



CD-459 STEREO

digital

Manuela plays French Solo Flute Music



Marais • Tomasi • Ibert • Françaix • Jolivet • Debussy

Manuela Wiesler, flute

A BIS original dynamics recording

BIS-CD-459 STEREO



Total playing time: 72'19

Manuela plays French Solo Flute Music

MARAIS, Marin (1656-1728)

[1] Les Folies d'Espagne (*M/s*) **23'56**

1/1. Theme 1'31	1/2. I 0'52	1/3. II 0'51	1/4. III 0'46
1/5. IV 0'29	1/6. V 1'05	1/7. VI 0'54	1/8. VII 0'30
1/9. VIII 0'26	1/10. IX 0'53	1/11. X 1'04	1/12. XI 0'26
1/13. XII 1'14	1/14. XIII 0'55	1/15. XIV 0'45	1/16. XV 0'25
1/17. XVI 0'48	1/18. XVII 0'20	1/19. XVIII 0'29	1/20. XIX 0'29
1/21. XX 0'57	1/22. XXI 0'24	1/23. XXII 0'34	1/24. XXIII 0'44
1/25. XXIV 0'29	1/26. XXV 0'53	1/27. XXVI 0'24	1/28. XXVII 0'24
1/29. XXVIII 0'44	1/30. XXIX 0'33	1/31. XXX 0'30	1/32. XXXI 0'32
1/33. Theme 1'29			

TOMASI, Henri (1910-1971)

Sonatine pour flûte seule (*Leduc*) **11'17**

[2] Prélude et Scherzo **3'42**

- 2/1. Prélude. *Lent (con malincunia)* 1'09
2/2. Scherzo. (*léger, scherzando*) 2'33

[3] Pastorale. Andantino grazioso **4'09**

[4] Final. Capriccio. Scherzando fantasque **3'19**

IBERT, Jacques (1890-1962)

[5] Pièce pour flûte seule (*Leduc*) **5'11**

FRANÇAIX, Jean (b. 1912)

Suite pour flûte seule (*Schott*)

14'09

- | | | |
|-----------|----------------------------|------|
| 6 | Caprice. <i>Allegro</i> | 2'01 |
| 7 | Pavane | 2'27 |
| 8 | Saltarelle | 1'26 |
| 9 | Allemande. <i>Moderato</i> | 3'02 |
| 10 | Menuet | 2'49 |
| 11 | Marche | 1'58 |

JOLIVET, André (1905-1974)

From **Ascèses pour flûte seule** (1967) (*M.R. Braun*)

- | | | |
|-----------|---|-------------|
| 12 | I. <i>Pour que demeure le secret.</i>
<i>Nous tairons jusqu'au silence.</i> (<i>Max-Pol Fauchet</i>) | 4'16 |
| 13 | V. <i>O femme qui ne sais que tu</i>
<i>portais en toi le monde.</i> (<i>Max-Pol Fauchet</i>) | 5'07 |
| 14 | Incantation pour flûte seule (1937)
<i>...Pour que l'image devienne symbole.</i> | 3'37 |

DEBUSSY, (Achille-) Claude (1862-1918)

- | | | |
|-----------|---|-------------|
| 15 | Syrinx pour flûte seule (1913) (<i>Jobert</i>) | 2'37 |
|-----------|---|-------------|

MANUELA WIESLER, flute

Flute: Brannen-Cooper, Boston, No.36

The year was 1955. An Austrian film-maker and a ballerina were underway in the primeval forests of Brazil. Of the forests, and of the film they made there, little is left today, but the 22nd July left its mark in a wooden hut in Tunas/Itapiranga: ME.

Two years later the family returned to Vienna. At the age of nine I was first permitted to go to the State Opera to see *The Magic Flute*. The scene in which Tamino calms the wild animals with his flute struck deeply into my young soul — from that moment on, my future was decided. It took a year before I could persuade my parents to buy me a flute; at last the longed-for jewel lay under the Christmas tree. My first flute lesson was a fiasco; however much my teacher Peter Hirschebuechler and I tried, I could not conjure a single note from the unwilling instrument. But there was no escape: the flute had me under its spell and after quite a few dizzy spells, curses and fits of tears something which resembled a note came out! In 1967 I was admitted to the Conservatory of the City of Vienna, where as a pupil of Prof. Camillo Wanaussek I achieved the (so-called) artistic “maturity” in 1971. As a “qualified” flautist I moved to Paris to perfect my playing with Alain Marion, but — horror! — in fact I had to start again from the beginning! A whole year of scales, scales and more scales — ascending, descending, staccato, legato — nerve-destroying but of vital necessity.

In 1973 I returned to Vienna where I finished my schooling, got married and then moved to Iceland with my husband. There I tried seriously for a time to be a housewife and mother but then, really by chance, I won the Nordic Chamber Music Competition in Helsinki in 1976 and decided — painfully conscious of my instrumental limitations — to study further. First I went to my old maître, Alain Marion, and then I had the good fortune to be able to take private lessons with James Galway and Aurèle Nicolet. I made my début in London in 1979 and made a decisive breakthrough at the Copenhagen Biennale in 1980. Since then my career has been “self-propelling”: I give concerts regularly throughout Europe and in the U.S.A., hold masterclasses and make radio and TV recordings. In the period 1983-85 I was active in Sweden and during this time I gave around 200 “conversation concerts” in schools, factories, hospitals and so on, as a missionary

for classical music. The motto: “Solo Flute at the Sawmill” — a hard schooling, but with so many unforgettable impressions and valuable encounters!

Since 1985 I have been back in Vienna. Just like 25 years ago I am still in search of the magical tone which can subdue the wild beasts; I fight against the flute and against myself and I remain obsessed with the sound of this instrument. I hope to be able to convey a little of this searching, this struggle and this obsession on the present recording.

The pieces recorded on this disc are an expression not only of my admiration for French culture but also of my own private nostalgia. I often think back to my studies in Paris — I was sixteen years old, smoked vast numbers of filterless French cigarettes, lived otherwise from *café noir* and was permanently in love. It was then that I played most of these pieces publicly for the first time — not in a concert hall but in the Châtelet Métro station, where I earned the money for my flute lessons as an “underground” musician. Sometimes, though, the music came to an abrupt end, if a well-meaning passer-by shouted out: “The Police are coming!” — and I fled to the next tube station, my pockets full of small change and my flute. Since then this music has been associated in my mind with the unique smell of the Paris Métropolitain. This applies especially to ***Les Folies d’Espagne***, which I discovered then (in a “censored” version). I was fascinated by this work — gradually the variation form came to be a philosophy of life for me, of unity within variety, and vice versa. For my life is also a theme with variations — experiences, people, days — and it is no coincidence that for many years I have begun each new year of my life by playing the *Folies*. **Marin Marais** (1656-1728) must have been a very interesting person: gamba virtuoso at the court of the Sun King, director of the opera orchestra and a composer who not only wrote numerous operas (*Ariane et Bacchus*, *Alcyone*, *Sémélé*) and five books of *Pièces de violes* but even made a musical depiction of a gall-stone operation! He also had ten children. The *Folies d’Espagne* are taken from the second book of *Pièces de violes*. In his preface Marais writes: “In writing these pieces I have taken heed of the fact that they (the *couplets*) can be played upon all types of instruments, such as organ, harpsichord, theorbo, lute,

violin, flute.” Here I play my own transcription, which is transposed from D minor to F minor, resolves double-stops and puts certain passages up an octave but otherwise follows the original text. I hope gamba players will forgive me this intrusion into their territory...

By contrast the *Sonatine* by **Henri Tomasi** (1901-1971) is a piece which one cannot imagine in a more flute-friendly form. Tomasi was a great admirer of the flute and wrote (among other pieces) the *Concertino in E major*, the *Concerto in F major* and the wonderful *Concerto de Printemps* for this instrument. The *Sonatine* was written in 1948, at a time when Tomasi was director of the Monte Carlo Opera. The piece is made-to-measure for Jean-Pierre Rampal, whose personality, tone and virtuosity shine through every note. I hope that my interpretation reflects something of my respect for this master of flute playing.

The *Pièce* by **Jacques Ibert** (1890-1962) is dedicated to another great flautist. In 1936 Marcel Moyse, who had christened Ibert's *Flute Concerto* in 1934, had been invited to a gathering along with the composer. The company urged Moyse to play part of the concerto, but unfortunately there was no piano in the house. Legend relates that Ibert then retired to another room, to return a little later with the newly composed *Pièce*, which was premièred immediately to the acclaim of all present.

“Inspiration visits frequently... and is a mistress whom one may not keep waiting” (Ibert). We know Ibert principally from his opera *Angélique*, the *Histoires* for piano or from his film music (*Invitation to the Dance* with Gene Kelly, *Macbeth* with Orson Welles). The *Pièce* is a miniature masterpiece, a wonderful little gem which has accompanied me through many *amours*! About the style: “I like to do that which others do not” (Ibert).

What I like about **Jean Françaix** (b. 1912) is his feeling for the instrument, the natural elegance of his melodies and that noble smile which never allows emotions to become sentimental. This gentle self-irony is extremely beneficial for someone who (as I do) tends to take himself (or herself) too seriously. Françaix is an amazingly productive composer: among his best known works are the chamber opera *Le Diable boiteux*, the ballet *Le Roi nu*, *Flower Clock* for oboe and orchestra, *Le*

Gay Paris for trumpet and wind and *L'Heure du berger* for piano and string quintet. As for flute music, there is apart from the *Suite* also a *Concerto*, a *Divertimento* and any amount of chamber music.

André Jolivet (1905-1974), the only pupil of Edgar Varèse, was for many years the musical director of the *Comédie Française*. Among his compositions are the cantata *Le Cœur de la matière*, three symphonies, the mass *Uxor Tua* and the oratorio *La Vérité de Jeanne*. For Jolivet, who called the flute the musical instrument *par excellence*, he wrote the *Cinq Incantations*, the *Chant de Linos*, two concertos — and, in 1967, the *Ascèses*. Jolivet made the following comments:

“A work for a solo instrument is an *ascèse*.

For the composer,

who must penetrate the inner nature of the instrument, must distil its most characteristic expressive possibilities and master its technique in order to demonstrate all of its qualities;

For the performer,

who by means of his playing and his musicality magnifies the virtues of his instrument, and only makes an impression with this and by this.”

For this recording I have selected the *Ascèses* Nos. 1 and 5. In No.1 we hear the sound of silence (the “Holy Silence”); No.5 is an ode to WOMAN as the mother of all life.

The *Incantation* “*Pour que l'image devienne symbole*” came into being thirty years before *Ascèses*. It is dedicated to M. Lipnitzki, a photographer, music-lover and excellent violinist. Here as in the famous *Cinq Incantations* Jolivet tries to give music back its original sense — the magical expression of human feelings. Jolivet wrote about the piece: “its long ascending phrase accompanies the contemplation of the image and the meditation, which gradually releases its deep symbolic meaning.”

Claude Debussy (1862-1918) wrote *Syrinx* in 1913 for the famous flautist Louis Fleury. It is thus a late work and can be compared stylistically to the three *Mallarmé Songs*. Debussy had a fascination for Greek mythology, which he expressed again and again in his music. I shall quote the legend of *Syrinx* direct from Longus (*Daphnis and Chloë*):

“This Syrinx is no normal instrument, but was once a beautiful maiden. She had a wonderful voice, and she sang as she was putting the goats out to pasture and joking with the nymphs. Pan liked her, and once, as she was putting the goats out to pasture, he went to her and wanted to talk her into that which he wanted. He promised to make all of her goats have twin offspring. She made fun of his love, however, and said that she had no use for a lover who was neither a real man nor a goat. He was on the point of using violence, but she fled and escaped him. Worn out, she hid in a bed of reeds and sank into the swamp. Angrily Pan cut the reed, and as he did not find the maiden... he devised the musical instrument; he bound unequal reeds with wax, as their love had also been unequal; and she, formerly a fair maiden, became a sounding Syrinx.”

An enviable fate! For me, *Syrinx* is a piece of longing, of renunciation — and of the dream of one day being only an instrument, of disappearing entirely into the sound...

Manuela Wiesler

Man schreibt das Jahr 1955. Ein österreichischer Filmemacher und eine Ballerina sind im brasilianischen Urwald unterwegs. Vom Urwald und von dem Film, den sie dort drehten, ist heute nicht mehr viel übrig, aber der 22. Juli hinterläßt seine Spur in einer Holzhütte in Tunas/Itapiranga: MICH.

Zwei Jahre später kehrt die Familie nach Wien zurück. Mit neun Jahren darf ich zum ersten Mal in die Staatsoper; man gibt *Die Zauberflöte*. Die Szene, in der Tamino mit seiner Flöte die wilden Tiere besänftigt, schlägt vehement in meiner Kinderseele ein — von diesem Moment an ist meine Zukunft besiegelt. Ein Jahr dauert es, meine Eltern zu überreden, mir eine Flöte zu kaufen; endlich liegt das ersehnte Kleinod unter dem Weihnachtsbaum. Meine erste Flötenstunde war ein Fiasko; so sehr mein Lehrer Peter Hirschebichler und ich uns auch abmühten, ich brachte keinen Ton aus dem unwilligen Instrument. Doch es gab kein Entkommen — die Flöte hatte mich in ihren Bann geschlagen, und nach etlichen Schwindelanfällen, Flüchen und Tränenausbrüchen kam endlich etwas, das wie ein Ton klang! 1967 wurde ich in das Konservatorium der Stadt Wien aufgenommen, wo ich 1971 bei Prof. Camillo Wanaussek die (sogenannte) künstlerische Reife erlangte. Als „geprüfte“ Flötistin zog ich nach Paris, um mich bei Alain Marion zu vervollkommen, doch — o Schreck! — ich mußte eigentlich wieder von vorne anfangen. Ein Jahr lang Tonleitern, Tonleitern, Tonleitern — hinauf, hinunter, staccato, legato — nervtötend, aber lebensnotwendig.

1973 kehrte ich nach Wien zurück, um zu maturieren (deutsch: das Abitur zu machen), zu heiraten und mit meinem Mann nach Island zu ziehen. Dort versuchte ich — ehrlich — eine Zeit lang Hausfrau und Mutter zu sein, gewann dann aber — eigentlich durch Zufall — 1976 den skandinavischen Kammermusikwettbewerb in Helsinki und beschloß — meiner instrumentalen Begrenzungen schmerzlich bewußt — mich weiter auszubilden. Zuerst besuchte ich meinen guten maître, Alain Marion, dann hatte ich das Glück, Privatstunden bei James Galway und Aurèle Nicolet nehmen zu dürfen. Ich debütierte 1979 in London und erlebte 1980 auf der Biennale in Kopenhagen einen entscheidenden Durchbruch. Seither rollt die „Karriere“ von selbst: ich gebe regelmäßige Konzerte in ganz Europa und

den U.S.A., halte Meisterkurse und nehme für Radio und Fernsehen auf. 1983-85 war ich in Schweden tätig und hielt während dieser Zeit etwa 200 Gesprächskonzerte in Schulen, Fabriken, Spitälern, etc. — als „Missionärin“ für klassische Musik, Motto: „Sologlöte im Sägewerk“ — eine harte Schule, aber wieviele unvergeßliche Eindrücke und wertvolle Begegnungen!

Genau wie vor 25 Jahren suche ich noch immer den Zauberton, der die „wilden Tiere“ besänftigt, kämpfe mit der Flöte und mir selbst und bin noch immer besessen vom Klang dieses Instrumentes — ein wenig von dieser Suche, diesem Kampf, dieser Besessenheit, hoffe ich, auf der vorliegenden Aufnahme vermitteln zu können.

Die auf dieser Aufnahme zusammengestellten Stücke sind nicht nur Ausdruck meiner Bewunderung für die französische Kultur sondern auch meiner ganz privaten Nostalgie. Ich denke oft an meine Studienzeit in Paris zurück — damals war ich 16 Jahre alt, rauchte Unmengen von filterlosen französischen Zigaretten, lebte ansonsten von *café noir* und *vin rouge* und war permanent verliebt. Damals spielte ich die meisten der hier aufgenommenen Werke zum erstenmal öffentlich. Nein, in keinem Konzertsaal sondern in der Métro-Station Châtelet, wo ich mir als „Untergrund“-Musikantin das Geld für meine Flötenlektionen verdiente. Manchmal kam die Musik allerdings zu einem abrupten Ende, wenn mir ein wohlwollender Vorbeieilender zurief: „Die Polizei kommt!“, und ich, die Taschen mit Kleingeld vollgestopft, samt Flöte hastig zur nächsten Métro flüchtete. Für mich ist diese Musik seither mit dem unvergleichlichen Geruch der Pariser Métrostationen verknüpft. Das gilt besonders für *Les Folies d'Espagne*, die ich damals (in einer „zensurierten“ Version) für mich entdeckte. Ich war fasziniert von diesem Werk — mit der Zeit wurde mir die Variationsform überhaupt zu einer Lebensphilosophie der Einheit in der Vielfalt und vice versa. Mein Leben ist ja auch ein Thema mit Variationen — Erlebnisse, Menschen, Tage — und es ist kein Zufall, daß ich schon seit vielen Jahren jedes neue Lebensjahr damit beginne, die *Folies* zu spielen. **Marin Marais** (1656-1728) muß ein sehr interessanter Mensch gewesen sein: Gambenvirtuose am Hof des Sonnenkönigs, Leiter des

Opernorchesters und ein Komponist, der nicht nur zahlreiche Opern (*Ariane et Bacchus*, *Alcyone*, *Sémélé*) und 5 Bücher *Pièces de Violes* komponierte, sondern sogar eine Gallensteinsoperation musikalisch nachzeichnete! Zehn Kinder hatte er außerdem. *Die Folies d'Espagne* sind dem 2. Buch der *Pièces de Violes* entnommen. Marais schreibt in seinem Vorwort: „Bei der Komposition habe ich darauf geachtet, daß sie (die couplets) auf allen Arten von Instrumenten gespielt werden können, wie Orgel, Cembalo, Theorbe, Laute, Violine, Flöte“. Ich spiele hier meine eigene Transkription, die von d-moll nach f-moll transponiert ist, Doppelgriffe auflöst und einige Stellen oktaviert, ansonsten aber dem Urtext folgt. Ich hoffe, die Gambisten werden mir dieses Eindringen in ihr Revier verzeihen...

Dafür ist die **Sonatine** von **Henri Tomasi** (1901-1971) ein Stück, das man sich flötistischer gar nicht vorstellen könnte! Tomasi liebte die Flöte ja sehr, er schrieb u.a. das *Concertino in E*, das *Konzert in F* und das wunderbare *Concerto de Printemps* für dieses Instrument. Die *Sonatine* entstand 1948, zu einer Zeit, als Tomasi Direktor der Oper in Monte Carlo war. Das Werk ist Jean-Pierre Rampal auf den Leib geschneidert — seine Persönlichkeit, sein Ton und seine Virtuosität scheinen durch jede Note durch. Ich hoffe, daß meine Interpretation etwas von meiner Verehrung für diesen Meister des Flötenspiels wiedergibt.

Einem anderen großen Flötisten ist **Pièce** von **Jacques Ibert** (1890-1962) gewidmet. Marcel Moyse, der Iberts *Flötenkonzert* aus der Taufe gehoben hatte, war — es war 1936 — zusammen mit dem Komponisten zu einer Gesellschaft geladen. Man drängte Moyse, etwas aus dem Flötenkonzert zu spielen, doch — leider! — im Hause befand sich kein Klavier! Die Fama berichtet, Ibert habe sich daraufhin in ein Nebenzimmer zurückgezogen und sei wenig später mit der frisch-komponierten *Pièce* wiedergekommen, die sogleich unter Jubel der versammelten Gesellschaft uraufgeführt wurde.

„Die Inspiration besucht einen oft ... , und sie ist eine Dame, die man nie warten lassen darf“ (Ibert). Wir kennen Ibert ja in erster Linie durch seine Oper *Angélique*, die *Histoires* für Klavier oder aber durch seine Filmmusiken (*Invitation to the Dance* mit Gene Kelly, *Macbeth* mit Orson Welles). — Die *Pièce* ist ein

Meisterwerk „en miniature“ — ach, durch wieviel Amouren hat dieses Stück mich nicht schon begleitet. Zum Stil: „Ich mache gerne, was die anderen nicht machen“ (Ibert).

Was mir an **Jean Françaix** (geb. 1912) so gefällt, ist sein Gefühl für das Instrument, die natürliche Eleganz seiner Melodien und dieses feine Lächeln, das Emotionen niemals sentimental werden läßt. Diese leise Selbstironie ist äußerst wohlthuend für jemanden, der so wie ich dazu neigt, sich selbst allzu ernst zu nehmen. — Françaix ist ein unglaublich fruchtbarer Komponist; zu seinen bekanntesten Werken gehören die Kammeroper *Le Diable Boîteux*, das Ballett *Le Roi Nu*, die *Blumenuhr* für Oboe und Orchester, *Le Gay Paris* für Trompete und Bläser und *L'heure du berger* für Klavier und Streichquintett. Für Flöte gibt es außer der *Suite* noch das *Concerto*, ein *Divertimento* und jede Menge Kammermusik.

André Jolivet (1905-1974), der einzige Schüler von Edgar Varèse, war viele Jahre lang der musikalische Leiter der *Comédie Française*. Er komponierte u.a. die Kantate *Le Cœur de la matière*, 3 Symphonien, die Messe *Uxor Tua* und das Oratorium *La Vérité de Jeanne*. Für die Flöte, die Jolivet das Musikinstrument *par excellence* nannte, schrieb er die *Cinq Incantations*, den *Chant de Linos*, 2 Flötenkonzerte — und 1967 die *Ascèses*. Jolivet kommentierte das Werk wie folgt: „Ein Werk für ein Soloinstrument ist Askese.

Für den, der es schreibt:

der in die tiefste Natur des Instrumentes eintauchen muß, die für dieses charakteristische Ausdrucksmöglichkeiten herauslösen muß, und durch die Meisterschaft seiner Technik alle Qualitäten des Instrumentes zeigt;

Für den, der es interpretiert:

der durch sein Spiel und seine Musikalität die Vorzüge seines Instrumentes vergrößert und allein mit diesem und durch dieses Eindruck macht.

Für diese Aufnahme habe ich die *Ascèses* Nr.1 und Nr.5 ausgewählt. Die Nr.1 läßt den Klang der Stille hörbar werden (das „heilige Schweigen“), die Nr.5 ist eine Ode an die FRAU als Mutter allen Lebens.

Dreißig Jahre vor den *Ascèses* ist die ***Incantation*** „Pour que l'image devienne symbole“ entstanden. Sie ist M. Lipnitzki, einem Fotografen, Musikfreund und ausgezeichneten Geiger gewidmet. Wie in den berühmten *Cinq Incantations* möchte Jolivet hier der Musik ihren originalen, ursprünglichen Sinn wiedergeben — den magischen und beschwörenden Ausdruck menschlicher Empfindungen. Jolivet schreibt über das Werk: „ihre lange, aufsteigende Phrase begleitet die Betrachtung des Bildes und die Meditation, die nach und nach dessen tiefen symbolischen Sinn freiwerden läßt.“

Claude Debussy (1862-1918) schrieb ***Syrinx*** 1913 für den berühmten Flötisten Louis Fleury. Als Spätwerk ist es stilistisch in die Nähe der 3 *Mallarmé-Lieder* einzuordnen. Debussy war fasziniert von der griechischen Mythologie, die in seinem Schaffen immer wieder zum Ausdruck kam. Ich zitiere die Sage der Syrinx direkt von Longus (*Daphnis und Chloe*):

„Diese Syrinx ist kein normales Instrument, sondern sie war einst ein schönes Mädchen. Sie hatte eine wunderbare Stimme, und während sie die Ziegen weidete und mit den Nymphen scherzte, sang sie. — Dem Pan gefiel sie, und einmal, als sie die Ziegen weidete, trat er zu ihr hin und wollte sie bereden zu dem, was er wünschte. Er versprach ihr, allen ihren Ziegen zwiefache Junge zu verleihen. Sie aber spottete über seine Liebe und sagte, sie begehre keinen Liebhaber, der weder ein richtiger Mann noch ein Bock sei. Da schickte er sich an zur Gewalt, aber sie floh und entkam ihm. Ermüdet, verbirgt sie sich im Röhricht und versinkt im Sumpf. Zornig schneidet Pan das Rohr, und da er das Mädchen nicht findet ... ersinnt er das Musikinstrument; er verbindet ungleiche Rohre mit Wachs, so wie auch ihre Liebe ungleich gewesen war; und sie, vordem ein schönes Mädchen, ist jetzt eine tönende Syrinx.“

— Ein beneidenswertes Schicksal — ! Für mich ist *Syrinx* ein Stück der Sehnsucht, des Entsagens — und des Wunschtraumes, eines Tages nur mehr Instrument zu sein, — ganz im Klang zu verschwinden...

Manuela Wiesler

C'était en 1955. Un cinéaste autrichien et une ballerine se trouvaient dans le forêt vierge du Brésil. Il ne reste plus beaucoup de quoi de la forêt ni du film qu'ils tournèrent mais le 22 juillet laissa sa marque dans une hutte de bois à Tunas/Itapiranga: MOI.

Deux ans plus tard, la famille retourna à Vienne. Dans ma dixième année, on me permit d'aller à l'opéra voir *La Flûte enchantée*. La scène où Tamino calme les animaux sauvages avec sa flûte laissa une profonde impression dans ma jeune âme — à partir de ce moment, mon avenir était décidé. Cela prit un an avant que je puisse persuader mes parents de m'acheter une flûte; le joyau si désiré fut finalement découvert sous l'arbre de Noël. Ma première leçon de flûte fut un fiasco; mon professeur Peter Hirschebühler et moi eûmes beau essayer, je n'ai pas pu obtenir une seule note de l'instrument têtue. Mais il n'y avait pas d'issue: la flûte me tenait en son pouvoir et, après quelques sottises incantations, imprécations et crises de larmes, il en sortit quelque chose qui ressemblait à une note! En 1967, je fus admise au Conservatoire de la cité de Vienne où, guidée par le professeur Camillo Wanaussek, j'atteignis la dite "maturité" artistique en 1971. J'étais alors une flûtiste "qualifiée" et je me rendis à Paris pour me perfectionner avec Alain Marion mais — horreur! — j'ai dû en fait repartir à zéro! Une année complète de gammes, d'autres gammes et encore de gammes — ascendantes, descendantes, staccato, legato — à rendre fou mais d'une nécessité vitale.

En 1973, je retournai à Vienne où je terminai mes études et me mariaï pour ensuite déménager en Islande avec mon mari. J'essayai alors sérieusement d'être une femme au foyer et une mère mais la chance me fit gagner la Compétition nordique de musique de chambre d'Helsinki en 1976; péniblement consciente de mes limitations instrumentales, je décidai de poursuivre mes études. Je me tournai d'abord vers mon vieux maître, Alain Marion, puis j'eus la bonne fortune de pouvoir prendre des leçons privées de James Galway et d'Aurèle Nicolet. J'ai fait mes débuts à Londres en 1979 et perçai définitivement à la Biennale de Copenhague en 1980. Depuis lors, ma carrière va de l'avant d'elle-même: je donne des concerts régulièrement partout en Europe et aux Etats-Unis, des cours de maître et

j'enregistre pour la radio et la télévision. De 1983 à 85, je fus active en Suède où j'ai donné environ 200 "concerts de conversation" dans des écoles, usines, hôpitaux, etc., en mission pour la musique classique. La devise: "Flûte solo à la scierie" — une école difficile mais remplie d'impressions inoubliables et de rencontres précieuses!

Je suis de retour à Vienne depuis 1985. Tout comme il y a 25 ans, je suis encore à la recherche du son magique qui peut assujettir les bêtes féroces; je lutte contre la flûte et contre moi-même et je demeure obsédée par la sonorité de cet instrument. J'espère être capable de transmettre dans cet enregistrement un peu de cette recherche, de cette lutte et de cette obsession.

Les pièces enregistrées sur ce disque sont l'expression non seulement de mon admiration pour la culture française mais encore de ma nostalgie personnelle. Je repense souvent à mes études à Paris — j'avais seize ans, je fumais beaucoup de cigarettes françaises, je vivais d'amour et de café noir. C'est à cette époque que je jouai la plupart de ces pièces pour la première fois en public — non dans une salle de concert mais dans la station de métro Châtelet où je gagnais l'argent pour mes leçons de flûte à titre de musicienne "métropolitaine". La musique se terminait pourtant abruptement parfois quand un passant bienveillant me criait: "Les gendarmes s'en viennent!" — et je filais à la prochaine station avec ma flûte et les poches remplies de petite monnaie. Depuis, cette musique a été associée dans mon esprit à l'odeur particulière du métropolitain de Paris. Ceci s'applique surtout à ***Les Folies d'Espagne*** que je découvris alors (dans une version "censurée"). Cette œuvre me fascinait — la forme de variations devint graduellement une philosophie de vie pour moi, d'unité dans la diversité et vice versa. C'est que ma vie est aussi un thème avec des variations — d'expériences, de gens, de jours — et ce n'est pas une coïncidence que j'aie commencé, pendant de nombreuses années, chaque nouvelle année de ma vie en jouant les *Folies*. **Marin Marais** (1656-1728) a dû être une personne très intéressante: gambiste virtuose à la cour du Roi-Soleil, directeur de l'orchestre de l'opéra et un compositeur qui non seulement écrivit de nombreux opéras (*Ariane et Bacchus*, *Alcyone*, *Sémélé*) et cinq livres de *Pièces de violes*, mais encore

qui fit une description musicale d'une opération pour un calcul biliaire! Il eut aussi dix enfants. Les *Folies d'Espagne* sont tirées du second livre de *Pièces de violes*. Marais écrit dans sa préface: "Lors de la composition de ces pièces, j'ai tenu compte du fait qu'ils (les couplets) peuvent être joués sur tous les types d'instruments, par exemple à l'orgue, au clavecin, au théorbe, au luth, au violon, à la flûte." J'exécute ici ma propre transcription transposée de ré mineur à fa mineur; elle élimine les doubles cordes et hausse certains passages d'une octave; autrement, elle suit l'original. J'espère que les gambistes me pardonneront l'intrusion dans leur territoire...

En contraste, la **Sonatine** de **Henri Tomasi** (1901-1971) est une pièce dans une forme qu'on ne peut imaginer plus appropriée à la flûte. Tomasi était un grand admirateur de la flûte et il écrivit (entre autres pièces) le *Concertino en mi majeur*, le *Concerto en fa majeur* et le superbe *Concerto de Printemps* pour cet instrument. La *Sonatine* fut composée en 1948 à l'époque où Tomasi était le directeur de l'Opéra de Monte Carlo. La pièce est faite sur mesure pour Jean-Pierre Rampal duquel chaque note reflète la personnalité, la sonorité et la virtuosité. J'espère que mon interprétation rendra un peu mon respect pour ce maître de la flûte.

La **Pièce** de **Jacques Ibert** (1890-1962) est dédiée à un autre grand flûtiste. En 1936, Marcel Moyse, qui avait créé le *Concerto pour flûte* d'Ibert en 1934, fut invité à une réunion en compagnie du compositeur. On poussa Moyse à jouer une partie du concerto mais il n'y avait malheureusement aucun piano dans la maison. La légende raconte qu'Ibert se retira dans une autre pièce pour en ressortir un peu plus tard avec la *Pièce* nouvellement composée qui fut créée immédiatement à la grande joie de la compagnie.

"L'inspiration vous visite souvent ... , et c'est une dame qu'il ne faut jamais faire attendre" (Ibert). Ibert est surtout connu grâce à son opéra *Angélique*, aux *Histoires* pour orgue et à sa musique de film (*Invitation à la danse* avec Gene Kelly, *Macbeth* avec Orson Welles). La *Pièce* est un chef-d'œuvre en miniature, un superbe petit joyau qui m'a accompagnée à travers bien des amours! A propos du style: "J'aime faire ce que les autres ne font pas" (Ibert).

Ce que j'aime chez **Jean Françaix** (1912-) est sa sensibilité pour l'instrument, l'élégance naturelle de ses mélodies et le noble sourire qui ne permet jamais aux émotions de devenir sentimentales. Cette gentille ironie propre est très salutaire pour quelqu'un qui (comme moi) a tendance à se prendre trop au sérieux. Françaix est un compositeur extraordinairement fécond: parmi ses œuvres les mieux connues, mentionnons l'opéra de chambre *Le Diable boiteux*, *Le Roi nu*, *L'Horloge fleurie* pour hautbois et orchestre, *Le Gay Paris* pour trompette et bois et *L'Heure du berger* pour piano et quintette à cordes. Sa production de musique pour flûte comprend, outre la *Suite*, un *Concerto*, un *Divertimento* et de la musique de chambre.

André Jolivet (1905-1974), le seul élève d'Edgar Varèse, fut pendant plusieurs années le directeur musical de la Comédie Française. Parmi ses compositions, mentionnons la cantate *Le Cœur de la matière*, trois symphonies, la messe *Uxor Tua* et l'oratorio *La Vérité de Jeanne*. Il écrivit pour la flûte, qu'il appela l'instrument musical par excellence, les *Cinq Incantations*, le *Chant de Linos*, deux concertos — et, en 1967, les *Ascèses*. Jolivet fit les commentaires suivants:

“Une œuvre pour un instrument seul est une ascèse.

Pour celui qui l'écrit:

qui se doit de pénétrer la nature profonde de l'instrument, de dégager ses possibilités expressives et d'en maîtriser la technique, afin de mettre en évidence l'ensemble de ses qualités.

Pour celui qui l'interprète:

qui doit, par son jeu et sa musicalité, magnifier les vertus de son instrument et, seul avec lui et partant de lui, donner l'impression.”

J'ai choisi les *Ascèses* nos 1 et 5 pour cet enregistrement. Dans le no 1, nous entendons le son du silence (Le “saint silence”); le no 5 est une ode à la FEMME comme mère de toute vie.

L'Incantation “Pour que l'image devienne symbole” fut composée 30 ans avant *Ascèses*. Elle est dédiée à M. Lipnitzki, un photographe, mélomane et excellent violoniste. Comme dans les fameuses *Cinq Incantations*, Jolivet essaie ici de

redonner à la musique son sens premier — l'expression magique des sentiments humains. Jolivet écrivit au sujet de la pièce: "sa longue phrase ascendante accompagne la contemplation de l'image et la méditation qui en dégage progressivement le sens symbolique profond."

Claude Debussy (1862-1918) écrivit *Syrinx* en 1913 pour le réputé flûtiste Louis Fleury. C'est ainsi une œuvre tardive qui peut être comparée stylistiquement aux trois *Chansons de Mallarmé*. Debussy était fasciné par la mythologie grecque, ce qu'il exprime maintes et maintes fois dans sa musique. Je vais citer la légende de Syrinx directement de Longus (*Daphnis et Chloé*):

"Cette Syrinx n'est pas un instrument ordinaire mais a été une fois une belle jeune fille. Elle avait une voix superbe et elle chantait lorsqu'elle faisait paître les chèvres et qu'elle taquinait les nymphes. Pan l'aima et, un jour, pendant qu'elle menait paître les chèvres, il s'avança vers elle et voulut la séduire. Il promit de rendre toutes les chèvres mères de jumeaux. Elle se moqua cependant de son amour et dit qu'elle n'avait que faire d'un amant qui n'était ni un vrai homme ni un bouc. Il fut sur le point d'avoir recours à la violence mais elle s'enfuit et lui échappa. Épuisée, elle se cacha sur un lit de joncs et s'enfonça dans le marais. En colère, Pan coupa le roseau et, comme il ne trouva pas la jeune fille... il divisa l'instrument musical; il attacha les joncs inégaux avec de la cire car leur amour avait aussi été inégal; et elle, d'abord une belle jeune fille, devint une Syrinx sonore."

Une destinée enviable! Pour moi, *Syrinx* est une pièce de nostalgie, de renonciation — et du rêve de n'être un jour qu'un instrument, de disparaître entièrement dans le son...

Manuela Wiesler

Recording data: 1989-09-29/30 at Furuby Church, Sweden
Sound engineer: Robert von Bahr
Recording technician: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 digital recording equipment; 2 Neumann U89 microphones;
SAM82 mixer

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert von Bahr

Cover text: Manuela Wiesler

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Type setting, lay-out: Andrew Barnett

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & © 1989 & 1990, BIS Records AB

SYRINX:

For me, *Syrinx* is a piece of longing, of renunciation — and of the dream of one day being only an instrument, of disappearing entirely into the sound...

Für mich ist *Syrinx* ein Stück der Sehnsucht, des Entsagens — und des Wunschtraumes, eines Tages nur mehr Instrument zu sein, — ganz im Klang zu verschwinden...

Pour moi, *Syrinx* est une pièce de nostalgie, de renonciation — et du rêve de n'être un jour qu'un instrument, de disparaître entièrement dans le son...

Manuela Wiesler

