des Eingangssatzes greift der zweite Satz – *Dance* – auf, um ihnen ein schwingvolles Rondo mit lyrischen Intermezzi zu entlocken. Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da ..., wußte schon ein kurz zuvor entstandenes Chanson.

© Horst A. Scholz 2002

„Als ich **Sharon Bezaly** zum ersten Mal mein Flötenstück *Solo III* spielen hörte, spürte ich die Gegenwart eines Wunders. Sharon Bezaly ist die außerordentlichste Flötistin, die ich je gehört habe.“ (Kalevi Aho)

Sharon Bezaly hat einen Exklusivvertrag bei BIS, im Rahmen dessen sie die aufregendsten Werke der Flötenliteratur einspielt. Darüber werden die Hauptstützen der Flötenliteratur nicht vergessen, wie beispielsweise Mozarts *Flötenquartette*. Ihre perfekte Beherrschung der Zirkularatmung ermöglicht es ihr, neue Höhepunkte musikalischer Interpretation zu erreichen.

Sharon Bezaly, in Tel Aviv geboren, begann im Alter von elf Jahren mit dem Flötenspiel. Sie setzte 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.

Ihr Konzertdebüt als Solistin hatte sie im Alter von 14 Jahren mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Zubin Mehta. Seitdem ist sie in vielen renommierten Konzertsälen aufgetreten; zu den Orchestern, mit denen sie konzertierte, gehören das English Chamber Orchestra, das Wiener Kammerorchester, das Münchener Kammerorchester, das Singapore Symphony Orchestra und das China National Symphony Orchestra. Bei verschiedenen Festivals (so z.B. Kissinger Sommer, Lockenhaus, Montpellier und Radio France) ist sie mit Musikern wie Gidon Kremer und dem Bartók Quartett aufgetreten. In besonderem Maße widmet sich Sharon Bezaly der zeitgenössischen Musik. Zu den zahlreichen Komponisten, die ihr Konzerte und andere Werke gewidmet haben, gehören u.a. Kalevi Aho, Sally Beamish, Daniel Börtz und Sofia Gubaidulina.

Das **Aalborg Symphony Orchestra** – eines von fünf Berufsorchestern in den Provinzen Dänemarks – wurde 1943 gegründet. Seit seiner Gründung spielt es eine bedeutende Rolle im kulturellen Leben Nordjütlands. Neben seinen normalen Konzertreihen in Aalborg arbeitet das Orchester mit gastierenden Opern- und Ballettensembles zusammen. Regelmäßig unternimmt es Konzertreisen durch Dänemark und ist in Frankreich, Deutschland und in der Schweiz aufgetreten.

Zu den Chefdirigenten des Orchesters gehören Owain Arwel Hughes (mit ihm hat es für BIS Werke von Carl Nielsen, Christian Horneman und Vagn Holmboe eingespielt) und, von 1999 bis 2002, Moshe Atzmon. Zahlreiche weltberühmte Solisten haben mit dem Aalborg Symphony Orchestra konzertiert, u.a. Anne-Sophie Mutter, Jean-Pierre Rampal und Kyung-Wha Chung.

Moshe Atzmon wurde in Ungarn geboren und begann seine musikalische Ausbildung in Budapest. Im Alter von 13 Jahren emigrierte er mit seiner Familie nach Israel, wo er an den Musikhochschulen von Tel Aviv und Jerusalem Violoncello, Horn, Dirigieren und Komposition studierte; nach seinem Abschluß war er einige Jahre lang Orchester-Hornist. 1960 setzte er seine Dirigierstudien an der Guildhall School of Music in London fort, wo er mit Antal Doráti arbeitete; drei Jahre später gewann er den zweiten Preis bei der Mitropoulos Conducting Competition in New York und den Leonard Bernstein Preis in Tanglewood. 1964 erhielt er den ersten Preis bei der Liverpool International Conducting Competition; seither ist Moshe Atzmon in allen bedeutenden Musikzentren aufgetreten und hat so bedeutende Orchester wie die Berliner Philharmoniker, die Wiener Philharmoniker, die Münchener Philharmoniker und die großen Orchester Londons geleitet. Moshe Atzmon war Chefdirigent des Sydney Symphony Orchestra, des Radio-Symphonieorchesters Hamburg, des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, des Nagoya Philharmonic Orchestra (zu dessen Ehrendirigent er ernannt wurde) und des Orchestervereins Basel; außerdem ist er Ständiger Gastdirigent des KBS Philharmonic Orchestra in Seoul. Von 1999 bis 2002 war er Chefdirigent des dänischen Aalborg Symphony Orchestra. Neben seiner symphonischen Arbeit ist Moshe Atzmon auch als Operndirigent bekannt. Er war mehrere Jahre lang musikalischer Leiter der Oper Dortmund und hat an der Deutschen Oper Berlin, der Hamburger Staatsoper, der Oper Basel und der Royal Danish Opera dirigiert.

Si les dépréciations musicales devaient être rangées en ordre de popularité, le terme de “musique de chef d’orchestre”, rencontré pour la première fois au 19^e siècle, serait presque en haut de la liste; l’une des cibles les plus en vue de telles attaques était Gustav Mahler, un chef d’orchestre hautement respecté de son temps mais généralement tourné en ridicule comme compositeur. Même des hommes comme Bach ou Haendel auraient eu des difficultés sous la poussée d’un tel abord: pour eux, l’unité de l’inspiration et de la réalisation était encore d’une évidence qui allait de soi et il n’était pas encore considéré comme de mauvais aloi qu’un musicien écrive aussi de la musique.

Seul un âge extrêmement consacré au principe de division du travail, dans lequel le nombre de professions spécialisées possibles avait augmenté sans limites – où le caractère unique de chacune est professé dans un mélange d’excès romantique et de calcul économique – pouvait enclorre la composition dans une position d’exclusivité et voir avec méfiance un chef d’orchestre purement récréatif comme quelqu’un qui n’avait pas été appelé à cette vocation. Quoi qu’il en soit, le fait même que, jusqu’au 19^e siècle, il n’y avait pas d’autre musique que de la “musique de chef d’orchestre” (sauf sa variante en musique de chambre, la “musique de virtuose” ou “musique de musicien”) jette le doute sur cette manière de penser.

Bien à part de cela, le concept de “musique de chef d’orchestre” implique aussi un problème esthétique: une forme de musique qui, en termes généraux, satisfaisait aux demandes historiques du genre mais se nourrissait essentiellement de l’originalité des autres (“épigonisme”, “éclectisme”). Sous la bannière d’idées centrales telles que “progrès” et “originalité”, il y eut des compositeurs qui écrivirent d’une manière plus traditionnelle qu’innovatrice et devinrent par le fait même suspects dès le début. Ce problème – qui, au cours des siècles, enflamma des débats échauffés sur l’histoire de la musique – est une question de point de vue esthétique personnel. Et ce, devrait-on penser, est indépendant de la carrière (principale) du compositeur. Aucun compositeur n’a écrit de la musique dans le vide; seulement quelques-uns ont ressenti leur inspiration sous forme spontanée, pré-formulée, ainsi que le préfère l’esthétique du génie. L’examen de la tradition, à un niveau conscient ou subliminal, est unique à chaque création importante.

Cet examen était constamment dans la tête d’un compositeur aussi pensif, scrupuleux même, que l’était **Antal Doráti** (1906-1988). Quoique dans le contexte du “schisme musi-

cal” [Antal Doráti, *Notes of Seven Decades*, Londres 1979; des citations ultérieures proviennent aussi de cette source] qu’il perçut dans la musique de son temps – la division entre l’art musical (traditionnel) et l’art sonore (catégoriquement nouveau) – il s’alignât sur l’art musical, il n’était en rien un compositeur nostalgique. Il utilisa consciemment des éléments modernes dans un œuvre musical qui est “beaucoup plus contemporain qu’il ne le sonne” – c’était, du moins, le verdict de l’un des critiques que Doráti aimait à citer car sa combinaison essentielle d’émotion et d’intellect lui plaisait.

C’est pourquoi nous ne nous occupons plus du fait que Doráti reste dans notre mémoire surtout comme l’un des meilleurs et plus influents chefs et répétiteurs d’orchestre du siècle dernier. Doráti lui-même voyait la composition comme sa véritable vocation – en toute humilité, il ne se considérait pas comme un “chef qui compose” mais comme un “compositeur qui dirige”. Comme tel, il commença son travail tôt: âgé de sept ans, il écrivit un *Scherzo* pour quatuor à cordes et sa production subséquente inclut deux opéras sur ses propres livrets (il fit remarquer sur le second, *Wieland*: “Mon livret était des plus révoltants: tout le monde dans l’opéra se fait tuer de sorte que dans le cinquième acte, il ne restait que des corps sur la scène. Remarquant que cela rendait le chant problématique, j’ai changé l’histoire et certains des personnages ne furent que mortellement blessés. La musique, si ma mémoire est bonne, donnait plus du côté de Grieg que de celui de Wagner.”) et quelques poèmes symphoniques (*Richard III* par exemple).

Pendant, ses études avec Leo Wiener et Zoltán Kodály et ses premières années très prometteuses comme compositeur furent suivies d’une abrupte césure – “il m’arriva quelque chose d’inexpliqué et d’inexplicable qui me fit abandonner la composition”. A 22 ans, Doráti traversa une crise de créativité, sentant qu’il “s’asséchait” et c’est ainsi qu’il se concentra pendant plus de vingt ans sur sa carrière exceptionnellement réussie de chef d’orchestre – même s’il s’est toujours senti comme un “compositeur en exil”. Ce n’est qu’au cours d’une sérieuse maladie vers 1955 – alors qu’il était chef de l’Orchestre Symphonique de Minneapolis – qu’il réussit à se libérer des “chaînes invisibles” et à retourner à la composition. Il semblerait que cette frénésie créatrice libératrice réussit en quelque sorte à le préserver d’une surdité partielle ou complète – conséquences de sa maladie qui, statistiquement, étaient presque certaines.

C’est ainsi qu’à l’âge de 50 ans, Doráti entra dans une seconde phase de créativité qui

dura jusqu'à sa mort en 1988 et qui résulta en plus de trente œuvres dans un vaste choix de genres, dont *Le Chemin*, une cantate pour narrateur, solistes vocaux, chœur et orchestre d'après Paul Claudel (1955/56), *Missa Brevis* (1959), *Magdalena*, un "poème chorégraphique" (1960/61), *Chamber Music*, un cycle de chansons orchestrales d'après James Joyce (1968), *Die Stimmen*, un cycle de chansons d'après Rainer Maria Rilke (1975/78) et *The Chosen*, un opéra en trois actes d'après Martin Buber (1984). Des enregistrements de deux de ses dernières œuvres – le mélodrame *Jésus ou Barabbas?* (1987) et *Pater Noster* (1988) sont disponibles sur BIS-CD-578 et ses deux symphonies (1956/57 et 1958) se trouvent sur BIS-CD-408. Il a aussi composé un *Concerto pour piano* (1975), *Concerto pour violoncelle* (1977) ainsi qu'un *Quatuor à cordes* (1980) et d'autres œuvres de musique de chambre. (Des pièces hâtives mentionnées ci-haut, certaines furent détruites; plusieurs autres furent perdues au cours de la seconde guerre mondiale.)

En 1961, Doráti assembla une suite orchestrale intitulée *Sette pezzi* à partir de sa musique de ballet (ou "poème chorégraphique") *Magdalena*. Créée en 1963, la suite montre les caractéristiques de Doráti comme compositeur et raconte les sept stations de l'histoire de Marie-Madeleine. Son instrumentation brillante, capable de mouler la texture cristalline la plus fragile avec tout autant de souplesse que les sonorités orchestrales massives, son délicat raffinement rythmique, son style musical avancé et les techniques subtiles qu'il utilise pour développer ses motifs (comme les références "cycliques" quand par exemple dans *Trasfigurazione* il fait un retour au matériel des mouvements précédents). Ce sont des caractéristiques où l'on peut reconnaître l'admiration de Doráti pour Joseph Haydn et Béla Bartók, deux grands maîtres de l'écriture économique et de la concision formelle.

Une telle transformation magistrale de l'orchestre en un brillant diamant sonore virtuose accroît l'empressement de notre anticipation du traitement, par Doráti, d'un instrument solo concertant. Sa première œuvre de cette nature – en fait pas un concerto en soi – est *Night Music* (1968) pour flûte solo et petit orchestre (deux cors, harpe et cordes).

Ici aussi, les titres des mouvements fournissent des stimuli atmosphériques généralisés; ils sont en même temps des indications de leur forme musicale qui rehausse au commencement la qualité "vocale" de la flûte (*Recitativo – Arioso*) et qui, plus tard, se tourne vers d'autres aspects. Dans la fusion d'une partie de flûte extrêmement virtuose et d'une écriture orchestrale transparente, l'heure romantique par excellence s'épanouit dans une "chanson

de la nuit” (pour employer un épithète appliqué à un autre prétendu exemple de “musique de chef d’orchestre”, la *Symphonie no 7 en mi mineur* de Gustav Mahler).

Le *Recitativo* d’ouverture, présenté en antiphone par la flûte et l’orchestre, expose l’atmosphère distinctive de ce nocturne avec ses échos de musique dodécaphonique. Clairement supportée par la harpe et les cordes, la flûte solo est une délicate promesse que l’*Arioso* – une berceuse – fait rédemptrice, au-dessus d’un accompagnement orchestral transparent de grande envergure. Le thème est repris par les cordes et interrompu par deux cadences de flûte dont la seconde se termine par un écho tridimensionnel: trois violons solos imitent la flûte, chacun d’une distance sensiblement augmentée. La réexposition du thème finit avec une inversion suggérée de l’arpège de harpe du début.

Minuit. Le *Capriccio* – le refuge du bizarre au cours des âges – commence avec un mystérieux feu follet. Les notes et intervalles d’une tierce répétées de la flûte semblent paralysées mais finissent par mener à un dialogue avec les cordes. Puis, en 12/8 rapide, des insectes bourdonnent autour de la flamme et exécutent une danse sur le volcan – une variation sur le célèbre modèle, la *Danse des elfes* de Mendelssohn. Un motif ascendant de quatre notes aux cors (puis aussi aux cordes) met en mouvement un passage aux thèmes sillonnés et abrupts au-dessus d’un trémolo de cordes et de dialogues fantomatiques avec des *glissandi* notés aux cordes. Le scherzo se termine par une inversion du motif ascendant du début (c’est ainsi qu’on trouve ici aussi la forme d’arche que Bartók aimait tant).

Postlude. Des sons magiques aux cordes en sourdine sur quoi des motifs de quarte sortent de la flûte solo, *molto dolce* – la nuit est profonde et ne devrait jamais finir. Le *fugato* des violoncelles et le trémolo des cordes nous préparent cependant au lever du jour annoncé par le chant d’oiseau de la flûte, libre et noté sans barres de mesure. A la fin de la cadence doucement accompagnée, on entend un thème de “lever de soleil” avec lequel, en compagnie de fanfares triomphales de flûte, le jour se réveille petit à petit dans l’orchestre.

Le terme de “Sérénades” se référerait aussi à “Musiques de nuit” – par exemple *Nacht Musik* KV 388 et *Eine kleine Nachtmusik* KV 525 de Mozart appartiennent toutes deux au genre de la sérénade. Doráti choisit cette dernière nomenclature pour son *American Serenade* pour orchestre à cordes – un hommage au pays où il fuit une Europe terrorisée par les nazis, sur la scène musicale duquel il exerça une influence formatrice à partir de 1941 et dont il devint citoyen en 1947. Les deux mouvements de l’œuvre furent composés au début

des années 1940 comme brève interruption dans sa période d'incubation comme compositeur et montrent clairement l'influence "néo-classique" de figures comme son ami Aaron Copland. Le premier mouvement, *Spiritual*, est introduit avec expression par le violoncelle et l'alto solos; dans la sonorité élégiaque des cordes, éclaircie par l'emploi de *pizzicati* et de syncopes, Doriati introduit des passages qui sonnent comme de la musique folklorique. Le second mouvement, *Dance*, reprend les élans rythmiques du premier mouvement et en carde un rondo plein d'allant aux intermezzos lyriques. La nuit n'est pas faite seulement pour dormir..., ainsi que l'a déjà déclaré une chanson récemment composée.

© Horst A. Scholz 2002

"Quand j'entendis pour la première fois **Sharon Bezaly** jouer ma pièce pour flûte *Solo III*, j'eus le sentiment d'avoir assisté à un miracle. Sharon Bezaly est la flûtiste la plus extraordinaire que j'aie jamais entendue." (Kalevi Aho).

Sharon Bezaly a un contrat exclusif avec la société de production suédoise BIS avec la possibilité unique de pouvoir enregistrer les pièces les plus extraordinaires du répertoire de la flûte. Sa collaboration avec BIS a abouti à la production d'un nombre considérable de disques compacts, y compris les piliers principaux de la littérature pour flûte traversière comme les *Quatuors pour flûte* de Mozart. Son contrôle parfait de la respiration circulaire la libère des limites de la flûte comme instrument à vent et lui permet d'aboutir à de nouveaux sommets en ce qui concerne l'interprétation musicale.

Née à Tel Aviv, Sharon Bezaly commença ses études de flûte à l'âge de onze ans. Elle continua ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Alain Marion, Raymond Guiot et Maurice Bourge et y réussit ses premiers prix de flûte traversière et de musique de chambre. Par la suite, elle fut l'invitée de Sándor Végh comme flûte principale au sein de sa Camerata Academica Salzburg, une position qu'elle garda jusqu'à la mort du maestro en 1997.

Sharon Bezaly donna son premier concert de soliste avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël sous la direction de Zubin Mehta à l'âge de quatorze ans. Depuis elle s'est produite dans beaucoup de salles prestigieuses avec des orchestres comme l'English Chamber Orchestra, l'Orchestre de Chambre de Vienne, l'Orchestre de Chambre de Munich, l'Or-

chestre Symphonique de Singapour et l'Orchestre National Symphonique de la Chine. Elle a aussi participé à des festivals (par exemple le Kissinger Sommer, Lockenhaus, Montpellier et Radio France) à côté de musiciens tels que Guidon Kremer et le Quatuor Bartók. Sharon Bezaly s'intéresse particulièrement à la musique contemporaine. De nombreux compositeurs – y compris Kalevi Aho, Sally Beamish, Daniel Börtz et Sofia Gubaidulina – lui ont dédié des concertos et autres œuvres.

L'Orchestre Symphonique d'Aalborg fut fondé en 1943 et est l'un des cinq orchestres symphoniques provinciaux professionnels du Danemark. Depuis sa fondation, il a tenu un rôle important dans la vie culturelle du Jutland septentrional. En plus de donner des séries régulières de concerts dans la ville d'Aalborg, l'orchestre a coopéré avec d'autres institutions dont des compagnies d'opéra et de ballet en visite. L'orchestre fait souvent des tournées au Danemark et a aussi visité la France, la Suisse et l'Allemagne.

Parmi les principaux chefs d'orchestre qui ont été associés avec la formation nommons Owain Arwel Hughes (avec lequel il a enregistré de la musique de Carl Nielsen, Christian Horneman et Vagn Holmboe sur étiquette BIS) et Moshe Atzmon (1999-2002). De nombreux solistes de réputation internationale se sont produits avec l'Orchestre Symphonique d'Aalborg dont Anne-Sophie Mutter, Jean-Pierre Rampal et Kyung-Wha Chung.

Moshe Atzmon est né en Hongrie où il entreprit ses études musicales à Budapest. Quand il eut treize ans, sa famille émigra à Israël où il poursuivit ses études aux académies de musique de Tel Aviv et Jérusalem en violoncelle, cor, direction et composition; à l'obtention de son diplôme, il était corniste professionnel d'orchestre depuis plusieurs années. En 1960, il reprit ses études de direction à la Guildhall School of Music à Londres, travaillant avec Antal Doráti et, trois ans plus tard, il gagna le second prix du Concours de direction Mitropoulos à New York et le Prix Leonard Bernstein à Tanglewood. En 1964, il gagna le premier prix au Concours International de Direction de Liverpool et, depuis, Moshe Atzmon a dirigé dans tous les centres musicaux importants du monde, travaillant avec d'éminents ensembles dont les orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne et Munich ainsi qu'avec les grands orchestres londoniens. Moshe Atzmon a été chef principal des orchestres symphoniques de Sydney, de la Radio de Hambourg et Métropolitain de Tokyo, l'Orchestre Philharmonique

de Nagoya (dont il est maintenant chef lauréat) et de la Société Orchestrale de Bâle; il a aussi été principal chef invité de l'Orchestre Philharmonique KBS de Séoul. Il a été principal chef de l'Orchestre Symphonique d'Aalborg au Danemark de 1999 à 2002. En plus de son travail symphonique, Moshe Atzmon est bien connu à la maison d'opéra. Il fut directeur musical de l'Opéra de Dortmund pendant plusieurs années et il a dirigé le Deutsche Oper de Berlin, l'Opéra National de Hambourg, l'Opéra National de Bâle et l'Opéra Royal Danois.

Also available:



BIS-CD-408

Antal Doráti

Symphony No.1

^ASymphony No.2 'Querela Pacis'

Stockholm Philharmonic Orchestra
conducted by **Antal Doráti**



BIS-CD-578

Concert for Lidice

Bartók: ^ADivertimento for String Orchestra

Martinů: ^{AB}Concerto for Piano Trio and String Orchestra

Doráti: ^CPater Noster for mixed choir;

^{ACDE}Jesus or Barabbas? for Speaker, Orchestra and Choir

^ANew Berlin Chamber Orchestra conducted by

Martin Fischer-Dieskau; ^BDresden Trio;

^CHdK Chamber Choir, Berlin, conducted by

Christian Grube; ^DWill Quadflieg, speaker;

^EMembers of the Czech Philharmonic Orchestra

INSTRUMENTARIUM

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

Recording data: December 1999 (*Night Music, Sette pezzi*) and May 2000 (*American Serenade*) at Aalborghallen, Aalborg, Denmark

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry (*Night Music, Sette pezzi*), Stephan Reh (*American Serenade*)
Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifier; Genex GX 8500 MOD recorder; Stax headphones (*Night Music, Sette pezzi*), Neumann KM 100 series microphones; Studer D19 MIC AD converter; Yamaha O3D mixer; Genex GX 8000 MOD Recorder; Sennheiser Headphones (*American Serenade*)

Producer: Robert Suff (*Night Music, Sette pezzi*), **Stephan Reh** (*American Serenade*)

Digital editing: Jeffrey Ginn (*Night Music, Sette pezzi*), Stephan Reh (*American Serenade*)

Cover text: © Horst A. Scholz 2002

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: Artur Sahlén, *Juninatt på Riddarfjärden*. Photograph © Moderna Museet.

Image used by kind permission of Moderna Museet, Stockholm

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: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.



Antal Doráti with his daughter Tonina