

FROM A TO Z



SHARON BEZALY

FROM A TO Z – VOLUME 2

CALDINI, Fulvio (b. 1959)

- 1 Thelema's Hot Machine**, Op. 33 (1986) (*Edizioni Bèrben*) **4'19**
-

BÄCK, Sven-Erik (1919-1994)

Sonata for Flute solo (1949) (*Wilhelm Hansen*) **13'37**

- 2** I. *Andante libramente cantando* 3'36
3 II. *Allegro* 4'32
4 III. *Moderato* 5'32
-

CARTER, Elliott (b. 1908)

- 5 Scrivo in vento** (1991) (*Hendon Music/Boosey & Hawkes*) **6'03**
-

de BOISMORTIER, Joseph Bodin (1689-1755)

Première Suite in E minor, Op. 35 (1731) (*Schott Musik Int.*) **10'36**

- 6** I. Prélude. *Lentement* 3'06
7 II. Allemande. *Modérément* 1'34
8 III. Rondeau 'Les Charités'. *Gracieusement* 2'03
9 IV. 'L'Emerveillée'. *Gaiment* 0'53
10 V. Gavotte 1'50
11 VI. Menuet 1'07

BRAUN, Yehezkel (b. 1922)

Sonata for Flute (1955/87) (*Israel Music Institute*)

11'26

- | | | |
|-----------|-----------------------------------|------|
| 12 | I. <i>Allegro</i> | 4'35 |
| 13 | II. (Dialogue) <i>Lento assai</i> | 3'18 |
| 14 | III. <i>Allegro non troppo</i> | 3'23 |
-

COATES, Gloria (b. 1938)

Reaching for the Moon for flute solo (1987/88) (*GEMA*)

3'11

von CALL, Leonard (1767-1815)

Fantasia I, Op. 6 No. 1 for flute solo (*Amadeus Verlag*)

7'32

- | | | |
|-----------|------------------------|------|
| 16 | I. <i>Adagio</i> | 2'16 |
| 17 | II. Minuetto | 2'44 |
| 18 | III. <i>Allegretto</i> | 2'32 |
-

BÖRTZ, Daniel (b. 1943)

Tinted Drawings for flute solo (2001) (*SK-Gehrmans*)

8'23

Dedicated to Sharon Bezaly

- | | | |
|-----------|-------------------|------|
| 19 | I. <i>Furioso</i> | 3'41 |
| 20 | II. <i>Presto</i> | 4'41 |
-

Sharon Bezaly, flute

INSTRUMENTARIUM

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

‘Garrick could recite the alphabet in such a way that people were in tears; but of what does everything that touches people consist, then, if not from the letters of the alphabet?’

(Jean Paul, *Fliegeljahre* [Adolescence])

This is the second volume of Sharon Bezaly’s alphabetical flute anthology, and even though it is once again restricted to the narrow confines of two adjacent letters (B and C), the compositions gathered here span some 270 years, from the 18th to the 21st centuries.

The *Flute Sonata* by the Swedish composer **Sven-Erik Bäck** (1919-1994), a pupil of Goffredo Petrassi, might seem to begin modestly. Starting from a small, simple arch-like motif (E-B-D-B-E), however, a complex structure unfolds in various metamorphoses, carried on in free rhapsodic style by the flute (*Andante libramente cantando*). The following *Allegro* serves as a contrast; it flutters like lightning, *furioso marcato*, through the most remote tonal spheres, cuts capricious capers and allows itself to be restrained only with difficulty and for short periods. The third movement (*Moderato*) begins more moderately and songfully, but soon reveals itself to be a ‘wolf in sheep’s clothing’ – with whirring scales, wide intervallic leaps and strong, rhythmic accents the second movement makes its presence felt, until a free recapitulation of the start of the movement provides a peaceful conclusion for the sonata.

Daniel Börtz, born in Osby, Sweden, in 1943, is principally known internationally for his operas, in which context Ingmar Bergman has been among his collaborators. When dealing with the human voice, Börtz has developed a creative sensibility that has prompted him to search for similar possibilities in the instrumental music that in fact forms the principal focus of his output (including ten symphonies) – rather like ‘songs without words’. In 2001, he composed a solo flute work for Sharon Bezaly, *Tinted Drawings*, which explicitly takes a painting technique from the 18th/19th centuries as its theme. Tinted drawings are coloured ink drawings in which the colours are washed over with a wet brush, to create charming shadows and contrasts. (Interestingly, in 1786 Johann Leonhard Hoffmann published a text – mentioned by Johann Wolfgang von Goethe in *Zur Farbenlehre* – concerning the synæsthesia of painting and music and thereby finding

again the ‘colourful tinted drawing’ in the ‘piano concerto’; moreover, according to Hoffmann, the tonal colour of the transverse flute corresponds to ‘carmine red’).

Tinted Drawings transposes this pictorial phenomenon into sound. An upward rushing scale (*Furioso*) – akin to a brushstroke – leads to an initially stable single note which, however, is powerless to resist repeated assault. And so the initially dialectical juxtaposition of motion and rigidity, of outburst and restraint, of freedom and restriction, breaks loose – the tone becomes fluid in repetitions, microtonal softenings, trills and melodic extensions; only the brusque dynamic contrasts serve as a reminder of the duality with which the work began. A second section (*Presto*) demonstrates this process by means of the multifaceted liquefaction of the first note (E); modern playing techniques (microtonality, sounds from the keys) and melodic deviations cause it to become ‘frayed’ around the edges so that its character is constantly changing and calling forth new forms in which it ultimately loses itself entirely. In triple *fortissimo* a recapitulation of the first section seems to announce itself, but this initial constellation proves to be just an intermezzo that gives way to a slow theme (*dolce e espressivo*), full of expressivity. Blown through with tender trills, it eventually culminates in the repeated notes of the second section and the subsequent victory of the note E – even a tinted drawing dries eventually.

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) was one of the few eighteenth-century composers who could make a good living from their work, without being dependent upon the (sometimes capricious) generosity of a prince. He earned his money by selling his music – this explains his almost inflationary zeal to publish, which sometimes earned him the scorn of his contemporaries; it would not be human to expect that the results were always of the highest quality. Despite this, Boismortier was an eminent composer for and educator about the flute (his *Principes de flûte*, Op. 90, are admittedly lost), and was one of the pioneers of the solo concerto in France, where he established the three-movement Italian ‘concerto’. The captivating *Suite in E minor* is from the *Six Suites de Pièces pour une flûte traversière seule*, which were published in Paris in 1731. According to Boismortier these pieces, ‘adorned with all sorts of ornamentation’, are playable either with or without a bass instrument. At least in its solo version, this suite gives an excellent impression of the tender melancholy and fragile enthusiasm of the transverse flute of the

time, of the fascinating richness of a stylistic treasure that was then still ‘domesticated’, so to speak, showing stylish reverence to the graces (*Les Charités*) or to an unnamed ‘astonished lady’ (*L’Émerveillée*). It was not without justification that the French music scholar Jean-Baptiste de La Borde wrote about Boismortier’s then almost forgotten output in 1780: ‘[anybody] who takes the trouble to prospect in this abandoned mine will find sufficient gold to fashion an ingot’.

The Israeli composer **Yehezkel Braun**, born in Breslau in 1922, is a similar miner for treasure. His work is clearly influenced by Jewish folklore and Gregorian Chant (which he studied under the famous Benedictine monks at Solesmes). In his *Flute Sonata*, composed in 1955 and revised in 1987, this can be seen for instance in the way that individual supporting notes are entwined in the first movement (*Allegro*). In its turn, this ornamental framework assumes motivic importance and blossoms in a multitude of ways – a procedure familiar from the oriental melismatic style and from the Gregorian alleluia jubilus. The second movement (*Lento assai*) bears the subtitle *Dialogue*. Here two strata meet: descending minor thirds (E flat-C), answered by a chromatically flowing motion in the upper register. The dialogue-like alternation also turns into an exchange, however, in which the third can appear high up while the chromatic semiquaver figures are heard in the lower register; at the end, the two layers merge into a single line, cascading forth from a trill. The last movement (*Allegro non troppo*) ranges from animation to almost daredevil, virtuoso boisterousness; its tense, hurried *appoggiatura* figures seem *en passant* to call Offenbach’s *Cancan* to mind.

Elements of folk music were also present at the birth of a musical style that created a furore in the 1960s: minimalism. Influenced by the repetitive models of Asiatic and African folklore at least as much as by baroque variation forms, a composition style grew up around Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass that, at its best, paid less attention to the suggestive appeals that the repetition of the simplest motifs conveyed to the listener’s (sub)conscious than to the intricate friction that is created by minimal manipulations and incessant *da capos*. These ‘phase shifts’ bring to light new, almost unintentional structures – so-called ‘sub-melodies’ or ‘inherent patterns’ – which open up a new form of complexity for the original material which is intentionally simple, often diatonic

and tonal. Understandably, these acoustic *perpetuum mobiles* are rarely written for wind instruments; the ‘earthly remains’ of human tone production, with its requirement for breathing, is fundamentally opposed to such mechanical precision. With *Thelema’s Hot Machine*, Op. 33 (1986), for flute or oboe, the Italian composer **Fulvio Caldini**, born in 1959, has simply disregarded this problem. And so has Sharon Bezaly.

Dismissed by some as a ‘shallow salon composer’ and praised by others for his ‘agreeable’ and ‘pleasant’ musical style, **Leonard von Call**, who was born in the Tyrol in 1768 and died in Vienna in 1815, was a very popular and fashionable composer in his own time, but posterity immediately consigned him to oblivion. A major reason for this was that he composed mostly for amateurs and turned his attention to an instrument that was then much in favour, the guitar, which he provided with music in various instrumental combinations; on the other hand, he also contributed eagerly to the repertoire of partsongs for male chorus. He also composed music for between one and three flutes. The *Fantasia* for solo flute, Op. 6 No. 1, reveals the profile of a charming, well-balanced composer to whom, in 1804, the *Allgemeine musikalische Zeitung* was not without justification in ascribing a feeling for the ‘correct tone’ and who, even in a fantasy (otherwise a genre where borders were regularly crossed in a more or less daring manner), did not disregard the need to write songful, easily assimilated music. Such bourgeois virtues were, of course, soon to be buried by the Romantic cult of genius.

‘Carter strikes me as a rather exceptional boy. He has an instinctive interest in literature and especially music that is somewhat unusual.’ These are the words of Charles Ives in a letter of recommendation for **Elliott Carter**, whose development as a composer he encouraged as a friend and a mentor. His praise was to bear fruit, even though Carter’s first pieces still clearly show neo-classical traces from his student years in Paris under the legendary Nadia Boulanger, without whose influence as an educator it would be hard to imagine American music of the first half of the twentieth century. It was after the Second World War, initially in chamber music, that Carter showed an unmistakable, quite extraordinary stylistic profile: a fascinating mixture of trenchant aural thinking, complex formal and rhythmic structures (for example multi-layered tempi and the concept of so-called ‘metrical modulation’) and expressive spontaneity; in the early 1950s he estab-

lished milestones with his *String Quartet No. 1* and *Variations for Orchestra*. Carter has used the flute in various chamber music contexts, and in 1991 he wrote his first work for solo flute: ***Scrivo in vento***. The title comes from a sonnet by Petrarch that tells of the summer breeze and the sea in an atmosphere of Utopian indulgence; the metaphor of the breeze (i.e. breath) is of course made to measure for a wind instrument. The work, which is dedicated to Robert Aitken, begins in a peaceful, dreamlike mood, which is abruptly interrupted by a high C sharp, *fortissimo*. From the juxtaposition of these heterogeneous spheres (*espressivo tranquillo* and *marcatissimo violento*) there grows a structure of suspenseful consistency, which explores the expressive possibilities of the flute as inquisitively as Petrarch probes the land of his dreams.

‘The land of his dreams’ – this is also the keyword for another of the flute’s areas of activity, one of which Heinrich Heine extolled the ‘melting, dying tones’: it often serves as a mouthpiece for Romantic subjects. In ***Reaching for the Moon*** (1987/88), by the eminent American composer **Gloria Coates** (b. 1938), it is less a question of idyllic moon gazing than of reaching for the stars, a glimpse of uncharted territory, a sort of ‘air of other planets’, as Arnold Schoenberg found with Stefan George. The traditional sound of the flute, with which the work boldly begins, is here rather the nostalgic point of departure for an expedition into the unknown, into areas of sound that are denied to a flute played in the orthodox manner: from flutter-tonguing to percussive noises from the keys, from forced overtone *glissandi* to simultaneous singing. As in her fourteen large-scale symphonies and eight string quartets, the work contains motif repetitions, formal reversions and aleatory moments; at the end, in a free, shortened recapitulation, the entire work is heard again *en miniature*.

© **Horst A. Scholz** 2003

‘When I heard for the first time **Sharon Bezaly** playing my flute piece *Solo III* [on BIS-CD-1159: *From A to Z*, Volume 1], I felt that I had experienced the presence of a wonder. Sharon Bezaly is the most extraordinary flautist I ever have heard.’ (Kalevi Aho). Sharon Bezaly was chosen as ‘instrumentalist of the year’ by the prestigious *Klassik Echo* in Germany in 2002 and in 2003 received the Cannes Classical Award as Young Artist of

the Year. She has an exclusive contract with the Swedish record company BIS, which affords her the opportunity to record the most exciting pieces of the flute literature. Her recordings for BIS have already won her awards such as the Diapason d'or (*Diapason*), Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*), Recomendado (*CD compact*), a five-star rating from the *BBC Music Magazine* and a special recommendation, (*Record Geijutsu*, Tokyo).

Her perfect control of circular breathing (taught by Aurèle Nicolet) liberates Sharon Bezaly from the limitations of the flute as a wind instrument, enabling her to reach new peaks of musical interpretation, presenting an extended spectrum of colours and emotions. The *Frankfurter Allgemeine Zeitung* has even compared her to David Oistrakh and Vladimir Horowitz.

Sharon Bezaly started to play the flute at the age of 11 and gave her début concert as a soloist with the Israel Philharmonic Orchestra conducted by Zubin Mehta when she was 14. On the advice of Jean-Pierre Rampal she continued her studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris under Alain Marion, Raymond Guiot and Maurice Bourge, winning the Academy's first prizes for flute and chamber music. 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.

As a soloist, she performs with orchestras all over the world including the Tokyo Philharmonic Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Singapore Symphony Orchestra, China National Symphony Orchestra, SWR Orchestra, English Chamber Orchestra, Vienna Chamber Orchestra, Camerata Academica Salzburg and Munich Chamber Orchestra, appearing in prestigious venues such as the Musikverein in Vienna, Châtelet in Paris, Cologne Philharmonie, Stockholm Concert Hall, the Rudolfinum in Prague and the Suntory Hall in Tokyo. As a chamber musician she has also participated in festivals (e.g. Kissinger Sommer, Lockenhaus, Montpellier and Radio France) alongside such musicians as Gidon Kremer and the Bartók Quartet.

Sharon Bezaly has a strong interest in contemporary music. Such noted composers as Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish and Christian Lindberg are dedicating concertos to her, which she will be premièring and recording.

„Garrick wußte das bloße Alphabet so herzusagen, daß die Leute dazu tränten; aber woraus besteht denn alles, was angreift, als aus Alphabeten?“

[Jean Paul, *Fliegeljahre*]

Dies ist die zweite Folge von Sharon Bezalys alphabetischer Flötenanthologie, und wenn gleich wir uns wiederum auf dem engen Raum zweier benachbarter Buchstaben bewegen (B–C), so durchmessen die versammelten Kompositionen doch rund 270 Jahre, reichen vom 18. bis ins 21. Jahrhundert.

Scheinbar eng dimensioniert beginnt auch die *Flötensonate* des schwedischen Komponisten **Sven-Erik Bäck** (1919–1994), einem Schüler Goffredo Petrassis. Ausgehend von dem kleinen, schlichten Bogenmotiv „e-h-d-h-e“ aber entfaltet sich in mehreren Metamorphosen ein komplexes Satzgefüge, das die Flöte rhapsodisch frei fortspinnt (*Andante libramente cantando*). Als Kontrast fungiert das nachfolgende *Allegro; furioso marcato* zuckt es blitzartig durch entlegenste Tonräume, schlägt kecke Kapriolen und läßt sich nur mühsam und allenfalls für kurze Zeit bändigen. Mäbigend und kantabel hebt der dritte Satz an (*Moderato*), entpuppt sich aber alsbald als „Wolf im Schafspelz“ – mit flirrenden Skalen, weit ausgreifender Intervallik und betont rhythmischen Akzenten meldet sich der zweite Satz zu Wort, bis die freie Reprise des Satzbeginns für einen befriedeten Ausklang der Sonate sorgt.

Daniel Börtz, 1943 im schwedischen Osby geboren, ist im Ausland vor allem durch seine u.a. in Zusammenarbeit mit Ingmar Bergman entstandenen Opern bekannt geworden. In der Auseinandersetzung mit der Gesangsstimme hat Börtz eine kreative Sensibilität entwickelt, die ihn auch in der Instrumentalmusik, die den eigentlichen Schwerpunkt seines Schaffens bildet (u.a. 10 Symphonien), nach ähnlichen Möglichkeiten suchen ließ – „Lieder ohne Worte“ gleichsam. 2001 aber schrieb er für Sharon Bezaly eine Flötensolokomposition, die den Titel *Tinted Drawings* (*Lavierte Zeichnungen*) trägt und solcherart explizit eine Maltechnik vor allem des 18./19. Jahrhunderts thematisiert. Lavierte Zeichnungen sind kolorierte Tuschzeichnungen, deren Farben mit einem nassen Pinsel verwaschen werden – reizvolle Schatten- und Kontrastwirkungen sind das Ergebnis. (Interessanterweise gibt es eine 1786 veröffentlichte Schrift von Johann Leonhard

Hoffmann – Johann Wolfgang von Goethe erwähnt sie in *Zur Farbenlehre* –, die sich mit den Synästhesien von Malerei und Musik beschäftigt und dabei die „bunte lavierte Zeichnung“ im „Klavierkonzert“ wiederfindet; der Klangfarbe der Querflöte übrigens entspricht nach Hoffmann das „Kermesrot“.)

Tinted Drawings nun transponiert dieses malerische Phänomen in Klänge: Eine aufwärtsbrausende Skala (*Furioso*) – der Pinselstrich gleichsam – mündet in einen anfangs stabilen Einzelton, der sich wiederholtem Ansturm aber nicht widersetzen kann. Und so entgrenzt sich das ursprünglich dialektische Nebeneinander von Fließen und Starre, von Aufbruch und Innehalten, von Freiheit und Gebundenheit – der Ton verflüssigt sich zu Repetitionen, mikrotonalen Aufweichungen, Trillern und melodischen Erweiterungen; allein schroffe dynamische Kontraste erinnern an die duale Ausgangssituation. Ein zweiter Abschnitt (*Presto*) demonstriert diesen Prozeß an der facettenreichen Verflüssigung seines Ausgangstons E, den moderne Spieltechniken (Mikrotonalität, Klappen-geräusche) und melodische Umspielungen an den Rändern „ausfransen“ lassen, so daß er seinen Charakter unablässig wandelt und neue Gestalten hervorruft, an die er sich letztlich ganz verliert. Im dreifachen *fortissimo* scheint sich die Reprise des ersten Teils anzukündigen, doch die Ausgangskonstellation ist hier nur Intermezzo, das einem ausdrucksreichen langsamen Thema (*dolce e espressivo*) weicht. Von zarten Triller durchweht, mündet es schließlich in die Tonrepetitionen des zweiten Abschnitts und dem späten Sieg des Tones E – auch die lavierte Zeichnung trocknet irgendwann.

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) war einer der wenigen Komponisten des 18. Jahrhunderts, die von ihrer Tätigkeit gut leben konnten, ohne auf die (mitunter launenhafte) Gunst eines Fürsten angewiesen zu sein. Mit dem Verkauf seiner Noten verdiente er sein Geld – dies erklärt seinen geradezu inflationären Publikationseifer, der ihm so manchen Spott der Zeitgenossen einbrachte; unmenschlich wäre es zu erwarten, daß nur Erstklassiges dabei war. Nichtsdestotrotz war Boismortier ein eminenter Flötenkomponist und -pädagoge (seine *Principes de flûte* op. 90 freilich sind verloren), der zu den Pionieren des Solokonzerts in Frankreich gehört, wo er das dreisätzige italienische „Concerto“ etablierte. Die bezaubernde *Suite e-moll* gehört zu den *Six Suites de Pièces pour une flûte traversière seule*, die 1731 in Paris veröffentlicht wurden. „Geschmückt mit

allerlei Verzierungen“, könne man sie, so Boismortier, wahlweise mit oder ohne Baßinstrument spielen. Zumal in der solistischen Fassung vermittelt die Suite einen ausgezeichneten Eindruck von der zarten Melancholie und dem fragilen Enthusiasmus der damaligen Querflöte, vom faszinierenden Reichtum eines gleichsam noch „domestizierten“ Sprachschatzes, der den Grazien (*Les Charités*) oder einer ungenannten „Erstaunten“ (*L'Émerveillée*) stilvoll Reverenz erwies. Nicht ohne Grund schrieb der französische Musikgelehrte Jean-Baptiste de La Borde im Jahr 1780 über Boismortiers mittlerweile fast vergessenes Schaffen, daß ein jeder, „der sich die Mühe mache, in dieser verlassenen Mine zu graben, genug Gold finden werde, um einen Barren daraus zu machen.“

Ein solcher Schatzgräber ist auch der israelische Komponist **Yehezkel Braun**, der 1922 in Breslau geboren wurde. Deutlich ist sein Schaffen geprägt von jüdischer Folklore und Gregorianischem Gesang (den er bei den berühmten Benediktinern von Solesmes studierte). In seiner 1955 entstandenen und 1987 revidierten *Flötensonate* zeigt sich dies etwa in der Art und Weise, wie im ersten Satz (*Allegro*) einzelne Stütztöne umrankt werden, dieses ornamentale Rankenwerk seinerseits motivische Bedeutung annimmt und mannigfach aufblüht – ein Verfahren, das auch die orientalisch Melismatik oder der Alleluia-Jubilus der Gregorianik kennen. Der zweite Satz (*Lento assai*) trägt den Untertitel *Dialogue*. Hier begegnen einander zwei Schichten: fallende Kleinterzen (es-c), denen eine chromatisch fließende Bewegung in der Höhe antwortet. Die dialogische Wechselrede wird aber auch zum Austausch, in dem mal die Terz in der oberen Region erscheint, während die chromatischen Sechzehntelfiguren auch im unteren Register auftauchen; am Ende vereinigen sich beide Schichten zu einer aus einem Triller hervorkaskadierenden Linie. Von beschwingter bis nachgerade halsbrecherisch-virtuoser Ausgelassenheit ist der letzte Satz (*Allegro non troppo*), dessen spannungsvoll beschleunigte Vorschlagsfiguren *en passant* Offenbachs *Cancan* zu beschwören scheinen.

Folkloristische Einflüsse stehen auch an der Wiege eines musikalischen Stils, der in den Sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts Furore machte: der Minimalismus. Von den repetitiven Modellen asiatischer und afrikanischer Folklore mindestens ebenso geprägt wie von barocken Variationsformen, entfaltete sich im Umfeld von Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass ein Komponieren, dessen Augenmerk in den besten Momenten

weniger dem suggestiven Appell gilt, den die Wiederholungen einfachster Motive und Klänge ans (Unter-)Bewußtsein des Hörers senden, als vielmehr den intrikaten Reibungen, die durch minimale Manipulationen am unablässigen *da capo* entstehen. Denn diese „Phasenverschiebungen“ bringen neue, quasi nicht-intentionale Strukturen an den Tag – sogenannte „sub-melodies“ (Nebenmelodien) oder „inherent patterns“ (Vexiermuster, insb. -rhythmen) – die dem bewußt einfachen, oft diatonischen und tonalen Ausgangsmaterial eine neue Form der Komplexität erschließen. Aus gutem Grund werden diese akustischen Perpetuum mobiles selten für Blasinstrumente geschrieben – der „Erdenrest“ menschlicher Tonerzeugung mit seinen Nöten des Atemholens widersetzt sich solch maschinesker Präzision. Darüber hat sich der 1959 geborene Italiener **Fulvio Caldini** mit *Thelema's Hot Machine* op.33 aus dem Jahr 1986 für Flöte oder Oboe einfach hinweggesetzt. Und Sharon Bezaly sowieso.

Von den einen als „seichter Salonkomponist“ abgetan, haben andere das „Angenehme“ und „Gefällige“ seiner Tonsprache gelobt: **Leonhard von Call**, 1768 in Tirol geboren, 1815 in Wien gestorben, ein seinerzeit überaus beliebter Komponist *à la mode*, den die Nachwelt alsbald zu vergessen unternahm. Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, daß er in der Hauptsache für Amateure komponierte und dabei sein Augenmerk vor allem auf die seinerzeit überaus populäre Gitarre richtete, die er in allerhand Besetzungen bedachte; zum anderen bediente er eifrig das Repertoire mehrstimmigen Männergesangs. Aus diesem Besetzungshorizont fallen seine Kompositionen für ein bis drei Flöten. Die *Fantasia* op.6 Nr.1 für Flöte solo etwa zeigt ein charmantes, wohlbalanciertes Komponistenprofil, dem die *Allgemeine musikalische Zeitung* 1804 nicht zu Unrecht ein Gespür für den „rechten Ton“ nachsagte und der auch bei der Fantasie – ansonsten ein Hort mehr oder weniger kühner Grenzüberschreitungen – das Gebot der Sanglichkeit und einfachen Faßlichkeit nicht außer Acht ließ. Solch bürgerliche Tugenden freilich sollte der romantische Geniekult bald unter sich begraben.

„Carter scheint mir ein ganz außerordentlicher Junge zu sein. Er hat ein ursprüngliches Interesse an Literatur und besonders an Musik, das schon ungewöhnlich ist.“ So schrieb Charles Ives in einem Empfehlungsschreiben über den jungen **Elliott Carter**, dessen kompositorische Entwicklung er als Freund und Mentor förderte. Sein Lob sollte

Früchte tragen, auch wenn Carters erste Werke noch deutlich die neoklassizistischen Spuren seiner Pariser Studienjahre bei der legendären Nadia Boulanger zeigen, die als Pädagogin aus der amerikanischen Musik der ersten Jahrhunderthälfte nicht wegzudenken ist. Ein unverwechselbares, „ganz außerordentliches“ stilistisches Profil bekundete Carter dann nach dem Zweiten Weltkrieg zuerst in der Kammermusik: eine faszinierende Mischung aus pointiertem Klangdenken, komplexen formalen und rhythmischen Strukturen (u.a. mehrschichtige Tempi und das Konzept der sogenannten „metrischen Modulation“) und expressiver Spontaneität, die Anfang der Fünfziger mit dem *Streichquartett Nr. 1* und den *Orchestervariationen* Marksteine setzte. 1991 komponierte Carter, der die Flöte in verschiedenen kammermusikalischen Kontexten verwendet hat, sein erstes Werk für Flöte solo: *Scrivo in vento*. Der Titel stammt aus einem Sonett von Petrarca, das in einer utopischen Schwelgerei Sommerwind und Meer besingt; die Metapher des Windes (bzw. Atems) ist einem Blasinstrument natürlich wie „auf den Leib geschrieben“. Das dem Flötisten Robert Aitken gewidmete Stück beginnt in träumerisch-ruhiger Stimmung, wird aber alsbald jäh von einem hohen Cis im *fortissimo* unterbrochen. Aus dem Gegenüber dieser heterogenen Sphären (*espressivo tranquillo* vs. *marcatissimo violento*) erwächst ein Gefüge von spannungsreicher Konsistenz, das die expressiven Möglichkeiten der Flöte ähnlich neugierig erkundet wie Petrarca sein Traumland.

„Traumland“ – dies ist auch das Stichwort für ein anderes Betätigungsfeld unseres Instruments, an dem etwa Heinrich Heine die „schmelzend verhallenden Töne“ gerühmt hat: Gern dient es romantischen Sujets als „Sprachrohr“. In *Reaching for the Moon*, das die bedeutende, 1938 geborene amerikanische Komponistin **Gloria Coates** in den Jahren 1987/88 geschrieben hat, geht es indes nicht um idyllische Mondseligkeit, sondern um den Griff nach den Sternen, um den Ausblick in Neuland, eine Art „Luft von anderem Planeten“, wie sie Arnold Schönberg mit Stefan George verspürte. Denn der traditionelle Flötenklang, mit dem das Stück großschrittig beginnt, ist hier der eher nostalgische Ausgangspunkt einer Expedition ins Unbekannte, in Klangbereiche, die einer orthodox gespielten Flöte verwehrt sind: von der Flatterzunge bis zu perkussiven Klappengeräuschen, von forcierten Obertönen über Glissandi bis hin zu simultanem Singen. Ähnlich wie in ihren großformatigen 14 Symphonien oder den acht Streichquartetten sind dem Werk

Motivwiederholungen, formale Rückgriffe und aleatorische Momente eingeschrieben; am Ende erklingt in einer freien, verkürzten Reprise das ganze Werk nochmals *en miniature*.

© Horst A. Scholz 2003

„Als ich **Sharon Bezaly** zum ersten Mal mein Flötenstück *Solo III* [BIS-CD-1159: *From A to Z*, Volume 1] spielen hörte, spürte ich die Gegenwart eines Wunders. Sharon Bezaly ist die außerordentlichste Flötistin, die ich je gehört habe.“ (Kalevi Aho). Sharon Bezaly wurde im Jahr 2002 mit dem renommierten deutschen Klassik Echo als „Instrumentalistin des Jahres“ ausgezeichnet und erhielt 2003 den Cannes Classical Award als Young Artist of the Year. Sharon Bezaly hat einen Exklusivvertrag bei BIS, in dessen Rahmen sie die aufregendsten Werke der Flötenliteratur einspielt. Für ihre Aufnahmen bei BIS hat sie bislang Auszeichnungen wie den Diapason d'or (*Diapason*), Stern des Monats (*FonoForum*), Recommandé (*Répertoire*), Recomendado (*CD compact*), eine Fünf-Sterne-Wertung des *BBC Music Magazine* und eine besondere Empfehlung (*Record Geijutsu*, Tokio) erhalten.

Ihre perfekte Beherrschung der von Aurèle Niocolet erlernten Zirkularatmung befreit Sharon Bezaly von den der Flöte eigenen Beschränkungen und ermöglicht es ihr, neue Höhepunkte musikalischer Interpretation zu erreichen, die das Spektrum an Farben und Emotionen erweitern. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* hat sie gar mit David Oistrach und Vladimir Horowitz verglichen.

Sharon Bezaly begann im Alter von 11 Jahren mit dem Flötenspiel; ihr Konzertdebüt als Solistin gab sie drei Jahre später 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.

Als Solistin tritt sie mit Orchestern in der ganzen Welt auf, u.a. mit dem Tokyo Phil-

harmonic Orchestra, dem BBC National Orchestra of Wales, dem Singapore Symphony Orchestra, dem China National Symphony Orchestra, Sinfonieorchester des SWR, dem English Chamber Orchestra, dem Wiener Kammerorchester, dem Münchener Kammerorchester und der Camerata Academica Salzburg. Zu den renommierten Konzertsälen, in denen sie gespielt hat, gehören u.a. der Wiener Musikverein, das Pariser Châtelet, die Kölner Philharmonie, das Konserthus Stockholm, das Prager Rudolfinum und die Suntory Hall in Tokyo. Als Kammermusikerin bei bedeutenden 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 gewidmet haben, gehören Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish und Christian Lindberg, deren Werke sie uraufführt und einspielt.

« Garrick pouvait réciter l'alphabet de manière à faire pleurer les gens; mais en quoi consiste tout ce qui émeut les gens alors, sinon en lettres de l'alphabet? »

(Jean Paul, *Flegeljahre [Adolescence]*)

Voici le second volume de l'anthologie alphabétique d'œuvres pour la flûte jouées par Sharon Bezaly et, quoiqu'il soit encore une fois restreint aux limites de deux lettres adjacentes (B et C), les compositions choisies couvrent quelque 270 ans, soit des 18^e au 21^e siècles.

La *Sonate pour flûte* du compositeur suédois **Sven-Erik Bäck** (1919-1994), un élève de Goffredo Petrassi, pourrait sembler être un humble début. A partir d'un petit motif en simple forme d'arche (mi, si bémol, ré, si bémol, mi) cependant, une structure complexe se développe en diverses métamorphoses, que la flûte chante en style rhapsodique libre (*Andante libramente cantando*). L'*Allegro* suivant fournit un contraste; il zigzague comme l'éclair, *furioso marcato*, à travers les sphères tonales les plus reculées, exécute des cabrioles et ne se permet d'être réservé qu'avec difficulté et pour de brèves périodes. Le troisième mouvement (*Moderato*) commence avec plus de modération et de caractère chantant mais se révèle vite être un « loup déguisé en mouton » – le second mouvement fait sentir sa présence avec des gammes vrombissantes, de larges sauts intervallaires et de forts accents rythmiques, jusqu'à ce qu'une réexposition libre du début du mouvement mène la sonate à une fin paisible.

Né à Osby en Suède en 1943, **Daniel Börtz** est surtout connu internationalement pour ses opéras pour lesquels Ingmar Bergman a été un de ses collaborateurs. Dans son travail avec la voix humaine, Börtz a développé une sensibilité créative qui l'a poussé à rechercher des possibilités semblables dans la musique instrumentale qui, en fait, forme le centre d'intérêt de sa production (y compris dix symphonies) – sensiblement comme « les chansons sans paroles ». En 2001, il composa une œuvre pour flûte solo pour Sharon Bezaly intitulée *Tinted Drawings* (*Dessins teintés* ou *lavis*), dont le thème est explicitement une technique de peinture des 18^e et 19^e siècles. Les lavis sont des dessins à l'encre de couleur où les couleurs sont délavées avec une brosse humide pour créer des ombres et contrastes charmants. (Chose intéressante, Johann Leonhard Hoffmann a publié, en

1786, un texte – mentionné par Johann Wolfgang von Goethe dans *Zur Farbenlehre* – concernant la synesthésie de la peinture et de la musique et trouvant ainsi le « dessin aux teintes colorées » dans le « concerto pour piano »; de plus, selon Hoffmann, la couleur tonale de la flûte traversière correspond au « rouge carmin ».)

Tinted Drawings transpose ce phénomène illustré en son. Une gamme ascendante à toute vitesse (*Furioso*) – qui ressemble à un coup de brosse – mène à une seule note d’abord stable qui, cependant, n’a pas la force de résister à des assauts répétés. Et ainsi la juxtaposition d’abord dialectique de motion et de rigidité, d’éclat et de retenue, de liberté et de restriction, s’échappe – le son se liquéfie en répétitions, assouplissements microtonals, trilles et extensions mélodiques; seuls les brusques contrastes de nuances servent de rappel de la dualité dans laquelle l’œuvre a commencé. Une seconde section (*Presto*) démontre ce procédé au moyen de la liquéfaction multifacettée de la première note (mi); des techniques modernes de jeu (microtonalité, sons à partir des clés) et des déviations mélodiques « l’effrangent » de sorte que son caractère change continuellement et amène de nouvelles formes dans lesquelles elle finit par se perdre entièrement. Une réexposition de la première section en triple *fortissimo* semble s’annoncer mais cette constellation initiale n’est qu’un intermezzo qui fait place à un thème lent (*dolce e espressivo*), rempli d’expressivité. Joué avec des trilles tendres, il finit par aboutir aux notes répétées de la seconde section et la victoire subséquente de la note mi – même un lavis finit par sécher.

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) fut l’un des rares compositeurs du 18^e siècle dont le travail lui permit de bien gagner sa vie sans dépendre de la générosité (parfois capricieuse) d’un prince. Il gagna son argent en vendant sa musique – cela explique son zèle inflationniste à publier, qui lui valut parfois le mépris de ses contemporains; il serait inhumain de s’attendre à des résultats toujours de la plus haute qualité. Malgré cela, Boismortier était un éminent compositeur pour la flûte qu’il enseignait d’ailleurs tout aussi bien (ses *Principes de flûte* op. 90 sont apparemment perdus) et il fut l’un des pionniers du concerto solo en France où il établit le « concerto » italien en trois mouvements. La captivante *Suite en mi mineur* provient des *Six Suites de Pièces pour une flûte traversière seule* publiées à Paris en 1731. Selon Boismortier, ces pièces, « parées de toute sorte d’ornementation », sont jouables avec ou sans instrument de basse. Cette suite donne,

au moins dans sa version solo, une excellente impression de la tendre mélancolie et de l'enthousiasme fragile de la flûte traversière de l'époque, de la richesse fascinante d'un trésor stylistique qui était alors encore « domestiqué » pour ainsi dire, rendant un hommage élégant « aux Charités » ou à une « L'Émerveillée » anonyme. Ce n'est pas sans raison que le musicologue français Jean-Baptiste de La Borde écrit en 1780 sur la production alors presque oubliée de Boismortier: « [quiconque] prend le trouble de prospector dans cette mine abandonnée trouvera assez d'or pour fabriquer un lingot. »

Le compositeur israélien **Yehezkel Braun**, né à Breslau en 1922, est un tel mineur à trésor. Son œuvre est nettement influencé par le folklore juif et le chant grégorien (qu'il a étudié avec les célèbres moines bénédictins à Solesmes). Dans sa *Sonate pour flûte* composée en 1955 et révisée en 1987, cela se voit par exemple à la manière dont les notes de support individuel sont entrelacées dans le premier mouvement (*Allegro*). A son tour, ce cadre ornemental assume une importance motivique et s'épanouit de multiples manières – une procédure familière en provenance du style de mélismes oriental et de l'alleluia jubilus grégorien. Le second mouvement (*Lento assai*) porte le sous-titre de *Dialogue*. Deux sphères se rencontrent ici: des tierces mineures descendantes (mi bémol – do) auxquelles répond un mouvement coulant chromatiquement au registre aigu. Cette alternance un peu dialoguée devient cependant un échange où la tierce apparaît à l'aigu tandis que les motifs chromatiques en doubles croches sont entendus dans le grave; à la fin, les deux couches se fondent en une ligne qui tombe en cascade à partir d'un trille. Le dernier mouvement (*Allegro non troppo*) se situe entre l'animation et l'exubérance virtuose casse-cou; ses appoggiatures tendues, pressées, semblent en passant rappeler *Cancan* d'Offenbach.

Des éléments de musique populaire furent aussi présents à la naissance d'un style musical qui fit fureur dans les années 1960: le minimalisme. Influencé par les modèles répétitifs du folklore asiatique et africain au moins autant que par les formes de variations baroques, un style de composition se développa autour de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass; à son meilleur, ce style prêtait moins d'attention aux appels suggestifs que la répétition des motifs les plus simples envoyait au (sub)conscient de l'auditeur qu'à la friction compliquée créée par les manipulations minimales et les incessants *da capo*. Ces « changements de phase » mettent en lumière des structures nouvelles, presque

non intentionnelles – des dits « sous-mélodies » ou « modèles inhérents » – qui ouvrent une nouvelle forme de complexité pour le matériel original qui est intentionnellement simple, souvent diatonique et tonal. Naturellement, ces *perpetuum mobile* acoustiques sont rarement écrits pour instruments à vent; avec leur besoin de respiration, les « restes humains » de la production tonale humaine sont fondamentalement opposés à une telle précision mécanique. Avec *Thelema's Hot Machine* op. 33 (1986) pour flûte ou hautbois, le compositeur italien **Fulvio Caldini**, né en 1959, a simplement passé outre à ce problème – et Sharon Bezaly en a fait autant.

Ignoré par certains comme un « compositeur superficiel de salon » et acclamé par d'autres pour son style musical « agréable » et « plaisant », **Leonhard von Call**, né au Tyrol en 1768 et mort à Vienne en 1815, était un compositeur populaire et à la mode à son époque mais la postérité l'a immédiatement relégué aux oubliettes. La raison principale de ce traitement est qu'il composa principalement pour des amateurs et porta son attention sur un instrument qui était alors très en faveur, la guitare, à laquelle il fournit de la musique dans diverses combinaisons instrumentales; d'un autre côté, il contribua aussi passionnément au répertoire de chansons à plusieurs voix pour chœur d'hommes. Il composa aussi de la musique pour une, deux et trois flûtes. La *Fantaisie pour flûte solo* op. 6 no 1 dessine le profil d'un compositeur charmant et équilibré auquel, en 1804, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* attribuait, non sans justesse, un flair pour le « son correct » et qui, même dans une fantaisie (autrement un genre où l'on dépassait les limites de manière plus ou moins osée), n'oublia pas le besoin d'écrire de la musique chantante et facilement assimilée. De telles vertus bourgeoises furent évidemment rapidement enterrées par le culte romantique du génie.

« Carter me semble être un jeune homme extraordinaire. Il s'intéresse vraiment à la littérature et, surtout, à la musique, ce qui est inhabituel en soi. » Ce sont les mots de Charles Ives dans une lettre de recommandation pour **Elliott Carter** dont il encouragea le développement comme compositeur à titre d'ami et de mentor. Son éloge devait porter fruit même si les premières pièces de Carter montrent encore clairement des traces néo-classiques de ses années d'études à Paris avec la légendaire Nadia Boulanger; il serait néanmoins difficile d'imaginer la musique américaine de la première moitié du 20^e siècle

sans l'influence de cette grande dame. C'est après la seconde guerre mondiale et en musique de chambre que Carter révéla un profil stylistique immanquable, « assez extraordinaire » : un mélange fascinant de pensée atmosphérique mordante, de structures formelles et rythmiques complexes (par exemple des tempi à couches multiples et le concept dit de « modulation métrique ») et une spontanéité expressive; au début des années 1950, il posa des points de repère avec son *Quatuor à cordes no 1* et *Variations pour orchestre*. Carter a utilisé la flûte dans plusieurs contextes de musique de chambre et, en 1991, il écrivit sa première œuvre pour flûte solo : *Scrivo in vento*. Le titre provient d'un sonnet de Pétrarque qui traite de la brise estivale et de la mer dans une atmosphère d'indulgence utopique; la métaphore de la brise (c'est-à-dire l'haleine) est évidemment faite sur mesure pour un instrument à vent. Dédiée à Robert Aitken, l'œuvre commence dans une humeur paisible et rêveuse qui est brusquement interrompue par un do dièse aigu, *fortissimo*. À partir de la juxtaposition de ces deux sphères hétérogènes (*espressivo tranquillo* et *marcatissimo violento*), une structure d'uniformité remplie d'incertitude croît qui explore les possibilités expressives de la flûte avec autant de curiosité que Pétrarque explore le pays de ses rêves.

« Le pays de ses rêves » – c'est aussi la clé d'une autre des zones d'activité de la flûte, une dont Heinrich Heine exalta les « sons fondants, agonisants » : elle sert souvent d'embouchure à des sujets romantiques. Dans *Reaching for the Moon* (1987/88) de l'éminente compositrice américaine **Gloria Coates** (née en 1938), il est moins question d'observation idyllique de la lune que d'étendue vers les étoiles, d'un aperçu d'un territoire inexploré, d'une sorte « d'air d'autres planètes » comme Arnold Schönberg trouva chez Stefan George. La sonorité traditionnelle de la flûte, avec laquelle l'œuvre commence hardiment, est ici plutôt le point nostalgique de départ pour une expédition dans l'inconnu, dans des régions sonores qui sont refusées à une flûte dont on joue de la manière orthodoxe : du *flutter-tonguing* aux sons percussifs avec les clés, des *glissandi* forcés d'harmoniques au chant simultanée. Comme dans les 14 grandes symphonies et 8 quatuors à cordes de Gloria Coates, cette œuvre renferme des répétitions de motifs, des retours de forme et des moments aléatoires; à la fin, dans une réexposition libre et raccourcie, l'œuvre en entier est réentendue en miniature.

© Horst A. Scholz 2003

«Quand j'entendis pour la première fois **Sharon Bezaly** jouer ma pièce pour flûte *Solo III* [BIS-CD-1159: *From A to Z*, Volume 1], 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). Sharon Bezaly fut choisie comme «instrumentiste de l'année» par le prestigieux *Klassik Echo* en Allemagne en 2000 et elle reçut le Prix Classique de Canne de Jeune Artiste de l'année en 2003. 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. Ses enregistrements pour BIS lui ont déjà gagné des prix comme le Diapason d'or (*Diapason*), Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*), Recomendado (*CD compact*), un classement de cinq étoiles du *BBC Music Magazine* et une recommandation spéciale (*Record Geijutsu*, Tokyo).

Son contrôle parfait de la respiration circulaire (enseignée par Aurèle Nicolet) la libère des limites de la flûte en tant qu'instrument à vent, lui permettant d'atteindre de nouveaux sommets d'interprétation musicale, présentant un vaste spectre de couleurs et d'émotions. Le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* l'a même comparée à David Oistrakh et Vladimir Horowitz.

Sharon Bezaly a commencé à jouer de la flûte à 11 ans et elle fit ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël dirigé par Zubin Mehta à l'âge de 14 ans seulement. Suivant le conseil de Jean-Pierre Rampal, elle poursuivit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Alain Marion, Raymond Guiot et Maurice Bourge, gagnant les premiers prix de l'Académie en flûte et en 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.

Comme soliste, elle joue avec des orchestres de partout au monde dont l'Orchestre Philharmonique de Tokyo, l'Orchestre National Gallois de la BBC, l'Orchestre Symphonique de Singapour, l'Orchestre Symphonique National de Chine, l'Orchestre du SWR, l'English Chamber Orchestra, l'Orchestre de Chambre de Vienne, l'Orchestre de Chambre de Munich et la Camerata Academica Salzburg, dans des salles aussi prestigieuses que le Musikverein à Vienne, le Châtelet à Paris, la Philharmonie de Cologne, la salle de

concert de Stockholm, le Rudolfinum à Prague et le Suntory Hall à Tokyo. Comme chambriste, 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 beaucoup à la musique contemporaine. Des compositeurs de la trempe de Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish et Christian Lindberg écrivent des concertos qu'elle créera et enregistrera.

Recording data: November 2001 at Furuby Church, Växjö, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

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

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Robert Suff

Digital editing: Christian Starke

Cover text: © Horst A. Scholz 2003

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover photograph of Sharon Bezaly: © Trude Schachner

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

© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Sharon Bezaly



My aim in this odyssey along the alphabet is to explore not only the more frequented areas of the flute literature but also uncharted territories, taking roads less travelled.

Meine Absicht mit dieser Odysse durch das Alphabet ist, nicht nur die häufig frequentierten Gebiete der Flötenliteratur zu erforschen, sondern gerade auch die unergründeten Bereiche, d.h. weniger ausgetretene Pfade zu gehen.

Mon but avec cette odysée dans l'alphabet est de parcourir non seulement les avenues courues de la littérature pour flûte mais aussi les territoires inexplorés, empruntant des rues moins fréquentées.

Sharon Bezaly