



BEZALY BRAUTIGAM

masterworks for FLUTE and PIANO



SUPER AUDIO CD

PROKOFIEV, SERGEI (1891-1953)

SONATA IN D MAJOR, Op. 94 (1943) *(Sikorski)* 22'29

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | I. <i>Moderato</i> | 7'45 |
| 2 | II. <i>Scherzo. Presto</i> | 4'33 |
| 3 | III. <i>Andante</i> | 3'25 |
| 4 | IV. <i>Allegro con brio</i> | 6'33 |

SCHUBERT, FRANZ (1797-1828)

VARIATIONS IN E MINOR ON THE SONG
'TROCKNE BLUMEN', D 802 (1824) *(Breitkopf & Härtel)* 19'28

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 5 | Introduction. <i>Andante</i> | 4'28 |
| 6 | Theme. <i>Andantino</i> | 1'42 |
| 7 | Variation I | 1'36 |
| 8 | Variation II | 1'40 |
| 9 | Variation III | 2'20 |
| 10 | Variation IV | 1'44 |
| 11 | Variation V | 2'10 |
| 12 | Variation VI | 2'34 |
| 13 | Variation VII | 2'49 |

DUTILLEUX, HENRI (b. 1916)

- 14 SONATINA (1943) *(Alphonse Leduc)* 9'15
Allegretto – Andante – Animé

JOLIVET, ANDRÉ (1905-1974)

- 15 CHANT DE LINOS (1944) *(Alphonse Leduc)* 10'26

TT: 63'03

SHARON BEZALY *flute*

RONALD BRAUTIGAM *piano*

INSTRUMENTARIUM

Flute: Muramatsu 24k All Gold Model, No. 60600

Grand Piano: Steinway D. Piano Technician: Carl Wahren

‘Masterpieces for flute and piano’ are gathered together on this recording – masterful works written by masters for masters. This is literally true: Henri Dutilleux’ *Sonatina*, for instance, was conceived as a piece to test the mettle of masterful performers; Franz Schubert’s *Variations* provided a contemporary master of the instrument with brilliant material. ‘Contemporary’ is another keyword of this recording, as the works by Dutilleux, Sergei Prokofiev and André Jolivet were written at more or less the same time, in the years 1943-44 – a sample of the wide expressive range that the historically rewarding combination of flute and piano possessed within the realm of modern music.

The flute was a leading representative of one of **Sergei Prokofiev**’s aesthetic ideals: clarity of style. ‘I have always found this instrument very attractive’, he wrote, ‘and it seemed to me that it was paid too little heed in the literature of music. The sonata should be played with a bright, transparent, classical tone.’ The ***Sonata in D major for Flute and Piano***, Op. 94, was written in 1943, the same year as Dutilleux’ *Sonatina*. The famous Russian violinist David Oistrakh held the piece in high regard; his only complaint was that it was not composed for the violin: ‘I would have desired a more full-blooded life for this wonderful work...’ A solution to this problem was, however, easily found. Prokofiev and Oistrakh made a violin arrangement (the so-called ‘Second Violin Sonata’, Op. 94a), which does not differ significantly from the original but soon surpassed it in popularity. The original version was first performed in public on 7th December 1943 at the Small Hall of the Moscow Conservatory by the flautist N.I. Charkovsky with Sviatoslav Richter at the piano (there had already been a private performance during the Beethoven Competition). Richter’s view did not coincide with that of Oistrakh: ‘It is counted as a second violin sonata

but is incomparably more beautiful in its original form for flute.’ This is a view that cannot be excluded, particularly on account of the rich, idiomatic ornamentation and virtuosic figurations.

A reticent and very beautiful theme in D major defines the classically light atmosphere of this sonata; a lively transition motif leads to the second theme in dotted rhythm (in A major). The development is enlivened by triplets that culminate as the flute soars aloft; a slightly modified recapitulation follows, and the dreamy conclusion is based on the beginning of the main theme. The scherzo (*Presto*) draws the listener into a merry, rhythmic bustle that is interrupted by a otherworldly trio based on open fifths but soon – with the *staccato* pounding of the piano – returns to a slightly modified reprise of the first section. The *Andante* begins lyrically and tenderly; circling triplets produce broad sweeps of sound that influence the recapitulation as well. The main theme is heard in the piano, while the flute gradually breaks free from its triplets. The unrestrained, folk-like theme of the *Allegro con brio* settles into intervals of a fourth that confirm the D major tonality; the second theme is characterized by heavy, ascending thirds. A filigree idyll in F major, starting in the piano, alludes to the ballet music *Romeo and Juliet* and finally leads to a reprise of the main themes. With open octaves and violent leaps of a fourth Prokofiev writes a conclusion where the lovingly quoted conventions are clearly delineated.

‘Ach, Tränen machen nicht maiengrün, / machen tote Liebe nicht wieder blühn’ (‘Ah, tears cannot make May green, or make dead love bloom again’). In *Trockne Blumen* (*Dry Flowers*), the eighteenth song in **Franz Schubert’s** cycle *Die schöne Müllerin*, D 795 (late 1823, to texts by Wilhelm Müller), the cycle reaches its emotional nadir. The beloved has finally been lost to the hunter, and her wilted flowers accompany the devastated young miller to his chosen

grave. Schubert, who reused ideas from other songs in pieces such as the *Trout Quintet*, D 667, and the *String Quartet in D minor*, 'Death and the Maiden', D 810, applied a similar procedure to the resigned theme of this moving song, using it as the basis for a set of variations written in early 1824 for his friend Ferdinand Bogner, a virtuoso flautist and professor at the Vienna Conservatory: the **Variations on 'Trockne Blumen'** in E minor for flute and piano.

In the process he managed to supply a 'happy end'. The flute breathes new life into the 'dry flowers', just as had been longingly though hopelessly envisaged at the end of the song ('Dann Blümlein alle heraus, heraus! / Der Mai ist kommen, der Winter ist aus' ['Then come out, come out, all you little flowers, May has come, winter is over.']). A grand, melancholy introduction with various motivic allusions is followed by the theme itself, simply presented with its character of a funeral march. Then there are seven variations with fragments of motifs, virtuosic figurations (the whirlwind of the fifth variation as it stands is breathtaking, and yet there is a deleted and far more unplayable version of this section!) and technical refinements. The minor-key character is gradually relegated to the background; the 'fatal' origin of the melody seems to be forgotten as it cheerfully makes its peace with the world and turns confidently to E major. Especially the final variation, which completely transforms the funeral march into a triumphal one, testifies eloquently to this process. A coda rounds off this dazzling display piece, a work which many a critic – finding that it exchanged the coffin for the salon – accused of sinning against the spirit of the original composition. Such a supposition, however, implies that Schubert, by singing his own swansong, fully lived up to a great Romantic cliché. It remains an undeniable aspect of his complex personality, however, that he remained firmly rooted in the musical world of his time (one thinks for instance of the alterna-

tive guitar or harp accompaniments for his songs). Thus he was able to provide a virtuoso piece, as effective as it was rich in content, with which to enrich the the frankly limitless repertoire of song or operatic variations of dubious quality that flooded the market.

In his fascinating, multi-faceted music, **Henri Dutilleux** tried to explore ‘tout un monde lointain, absent, presque défunt’ (‘a whole world that is distant, absent, almost defunct’) – to quote the motto by Baudelaire chosen by the composer for his *Cello Concerto* of 1970. His *Sonatina for Flute and Piano* of 1943 belongs in a more profane world, though one that is no less challenging: it was one of the test pieces commissioned by Claude Delvincourt, then director of the Paris Conservatoire, for the institute’s competitions (as well as the flute, the oboe, bassoon and trombone were thus favoured). Dutilleux’ *Sonatina* is in one movement, but falls into three sections. An *Allegretto*, dominated completely by its modally coloured main theme in D minor, is linked by two free flute arabesques (*avec fantaisie*) to the following, expressive *Andante* which in turn culminates in a lively *Animé* passage with *dolce* moments and a daredevil flute cadenza. With alert curiosity Dutilleux explored the registers and nuances of the flute, and also provided the piano with an important part (played by the composer himself at the première on 17th January 1944). Before long, this competition piece was also enjoying success in the concert repertoire.

Competitions can go beyond academic confines into an existential realm, as is shown by the legend from a ‘distant world’ that tells how Linos, a fine cithara player, challenged the great Apollo – one of the numerous ‘inventors’ of music! – to a musical competition and, on account of such presumptuousness, perished at his hand. In an equally brutal variant of the story Linos is killed by his irascible pupil Heracles. Cause for lamentation on all sides, there-

fore, and this is also the origin of the Greek concept of ‘linos’, which refers to a ritual lament punctuated by cries and dancing (in fact this concept was probably not connected with any particular person until a later stage).

It is this later meaning to which **André Jolivet** alludes in his highly virtuosic ***Chant de Linos*** for flute, string trio and harp (or for flute and piano) from 1944. Jolivet, a friend of Dutilleux’, shared with him and many other French composers a predilection for the flute and its mythical past – one thinks for example of Claude Debussy’s *Syrinx*). Throughout his career Jolivet concerned himself with ancient, archaic and ritual subjects (e.g. *Cinq Incantations* for solo flute, 1936). This also had consequences for his musical style in a narrower sense, in that modes play an important part – reflecting the influence of Debussy, Varèse (who taught Jolivet) and Messiaen. The *Chant de Linos* is thus based on musical material associated with Greek modes and, true to its programmatic model (and to the period in which it was composed), explores the extremes of expression. Lamenting, elegiac passages with sweeping arabesques and introverted sigh motifs are juxtaposed with rhythmically pointed sections and frenetic eruptions that, with the use of such devices as flutter-tonguing, assaults the outer limits of harmonious moderation. But perhaps this is the citharode’s revenge for inspiring a masterpiece not for the cithara but for the flute...

© **Horst A. Scholz** 2006

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’. Her perfect control of circular breathing enables her to reach new peaks of musical interpretation, inspiring renowned composers such as Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish and Zhou Long to write for her. One result is *Nordic Spell*, a disc of three new concertos dedicated to Sharon Bezaly, which among other distinctions received a MIDEM Classical Award in 2006. She records exclusively for BIS, and her discs are released to great critical acclaim: ‘God’s gift to the flute’ was the reaction from the critic in *The Times* (UK) upon hearing her interpretations of Mozart’s flute concertos, released in 2005.

Sharon Bezaly gave her début concert as a soloist with the Israel Philharmonic Orchestra conducted by Zubin Mehta when she was 14. She continued her studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris under Alain Marion, Raymond Guiot and Maurice Bourgue, winning 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. Since then Sharon Bezaly has devoted herself to a solo career.

As a soloist, she performs with orchestras all over the world including the Tokyo Philharmonic Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, BBC Scottish Symphony Orchestra, Singapore Symphony Orchestra, SWR Orchestra, English Chamber Orchestra and Camerata Academica Salzburg, appearing in prestigious venues such as the Musikverein in Vienna, Châtelet in Paris, Palais des Beaux Arts in Brussels, the Rudolfinum in Prague and the Suntory Hall in Tokyo. As a chamber musician Sharon Bezaly gives concerts alongside such musicians as Gidon Kremer and the Bartók Quartet.

Ronald Brautigam, one of Holland's leading musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He was born in Amsterdam and studied under Jan Wijn, continuing his studies in London and in the United States under John Bingham and Rudolf Serkin. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. Since then Ronald Brautigam has performed regularly with leading European orchestras under distinguished conductors including Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington and Sir Simon Rattle.

Besides his performances on modern instruments, Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano. He regularly gives recitals on his own fortepiano, and has played concertos with the Orchestra of the Eighteenth Century, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées. He is also a devoted player of chamber music, regularly working together with Isabelle van Keulen, Nobuko Imai and Melvyn Tan.

In 1995 Brautigam began his association with BIS. Since then he has recorded Mendelssohn's piano concertos (with the Nieuw Sinfonietta Amsterdam) and, on the fortepiano, the complete solo piano works of Mozart and Haydn. In 2004, Volume 7 of the Haydn series won a Cannes Classical Awards and the same year saw the release of the first of a series with Beethoven's piano music, also on the fortepiano.

„Meisterwerke für Flöte und Klavier“ sind auf dieser CD versammelt – meisterliche Werke von Meistern für Meister. Und dies durchaus im buchstäblichen Sinne: Henri Dutilleux’ *Sonatine* etwa war als ein Probestück konzipiert, an dem sich Meister zu bewähren hatten; Franz Schuberts *Variationen* versorgten einen zeitgenössischen Meister der Flöte mit brillantem Vortragsmaterial. Zeitgenossenschaft ist ein weiteres Stichwort dieser Einspielung, sind die Kompositionen von Dutilleux, Sergej Prokofjew und André Jolivet doch nahezu gleichzeitig, in den Jahren 1943/44, entstanden – ein kleiner Querschnitt also auch durch das große Ausdruckspektrum der traditionsreichen Kombination Flöte/Klavier im Umfeld der Moderne.

Für **Sergej Prokofjew** war die Flöte eine Hauptvertreterin jener *clarté* des Stils, die zu seinen eigenen ästhetischen Idealen gehörte. „Mich hatte dieses Instrument“, schrieb er, „schon stets angezogen, und mir schien, daß es in der Musikkultur nicht genügend beachtet wird. Die Sonate sollte in hellen und durchsichtigen klassischen Tönen erklingen.“ Und so entstand 1943, im selben Jahr wie Dutilleux’ *Sonatine*, die **Flötensonate in D-Dur** op. 94. David Oistrach, der berühmte russische Geiger, schätzte das Werk sehr – und bemängelte bloß, daß es nicht für Geige geschrieben sei: „Ich hätte diesem wundervollen Werk ein blutvolleres Leben gewünscht ...“ Nun, dem konnte abgeholfen werden. Prokofjew und Oistrach arrangierten eine Violinfassung (die sogenannte „Zweite Violinsonate“ op. 94a), welche sich nicht wesentlich von der Originalfassung unterschied, diese aber an Popularität anfangs deutlich überflügelte. Swjatoslaw Richter hingegen, der die Originalfassung am 7. Dezember 1943 zusammen mit dem Flötisten N.I. Charkowski im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums öffentlich uraufgeführt hatte (eine nicht-öffentliche Aufführung

während des Beethoven-Wettbewerbs ging voran), war anderer Meinung: „Sie zählt als Zweite Violinsonate, ist aber im Original für Flöte unvergleichlich schöner.“ Dieser Ansicht wird man sich insbesondere wegen der reichen idiomatischen Verzierungen und virtuosen Spielfiguren kaum verschließen wollen.

Ein verhaltenes, wunderschönes D-Dur-Thema umreißt die klassizistisch leichte Atmosphäre dieser Sonate und wird von einem betriebsamen Überleitungsmotiv zum punktierten zweiten Thema (A-Dur) geführt. Triolen würzen die Durchführung, die in den Höhenflügen der Flöte kulminiert, um dann einer leicht veränderten Reprise Platz zu machen, deren verträumter Schluß den Hauptthemenkopf aufgreift. Nun zieht das Scherzo (*Presto*) den Hörer in ein munteres, markant rhythmisiertes Treiben, das von einem verkürzten Trio über leeren Quinten angehalten wird, bald aber von dem *staccato* pochenden Klavier zur leicht veränderten Wiederholung des ersten Teils angetrieben wird. Lyrisch zart beginnt das *Andante*; kreisende Triolen erzeugen breite Klangflächen, die auch die Reprise noch beeinflussen: Das Hauptthema erklingt im Klavier, während die Flöte sich erst allmählich von ihren Triolen löst. Das volkstümlich-ungestüme erste Thema des *Allegro con brio* pendelt sich auf Quartsprüngen ein, die die D-Dur-Tonalität bekräftigen; wuchtig aufsteigende Terzschriffe prägen das zweite Thema. Eine filigrane F-Dur-Idylle, vom Klavier eröffnet, klingt an die Ballettmusik *Romeo und Julia* an und führt schließlich zur Reprise der Hauptthemen. Mit heftigen Quartsprüngen und leeren Oktaven setzt Prokofjew einen Schlußpunkt, in dem die liebevoll zitierten Konventionen hell aufleuchten.

„Ach, Tränen machen nicht maiengrün, / machen tote Liebe nicht wieder blühn.“ In *Trockne Blumen*, dem 18. Lied der Ende 1823 komponierten *Schönen Müllerin* D 795 von **Franz Schubert** (Texte: Wilhelm Müller), ist die abgrün-

digste Station des Zyklus' erreicht. Die Geliebte ist endgültig an den Jäger verloren, ihre welken Blumen begleiten den zerstörten Müllerburschen ins selbstgewählte Grab. Das resignative Thema dieses bewegenden Liedes hat Schubert – ähnlich wie im Fall des *Forellenquintetts* D 667 oder des *Streichquartetts d-moll „Der Tod und das Mädchen“* D 810 – ein weiteres Mal aufgegriffen, als er es dem Variationenwerk zugrundelegte, das er Anfang 1824 für seinen Freund Ferdinand Bogner, Flötenvirtuose und Professor am Wiener Konservatorium, komponierte: die **Variationen über „Trockne Blumen“** e-moll für Flöte und Klavier.

Und damit hat er gewissermaßen ein „Happy End“ nachgeliefert. Denn die Flöte haucht den „trocknen Blumen“ neues Leben ein, ganz wie es der zweite Teil des Liedes in seiner Traumvision vergebens herbeigesehnt hatte („Dann Blümlein alle heraus, heraus! / Der Mai ist kommen, der Winter ist aus“). Einer großartigen, düsteren Einleitung mit etlichen motivischen Andeutungen folgt das eigentliche Thema mit seinem Trauermarsch-Gestus in schlichtem Gewand, um dann sieben Variationen Platz zu machen, die mit motivischen Abspaltungen, virtuosem Figurenwerk (atemberaubend der Wirbelwind der fünften Variation, für die eine gestrichene, weil noch unspielbarere Erstfassung existiert!) und satztechnischen Feinheiten aufwarten. Zusehends gerät dabei die Mollregion in den Hintergrund, vergessen scheint die fatale Herkunft dieser Melodie, die ihren frohgemuten Frieden mit der Welt macht und sich selbstgewiß nach E-Dur wendet. Namentlich die Schlußvariation, die den Trauermarsch vollends in einen Triumphmarsch umdeutet, legt hiervon beredtes Zeugnis ab. Eine Coda beschließt dieses fulminante Bravourstück der Flötenliteratur, dem so mancher Kritiker Frevel an der Vorlage angekreidet hat, weil man hier Sarg mit Salon vertauscht wähnte. Bei solcher Betrachtung aber gerät Schubert zum romanti-

schen Klischee, zum ewigen Schwanensänger seiner selbst. Daß er dagegen mit beiden Beinen im Musikleben seiner Zeit stand (man denke etwa an die optionale Begleitung seiner Lieder durch Gitarre oder Harfe) und die zugegebenermaßen zahllosen Lied- und Opernvariationen von zweifelhafter Qualität, die den Markt überschwemmten, um ein so gehalt- wie effektvolles Virtuosenstück zu bereichern wußte, ist eine unverzichtbare Facette seiner komplexen Persönlichkeit.

In seiner faszinierend vielschichtigen Musik sucht **Henri Dutilleux** „ferne, verschwundene, fast versunkene Welten“ zu erkunden (so das Baudelaire'sche Motto seines *Cellokonzerts* aus dem Jahr 1970); in einen etwas profaneren, wenngleich nicht minder anspruchsvollen Rahmen gehört seine 1943 komponierte ***Sonatine für Flöte und Klavier***: Sie ist eines von vier Probestücken, die Claude Delvincourt, der damalige Leiter des Pariser Conservatoire, bei ihm für die Wettbewerbe des Conservatoire in Auftrag gegeben hatte (außer der Flöte wurden noch Oboe, Fagott und Posaune bedacht). Dutilleux' *Sonatine* ist einsätzig, aber dreiteilig: Einem *Allegretto*, das ganz von seinem modal eingefärbten d-moll-Hauptthema geprägt wird, folgt nach zwei freien Flötenarabesken (*avec fantaisie*) ein expressives *Andante*, das in ein lebhaftes *Animé* mit *dolce*-Einschub und halsbrecherischer Flötenkadenz mündet. Mit hellwacher Neugier erkundete Dutilleux die Register und Nuancen des Flötenklangs und versah dabei auch das Klavier mit einem gewichtigen Part (den bei der Uraufführung am 17. Januar 1944 der Komponist selber übernahm). Es dauerte mithin nicht lange, bis das Wettbewerbsstück auch im Konzertrepertoire reüssierte.

Daß Wettbewerbe nicht nur eine akademische, sondern auch eine durchaus existentielle Sache sein können, das zeigt jene Legende aus einer „fernen Welt“, derzufolge der vortreffliche Kitharاسpieler Linos den großen Apoll – immerhin

einen der zahlreichen „Erfinder“ der Tonkunst! – zu einem musikalischen Wettstreit herausforderte und ob solcher Anmaßung von diesem getötet wurde; eine andere Variante läßt ihn, nicht minder brutal, unter der Hand seines jähzornigen Schülers Herakles sterben. Allenthalben Grund zur Klage also, und dies ist wohl auch der eigentliche Ursprung des (vermutlich erst späterhin personifizierten) griechischen Begriffs „Linos“, der einen rituellen, von Schreien und Tanzen durchsetzten Klagegesang bezeichnete.

An diese Bedeutung knüpft **André Jolivet** mit seinem hochvirtuosen ***Chant de Linos*** für Flöte, Streichtrio und Harfe (alternativ für Flöte und Klavier) aus dem Jahr 1944 an. Jolivet, der mit Dutilleux befreundet war, teilte das Faible, das französische Komponisten für die Flöte und deren mythische Vergangenheit hegten (man denke etwa an Claude Debussys *Syrinx*); zeitlebens beschäftigte er sich mit antiken, archaischen und rituellen Sujets (z.B. *Cinq Incantations* für Flöte solo, 1936). Dies hatte auch Konsequenzen für seine Tonsprache im engeren Sinn, in der – auch unter dem Einfluß von Debussy, Varèse (dessen Schüler Jolivet war) und Messiaen – Modi eine wichtige Rolle spielen. So basiert der *Chant de Linos* auf einem an griechische Modi angelehnten Tonmaterial, das, getreu seiner programmatischen Vorlage, extreme Ausdrucksbereiche durchmißt (darin Zeuge wohl nicht zuletzt auch seiner Entstehungszeit): Klagend-elegische Passagen mit schweifenden Arabesken und introvertierter Seufzermotivik stehen neben rhythmisch pointierten Abschnitten und frenetischen Eruptionen, die etwa mit der „Flatterzunge“ an den Grenzen maßvoll-gediegenen Wohlklangs rütteln. Vielleicht aber ist dies die Rache des Kitharöden dafür, daß er einem Meisterwerk nicht für Kithara, sondern für Flöte die Anregung gab ...

© **Horst A. Scholz 2006**

Sharon Bezaly wurde 2002 mit dem renommierten deutschen „ECHO Klassik“-Preis in der Kategorie „Instrumentalistin des Jahres“ ausgezeichnet; 2003 erhielt sie einen Cannes Classical Award als „Young Artist of the Year“. Ihre vollendete Beherrschung der Zirkuläratmung läßt sie neue Regionen der musikalischen Interpretation erreichen, was renommierte Komponistinnen und Komponisten wie Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish und Zhou Long dazu inspirierte, Werke für sie zu komponieren. Eines der Resultate ist *Nordic Spell*, eine CD mit drei neuen, Sharon Bezaly gewidmeten Konzerten, die u.a. den MIDEM Classical Award 2006 erhielt.

Sharon Bezaly nimmt exklusiv für BIS auf, und ihre CDs erhalten begeisterte Kritiken – die englische *Times* etwa nannte Sharon Bezaly in einer Rezension ihrer 2005 veröffentlichten Einspielung mit Mozarts Flötenkonzerten „Gottes Geschenk an die Flöte“.

Sharon Bezaly gab mit 14 Jahren ihr Konzertdebüt als Solistin mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Zubin Mehta. Sie setzte ihre musikalische Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris bei Alain Marion, Raymond Guiot und Maurice Bourgue fort und gewann erste Preise für Flöte und Kammermusik. Bald darauf wurde sie von Sándor Végh eingeladen, Solo-Flötistin in seiner Camerata Academica Salzburg zu werden – eine Position, die sie bis zum Tod des Maestros im Jahr 1997 innehatte. Seither hat Sharon Bezaly eine Karriere als Flötensolistin eingeschlagen.

Als solche konzertiert sie weltweit mit Orchestern wie dem Tokyo Philharmonic Orchestra, dem BBC National Orchestra of Wales, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Singapore Symphony Orchestra, dem China National Symphony Orchestra, dem SWR Sinfonieorchester, dem English Cham-

ber Orchestra und der Camerata Academica Salzburg auf; sie spielt dabei an so renommierten Stätten wie dem Wiener Musikverein, dem Châtelet in Paris, dem Palais des Beaux Arts in Brüssel, dem Rudolfinum in Prag und der Suntory Hall in Tokio. Als Kammermusikerin gibt Sharon Bezaly Konzerte mit Musikern wie Gidon Kremer und dem Bartók Quartet.

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker der Niederlande, ist nicht allein wegen seiner Virtuosität und Musikalität bemerkenswert, sondern auch wegen der Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. In Amsterdam geboren, begann er seine Studien bei Jan Wijn, um sie in London und den USA bei John Bingham und Rudolf Serkin fortzusetzen. 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs ausgezeichnet, dem wichtigsten Musikpreis Hollands. Seither ist Ronald Brautigam regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so vorzüglichen Dirigenten wie Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington und Sir Simon Rattle aufgetreten.

Neben seinen Aufführungen auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt. Regelmäßig gibt er Recitals auf seinem eigenen Fortepiano; außerdem konzertiert er mit dem Orchestra of the Eighteenth Century, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, Concerto Copenhagen und l'Orchestre des Champs-Élysées. Außerdem ist er ein begeisterter Kammermusiker, der regelmäßig mit Isabelle van Keulen, Nobuko Imai und Melvyn Tan zusammenspielt.

Die Zusammenarbeit von Ronald Brautigam und BIS begann 1995. Seitdem hat er Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Nieuw Sinfonietta Amsterdam) und, auf dem Fortepiano, das gesamte Klaviersolowerk von Mozart und Haydn

eingespielt. 2004 gewann die siebte Folge der Haydn-Gesamteinspielung einen Cannes Classical Award; im selben Jahr erschien die erste Folge einer ebenfalls auf dem Fortepiano eingespielten Reihe mit Beethovens Klaviermusik.

Cet enregistrement réunit des chefs-d'œuvre pour flûte et piano, des œuvres maîtresses écrites par des maîtres pour des maîtres. Littéralement. La *Sonatine* d'Henri Dutilleux a été composée pour un concours de conservatoire afin de permettre à des maîtres de faire leurs preuves alors que les variations de Franz Schubert ont veillé à ce que l'un de ses contemporains, un maître de la flûte, puisse compter sur une œuvre brillante. Le mot de « contemporain » peut également s'appliquer aux autres œuvres que l'on retrouve sur cet enregistrement car les compositions de Dutilleux, Prokofiev et André Jolivet ont été composées à peu près en même temps, autour des années 1943 et 1944, et constituent ainsi un petit échantillon « moderne » de la grande palette expressive offerte par la formation de flûte et piano à la tradition si riche.

Pour **Serguei Prokofiev**, la flûte était la principale représentante de la clarté du style qui appartenait à son idéal esthétique le plus personnel. Il écrivit : « Cet instrument m'attirait depuis longtemps et il me semblait qu'il avait été peu employé dans la littérature musicale. Je voulais que cette Sonate ait une sonorité classique, claire et transparente. » Et c'est avec ce souhait en tête qu'a été conçue en 1943 (la même année que la *Sonatine* de Dutilleux) la ***Sonate pour flûte en ré majeur***, opus 94. David Oistrakh, le célèbre violoniste russe, appréciait fort cette œuvre et regrettait qu'elle n'ait pas été écrite pour violon : « J'aurais souhaité pour cette œuvre merveilleuse une vie plus complète... » On y vit cependant : Prokofiev et Oistrakh réaliseront une version pour violon (la « *seconde* » *Sonate pour violon*, op. 94a) qui se distingue considérablement de la version originale mais dont la popularité, du moins au début, a nettement éclipsé la version pour flûte. En revanche, Sviatoslav Richter qui assurera la création publique de la version originale le 7 décembre 1943 avec le flûtiste N.I. Char-

kovsky dans la Petite Salle du Conservatoire de Moscou (une interprétation privée eut lieu pendant le Concours Beethoven), est d'un autre avis : « Elle constitue sa seconde sonate pour violon, mais la version originale pour flûte est incomparablement plus belle. » Cette opinion doit être prise en considération en regard de la riche ornementation et des motifs virtuoses qui tiennent compte des spécificités de la flûte.

Un merveilleux thème en ré majeur tout de retenue ébauche l'atmosphère classique et lumineuse de cette sonate et est poursuivi par un second thème fait de valeurs pointées en la majeur après un passage plus affairé. Des triolets relèvent le développement qui culmine dans le registre aigu de la flûte avant de faire place à la récapitulation dont la fin rêveuse reprend la première partie du thème principal. Le scherzo suivant (indiqué *presto*) mène l'auditeur dans une animation enjouée à la rythmique marquée interrompue par un trio radieux avec des quintes à vide qui se remet bientôt en marche par le piano qui ponctue en *staccato* la reprise légèrement modifiée de la première partie. Le troisième mouvement, un *andante*, commence dans une atmosphère délicatement lyrique. Des guirlandes de triolets couvrent l'ensemble du registre et influenceront également la récapitulation : le thème principal revient au piano alors que la flûte se défait progressivement de ses triolets. Le premier thème, impétueux, à l'allure folklorique de l'*Allegro con brio* conclusif oscille sur des sauts de quarts qui renforcent la tonalité de ré majeur alors que des intervalles de tierces ascendantes caractérisent le second thème. Tel un filigrane, une idylle en fa majeur, initiée par le piano, semble provenir du ballet *Roméo et Juliette* et mène finalement à la reprise du thème principal. Avec des sauts impétueux de quarts et des octaves à vide, Prokofiev met le point final dans lequel les aimables conventions citées sont illuminées.

« Ah, les larmes ne font pas reverdir en mai le printemps, / Ni ne font refleurir un amour mort. » Dans *Trockne Blumen* [*Fleurs séchées*], le dix-huitième lied du cycle *La jolie meunière* D. 795 composé à la fin de 1823 par **Franz Schubert** sur un texte de Wilhelm Müller, nous parvenons à l'étape ultime du cycle : l'aimée est définitivement partie rejoindre le chasseur et ses fleurs fanées accompagnent le jeune meunier anéanti dans la fosse qu'il a choisie. Le thème à l'allure résignée de ce lied émouvant est réutilisé par Schubert pour une pièce instrumentale, un procédé auquel il aura encore recours avec le *Quintette « La truite »* D. 667 et le *Quatuor à cordes « La jeune fille et la mort »* D. 810, une série de variations composées au début 1824 à l'intention de son ami Ferdinand Bogner, flûtiste virtuose et professeur au Conservatoire de Vienne qui portera le titre d'**Introduction et Variations pour piano et flûte sur le lied « Trockne Blumen »** en mi mineur.

Il donne en quelque sorte un happy end à cette œuvre car la flûte insuffle une nouvelle vie aux « fleurs desséchées », tout à fait comme la seconde partie du lied où, dans sa vision comme rêvée, il attend en vain (« Alors vous pousserez toutes, mes fleurs / Le mois de mai s'en est venu, l'hiver s'en est allé. »). Le véritable thème avec son allure de marche funéraire dans une présentation sobre qui sera variée suit une introduction grandiose et sombre avec plusieurs allusions. Puis, suivent les sept variations, avec des dissociations au niveau des motifs, des passages virtuoses (comme la cinquième variation et son tourbillon dont la version primitive a été écartée parce qu'alors injouable) et des finesses formelles. La tonalité mineure passe visiblement en arrière-fond alors que l'atmosphère fatale de la mélodie originale semble mise de côté pour faire place à une réconciliation paisible avec le monde en passant à mi majeur. Concrètement, c'est la variation finale qui transforme complètement la marche fu-

nèbre en une marche triomphale et écarte les témoins éloquents. Une coda conclue cette extraordinaire pièce de bravoure de la littérature pour flûte à laquelle tant de critiques reprocheront d'avoir trahi l'esprit de la pièce originale puisque l'on y troque le cercueil pour le salon. Face à de telles considérations, Schubert renvoie au cliché romantique de l'éternel Chant du cygne autobiographique. Bien qu'il ait les deux pieds fermement plantés dans la musique de son temps (on n'a qu'à penser aux accompagnements optionnels de ses lieder à la guitare ou à la harpe), une facette essentielle de sa personnalité complexe, il est parvenu à enrichir avec sa pièce virtuose et substantielle le répertoire sursaturé de ces innombrables variations de piètre qualité sur des lieder ou des airs d'opéras.

Avec sa musique fascinante aux multiples niveaux, **Henri Dutilleux** tente de retrouver « tout un monde lointain, absent, presque défunt », pour reprendre les mots de Baudelaire mis en exergue de son *Concerto pour violoncelle* créé en 1970. Sa *Sonatine pour flûte et piano* composée en 1943 s'insère dans un contexte plus prosaïque quoique non moins exigeant : elle fait partie des quatre pièces que Claude Delvincourt, alors directeur du Conservatoire de Paris, a commandées à Dutilleux pour le concours d'admission au Conservatoire (outre à la flûte, les autres pièces ont été consacrées au hautbois, au basson et au trombone). La *Sonatine* de Dutilleux, bien qu'en un seul mouvement, est de forme tripartite : à un *allegretto* caractérisé par son thème principal évoquant la tonalité de ré mineur mais dans une couleur modale, suit un andante expressif après deux arabesques à la flûte (« avec fantaisie ») qui débouche dans un mouvement animé qui alterne passages *dolce* et cadences périlleuses à la flûte. Avec sa curiosité éveillée, Dutilleux utilise l'ensemble du registre des nuances de la flûte et attribue également au piano un rôle substantiel (que le compositeur lui-

même tiendra lors de la création le 17 janvier 1944). Il ne faudra que peu de temps pour cette pièce de concours ne s'inscrive au répertoire de concert.

Les concours ne sont pas qu'une réalité académique mais également existentielle telle que l'atteste la légende provenant d'un autre « monde lointain » : l'excellent joueur de cithare, Linos – un autre de ces nombreux « inventeurs » de la musique ! – défia un jour le grand Apollon dans un concours musical et fut tué par ce dernier, indigné, pour son arrogance. Une autre version, non moins brutale, de cette légende le fait mourir sous la main de son irascible élève, Hercule. Quoi qu'il en soit, une plainte qui est à l'origine du concept grec de « Linos », un chant rituel émaillé de cris et de danses.

C'est à cette signification qu'André Jolivet relie son virtuose *Chant de Linos* pour flûte, trio à cordes et harpe (une version est également prévue pour flûte et piano ; c'est celle que nous entendons ici) composés en 1944. Jolivet, qui était également un ami de Dutilleux, manifeste lui aussi ce penchant des compositeurs français pour la flûte et son passé mythologique (on n'a qu'à penser à *Syrinx* de Claude Debussy). Sa vie durant, il se consacrera à des sujets antiques, anciens et près du rituel (comme avec les *Cinq Incantations* pour flûte seule de 1936). Cet intérêt aura également une influence sur son langage musical au sens le plus étroit du terme où, encore sous l'influence de Debussy, Varèse (dont il fut l'élève) et Messiaen, les modes jouent un rôle important. C'est ainsi que le *Chant de Linos* a recours à un mode grec qui, conformément à son programme (et à la période à laquelle il a été composé), mélange les plus extrêmes moyens expressifs : on y entend des passages plaintifs et élégiaques avec des arabesques fugaces et des motifs introvertis de soupirs aux côtés de sections au rythme pointé et d'éruptions frénétiques qui, notamment au moyen de la technique du « flatterzunge », brouillent les limites du beau son. De plus,

on est en présence d'une interdisciplinarité totalement désintéressée : un maître du cithare devient la source d'inspiration d'un chef-d'œuvre de la littérature pour flûte !

© **Horst A. Scholz 2006**

Sharon Bezaly est choisie « instrumentiste de l'année » par le prestigieux prix musical allemand *Klassik Echo* en 2002 et remporte le prix de « jeune artiste de l'année » aux Cannes Classical Awards en 2003. Sa maîtrise parfaite de la technique de la respiration circulaire lui permet d'atteindre de nouveaux sommets de l'interprétation musicale et inspire des compositeurs réputés tels Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho, Sally Beamish et Zhou Long à écrire des œuvres à son intention. On peut entendre de telles compositions sur *Nordic Spell*, un enregistrement qui réunit trois concertos dédiés à Sharon Bezaly qui, parmi d'autres distinctions, remporte un Prix Midem de musique classique en 2006. Elle enregistre exclusivement chez BIS et ses réalisations remportent un grand succès critique : « un don de dieu à la flûte », c'est en ces termes qu'un critique du *Times* réagit suite à l'interprétation des concertos pour flûte de Mozart parus en 2005.

Sharon Bezaly fait ses débuts de concertiste avec l'Orchestre philharmonique d'Israël sous la direction de Zubin Mehta à l'âge de quatorze ans. Elle poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique à Paris avec Alain Marion, Raymond Guiot et Maurice Bourgue et remporte les premiers prix de flûte et de musique de chambre. Elle est par la suite invitée par Sándor Végh à prendre le poste de première flûte à la Camerata Academica de Salzbourg, un poste qu'elle occupera jusqu'à la mort du chef en 1997. Depuis, Sharon Bezaly poursuit une carrière de soliste.

Elle se produit avec des orchestres du monde entier, notamment l'Orchestre philharmonique de Tokyo, l'Orchestre national de la BBC des pays de Galles, l'Orchestre symphonique de la BBC en Écosse, l'Orchestre symphonique de Singapour, l'Orchestre de la SWR, l'English Chamber Orchestra et le Camerata Academica de Salzbourg et joue dans des salles aussi prestigieuses que le Musikverein de Vienne, le Théâtre du Châtelet à Paris, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, le Rudolfinum de Prague et le Suntory Hall de Tokyo. En tant que chambriste, Sharon Bezaly joue en compagnie de musiciens tels Gidon Kremer et le Quatuor Bartók.

Ronald Brautigam est l'un des meilleurs musiciens de Hollande et est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais également pour l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Né à Amsterdam, il étudie avec Jan Wijn avant de poursuivre ses études à Londres ainsi qu'aux Etats-Unis avec John Bingham et Rudolf Serkin. En 1984, il remporte le Nederlandse Muziekprij, la plus importante distinction musicale de Hollande. Depuis, Ronald Brautigam se produit régulièrement avec les meilleurs orchestres européens et les meilleurs chefs dont Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington et Sir Simon Rattle.

En plus de ses interprétations sur instrument moderne, Ronald Brautigam développe une passion pour le pianoforte. Il donne fréquemment des récitals sur son propre pianoforte et joue des concertos avec l'Orchestre du 18^e siècle, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées. Il joue également beaucoup de musique de chambre et travaille avec Isabelle van Keulen, Nobuko Imai et Melvyn Tan.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS débute en 1995. Il enregistre depuis les concertos pour piano de Mendelssohn (avec le Nieuw Sinfonietta Amsterdam) et, sur pianoforte, l'intégrale de l'œuvre pour piano de Mozart et de Haydn. En 2004, le volume 7 de son intégrale des sonates de Haydn remporte le Cannes Classical Award et, toujours la même année, il entreprend une intégrale de la musique pour piano de Beethoven, toujours sur pianoforte.

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

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

RECORDING DATA

Recorded in August 2005 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Christian Starke

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation (SACD); B&W Nautilus 802 loudspeakers;
STAX headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2006

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: © Anders Krison

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

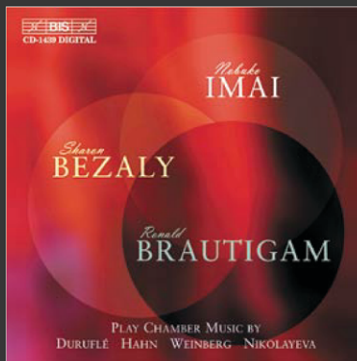
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1429 © 2005 & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga



Chamber music by Maurice Duruflé, Reynaldo Hahn
Mieczysław Weinberg and Tatiana Nikolayeva
BIS-CD-1439

Instrumental CD of the year 2005 *CD Compact*
10/10 *ClassicsToday.com*
10/10/10 *Klassik Heute*