



great works for
flute and orchestra

SHARON BEZALY

residentie orkest den haag

NEEME JÄRVI



SUPER AUDIO CD

NIELSEN, CARL (1865–1931)

CONCERTO FOR FLUTE AND ORCHESTRA, FS 119 (1926) 16'16

- ① I. *Allegro moderato* 9'50
- ② II. *Allegretto, un poco – Adagio ma non troppo – Allegretto – Poco Adagio – Tempo di Marcia* 6'20

GRIFFES, CHARLES TOMLINSON (1884–1920)

- ③ POEM FOR FLUTE AND ORCHESTRA (1918) 9'57
Andantino

REINECKE, CARL (1824–1910)

CONCERTO FOR FLUTE AND ORCHESTRA IN D MAJOR 18'08
Op. 283 (1908)

- ④ I. *Allegro molto moderato* 7'02
- ⑤ II. *Lento e mesto* 4'44
- ⑥ III. *Finale. Moderato* 6'08

CHAMINADE, CÉCILE (1857–1944)

- ⑦ CONCERTINO FOR FLUTE AND ORCHESTRA (Enoch & Cie) 7'07
Op. 107 (1902)
Moderato

TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840–93)

adapted by Ernest Sauter

- 8 LARGO AND ALLEGRO for two flutes and strings (1863–64) 3'53
Version for solo flute and strings (*Verlag Walter Wollenweber*)

POULENC, FRANCIS (1899–1963)

orch. Lennox Berkeley

FLUTE SONATA (1956–57) (*Chester Music*) 11'27

- 9 I. *Allegro malinconico* 4'22
10 II. *Cantilena. Assez lent* 3'32
11 III. *Presto giocoso* 3'21

RIMSKY-KORSAKOV, NIKOLAI (1844–1908)

arr. Kalevi Aho 2008 – dedicated to Sharon Bezaly

- 12 THE FLIGHT OF THE BUMBLEBEE (1899–1900) (*Fennica Gehrman*) 1'02
Presto

TT: 69'25

SHARON BEZALY *flute*

RESIDENTIE ORKEST DEN HAAG

NEEME JÄRVI *conductor*

‘Of all wind instruments [the flute] is the most accomplished and most popular. The sweet earthly desire, the languor and aspiration in a passion that does not yet satisfy that desire, the longing and sweetness that speak from its tones and the close proximity of these tones to the human voice have made it so.’ These words come from Gustav Schilling’s *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1835), whilst in 1822 the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* had recognized the flute’s unique qualities, ‘elegiac, with the most soulful intimacy and most tender sweetness’. But to no avail. During the nineteenth century the flute, one of the oldest and most distinguished of musical instruments, which as late as the eighteenth century had still been favoured by kings (Frederick the Great, to name but one), became increasingly neglected as a solo instrument. With its pastoral and nature associations it did indeed retain a secure place in the Romantic sound aesthetic – but mostly *within* rather than *in front of* the constantly growing orchestra; its expressive range and spectrum of sonorities were felt to be too limited. It was little consolation that this development affected not only the flute but all wind instruments. ‘After a heyday lasting more than a century and a half, nowadays... the wind concerto has been virtually struck off the list of usable musical genres’, wrote Arnold Schering in 1905 in his *Geschichte des Instrumentalkonzerts*.

During the nineteenth century flute concertos, or works for flute and orchestra, were commonly written at the request of specific flautists or as test pieces for conservatory use. In consequence, criticism was regularly levelled at the constant emphasis placed upon technical virtuosity; the flute’s ‘own melodic sound’ was often sacrificed in favour of ‘a blowing that is quite alien to the instrument and really not very pleasant’ (Schilling). The less original the composer, the more this trend was evident; not until the twentieth century’s post- and anti-Romantic tendencies took hold did the neglect of the flute’s abilities as a soloist come to an end.

The present disc proves that the repertoire for flute and orchestra, even from this ‘time of drought’, nevertheless includes many remarkable works. The brief ***Largo and Allegro for flute and strings*** by **Pyotr Tchaikovsky** is a genuine conservatory piece – albeit in a different sense: Tchaikovsky wrote it in 1863–64 when he was a pupil in the composition class of Anton Rubinstein at the St Petersburg Conservatory, but did not include it in his official catalogue of works and left it unpublished; it was found among his papers after his

death. It is an exercise that is especially remarkable from a stylistic perspective: after a chromatic orchestral introduction that seems to anticipate the expressive world of the last symphonies, the flute takes up the theme high above the strings' tremolo which leads to a transitional *pizzicato* passage. This opens up expectantly into the *Allegro*, the distinctive semiquaver theme of which is again first heard in the strings. Here the flute takes on a wholly different character: carefree, nimble and exuberant, it twines itself around the richly varied framework provided by the strings. Originally the work was written for two flutes and strings, but the second flute plays for just 17 of the total of 87 bars, and even there it plays either in octaves with the first flute or when the first player is silent; the version for solo flute thus seems quite justifiable.

If we disregard a 52-bar *Adagio* for wind octet (including two flutes) from his study years, it would be a further twenty years before Tchaikovsky once again busied himself with the flute more specifically – albeit without any particular result. In Paris in 1888 he met and was favourably impressed by one of the greatest flautists of his time, Paul Taffanel (1844–1908); in particular he must have been happy to discover an arrangement from *Eugene Onegin* for flute and piano (*Arioso*), which Taffanel, founder of the modern French flute school, had made. The following year, Tchaikovsky assisted with the preparations for Taffanel's guest appearance in Moscow, and on another visit to Paris later that year Tchaikovsky suggested writing a flute concerto for him – a plan which, although never abandoned, did not progress beyond a few rough sketches.

In 1903, barely a decade after Tchaikovsky's death in 1893, Taffanel – in his capacity as professor of flute at the Paris Conservatoire – commissioned a work that has gained a secure place in the repertoire: **Cécile Chaminade's Concertino for Flute and Orchestra**, Op. 107. This is a typical test piece, with which the finalists of the Paris Conservatoire's flute competition in 1902 had to prove their mettle. Cécile Chaminade (described by Ambroise Thomas: 'This is not a woman who composes, but rather a composer who happens to be a woman') was by then already a composer of international renown, who had been championed by both Saint-Saëns and Bizet. At first it was primarily her piano music and songs that attracted attention, but she soon also proved her mastery of larger orchestral forms. The opulent Concertino is probably her best-known work. The virtuosic arabesques that pour forth from the flute are a genuine challenge to any flautist; a middle section in

which the harp plays an important part (*Più animato agitato*) leads to a solo cadenza that is followed by a reprise of the opening section and a coda. (The unassuming title ‘Concertino’ was in fact something of a provisional one: as Chaminade explained to Taffanel, she had rejected such names as ‘Caprice’ or ‘Fantaisie’ because ‘I think those titles have an unfortunate ring to them, given all the horrors committed in their names, especially in the wind instrument repertoire’.)

In her works, Cécile Chaminade would repeatedly return to the legend of the water-spirit Undine that, in 1882, had inspired **Carl Reinecke** to compose a work that is not without relevance in this context: the *Undine* Sonata for flute and piano, Op. 167 [BIS-1729 SACD]. Reinecke, born in Altona (then in Denmark) in 1824, was steered towards a career in music by the tuition he received from his father. The young Carl – who, according to Mendelssohn in 1843, possessed ‘a decided talent for composition’ – soon rewarded his father’s efforts. Before long he was undertaking European concert tours as a pianist; no less a figure than Franz Liszt had a high regard for his playing, and entrusted him with teaching the piano to his daughters Blandine and Cosima. Later, his famous pupils included Edvard Grieg, Leoš Janáček und Hugo Riemann. From the middle of the century onwards, Reinecke achieved particular renown as a conductor: for 35 years (1860–95) he directed the Leipzig Gewandhaus concerts. As Tchaikovsky declared with admiration: ‘Reinecke is one of the most significant and influential figures on the German musical scene.’

Reinecke’s guiding lights as a composer were not only the Viennese classics but also Mendelssohn, Schumann and, later, Brahms. This can clearly be seen in his **Flute Concerto in D major**, Op. 283 (1908), one of his last major works. It is hopelessly out of step with works by his contemporaries (Mahler, Debussy, Ives, Schoenberg, Webern and so on) – and, despite this, is a wonderful loner. For example the first movement (*Allegro molto moderato*), unusual on account of its 6/8 time signature, masterfully combines individual content with a formal scheme reminiscent of Mendelssohn (the overture to *A Midsummer Night’s Dream*). Quiet chords, especially from the wind, open the concerto, as if trying to conjure up a Shakespearean world of fairies; above them, the flute tenderly descends, only to fall silent again immediately. As if in a dream (it is marked ‘wie träumend’), it joins forces with the enchanting tutti main theme, although it takes a while before the soloist takes up that theme in its proper form and then continues with it in a virtuoso manner. An

expressive, rhythmically accentuated second theme in A minor (later in A major) is prepared by a weighty tutti; a cheeky dialogue with the brass (*Animato*, ‘con grazia’) turns out to be the third thematic group. The concise, symphonic development section focuses primarily on the second and third themes, so the return of the first theme at the beginning of the recapitulation seems all the more vivid. After its apotheosis-like affirmation the movement ends with a cyclical allusion to its beginning: above quiet chords, the flute disappears into the heights from which it had descended at the outset.

The slow movement (*Lento e mesto*) is characterized by the funeral march rhythm in the bass of the orchestra and the timpani, above which the flute strikes up a melancholy song in B minor (‘con dolore’). The mood lightens somewhat, in the major, before immediately bursting passionately into flames. The theme is heard again – now in the lower octave – and, from the dialogue with the cellos, a consoling melody in D major finally emerges. Then the orchestral tutti rises up in sombre majesty, only to implode after a striking false conclusion and lead into a solitary recitative from the flute. A shortened reprise of the first section finally brightens into B major. The opening bars of the concluding rondo (*Moderato*) allude to the rhythm of the preceding movement but this is soon reconfigured in the dotted up-beat motif of the ritornello, jubilantly stated by the flute. The alternation of the ritornello with a number of strikingly different episodes testifies to the 84-year-old composer’s mastery and, of course, offers the flute the chance to show off – for instance in virtuosic semiquaver staccatos that prepares the way for the rousing stretto (which was revised several times). The dedicatee Maximilian Schwedler, solo flautist of the Leipzig Gewandhaus Orchestra, gave the work its première on 15th March 1909 at the Great Hall of the Leipzig Zoological Gardens (it would be unkind to count the ‘old master’ Reinecke among the fossils) – albeit, for unknown reasons, in the reduction for flute and piano. The first performance of the orchestral version took place on 4th September 1909 at a Promenade concert at the Queen’s Hall in London, conducted by Henry Wood; the soloist on that occasion was Albert Fransella (1865–1934), formerly solo flautist of the Concertgebouw Orchestra, Amsterdam.

Charles Tomlinson Griffes, born in 1884 in Elmira, New York, enjoyed a career as a composer that spanned just fifteen years before he died from influenza in 1920, aged 35. During this time he experienced a stylistic development that, in terms of curiosity, went far beyond that of the venerable Reinecke. From German late Romanticism, admiration for

which led the young pianist/composer to Engelbert Humperdinck in Berlin, he progressed by way of programmatic impressionism and exoticism (e.g. *The Pleasure-Dome of Kubla Khan* for orchestra, 1912/17) to a bold style at the limits of tonality. Aaron Copland stated that ‘composers like... Charles T. Griffes were the radicals of their day’, and his music has yet to be (re)discovered. The **Poem for flute and orchestra**, one of his most frequently performed works, was written in 1918 for Georges Barrère – solo flautist of the New York Symphony Orchestra and a pupil of Taffanel’s – and premièred on 16th November 1919 under the baton of Walter Damrosch. With its distinctive harmonies and colourful writing, it provides ample justification for Copland’s claim. In the context of the flute’s decline as a solo instrument we may well be consoled to note Griffes’ remark: ‘I dislike the violin. I never use it even in my orchestral scores any more than I have to, and I would not write for it as a solo instrument.’

Carl Nielsen’s Flute Concerto (1926), too, owes its existence to a particular flautist: Holger Gilbert-Jespersen (1890–1975), a member of the Copenhagen Wind Quintet, the ensemble for which Nielsen had already composed his Wind Quintet, Op.43 (1922). He planned to compose a solo concerto for each member of the quintet but, after he had completed the Clarinet Concerto (1928, for Aage Oxenvad), his failing health put an end to the project. For all his harmonic and rhythmic originality, Nielsen had always attached importance to transparent, polyphonic part-writing, and in his works from the 1920s this tendency crystallized into a light, chamber-music-like style of writing, with some similarities to the then current ideal of neo-classicism. The two-movement Flute Concerto is an impressive example of this structural clarity (his Sixth Symphony, completed in 1925, had been given the programmatic title *Sinfonia semplice*), which can also be ascribed to the idiomatic writing for the solo instrument. ‘The flute’, Nielsen explained, ‘cannot deny its own nature; its home is in Arcadia and it prefers pastoral moods. Hence, the composer has to follow the mild character of the instrument if he does not want to run the risk of being called a barbarian.’

A rapid unison introduction raises the curtain on sparkling flute arabesques that culminate in the motoric semiquavers of the first theme, marked staccato. An expressive second theme with insistent repeated notes and gentle triplets is heard from the violins, bassoon and clarinets, and is taken up and varied by the flute. In the free development section

this material is worked out motivically while, at the same time, the diverse instrumentation contributes to the musical structure; the combinations of the flute with various orchestral instruments (clarinet, trombone), in the manner of a baroque ‘concertino’, are especially fascinating. A third, lyrical theme in E major descend from the flute’s upper register and leads to the first solo cadenza, which is interrupted by harsh tutti sonorities. With its trills the flute fights its corner – and gets its way, though above the rumble of timpani. After a further dialogue with the clarinet, the first movement ends with what might be regarded as an accompanied cadenza in which motifs from all three themes appear and create a peaceful, solemn atmosphere.

The muted strings’ abrupt motifs in the second movement put an end to this idyll. But the scary moment soon passes: the flute presents the spirited yet simple ritornello of this modified rondo, which is partly derived from the first movement’s musical vocabulary (repeated notes, staccato semiquavers). The episodes vary greatly in character: the first, with its intimate, increasingly passionate song serves to some extent as a slow movement, whereas the second is like a expressive, menacing nocturne, leading to a carefree march variant of the ritornello. After this comes a ‘new’ ending that Nielsen added after the first performance in Paris in October 1926 (with the Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, which had earlier been directed by Paul Taffanel for many years); ill-health had originally forced him to break the work off early. A somewhat grumpy trombone entry, after the ritornello, forces the third theme of the first movement (and its key, E major) into the rondo – an act of violence that simultaneously demonstrates the underlying relationship between these two themes. The outlandish trombone glissandi that follow can perhaps be interpreted as an expression of ironic vexation at the soloistic dominance and more refined sound-world of its ‘little sister’; in his Sixth Symphony Nielsen had labelled a similar trombone glissando ‘a disdainful yawn’ – an effective example of his highly original musical imagination. As Nielsen himself remarked, ‘I think through the instruments themselves, almost as if I had crawled inside them.’

At about the same time, **Francis Poulenc**’s friends were beginning to have misgivings: why was Poulenc composing sonatas and other types of ‘absolute music’ – and even sacred works? Nobody who had lived through the ‘Sturm und Drang’ period in this French composer’s output could really comprehend his change of direction in his thirties (he was born

in 1899). Poulenc's sources of inspiration as a composer included both Érik Satie (to whom he dedicated his striking *Rapsodie nègre* [1917]) and Igor Stravinsky (who helped him to find a publisher); it was not for nothing that he had been a member of 'Les six', the group of composers that, with Jean Cocteau as its mentor, had crusaded against academic tradition, late Romanticism and Impressionism. Poulenc's increasing interest in 'time-honoured' forms from the 1930s onwards did not, however, mean that he adopted their conventions unquestioningly. For example he interpreted sonata form in the context of his own aesthetic premises – meaning that, instead of building an organic first-movement form with its web of motivic and thematic relationships, he used a wide variety of musical elements in a melody-oriented style full of transparency and sonic refinement. He composed his **Flute Sonata** between December 1956 and March 1957 in Cannes, around the time of the première of the very successful opera *Les Dialogues des Carmélites*. It was written in response to a commission from the Elizabeth Sprague Coolidge Foundation – named after one of the most important patrons in musical history, who had died in 1953, and to whom the sonata is dedicated. The sonata was first performed at the Strasbourg Festival in June 1957 by Jean-Pierre Rampal, with the composer at the piano. At the request of Rampal's pupil James Galway, the English composer Lennox Berkeley (1903–89), himself a friend of Poulenc's, made a sympathetic orchestration of this sonata, even if – as he confided to his diary – he had to steer around many an obstacle on the way, such as 'the entirely pianistic nature of the accompaniment, extremely difficult to translate into orchestral terms'. (He found fascinating solutions to such problems, such as the interweaving of clarinets and bassoons right at the start of the first movement.)

The striking E minor main theme of the *Allegro malinconico* first movement (which, despite its marking, is not especially melancholy in character) arises from an arpeggiated chord followed by a descending chromatic line, and begins a mercurial interplay of tonal ambivalences and abrupt contrasts. Weighty chords announce the beginning of a pastoral, major-key intermezzo in 3/4-time. The magical second movement centres on a broad B flat minor cantilena (*Assez lent*), whilst the *Presto giocoso*, which opens with a tutti stroke, gives the flute the chance to bubble, sparkle and whirl to its heart's desire; only briefly do a more intimate subsidiary theme and, very suddenly, an enigmatic episode ('mélancolique') try to disturb the ultimately imperturbable, joyful march.

Time for dessert – or perhaps for some Royal Jelly, although that might be promising too much, as it is made by honey bees rather than bumblebees. At any rate, the famous *Flight of the Bumblebee* from **Nikolai Rimsky-Korsakov**'s opera *The Tale of Tsar Saltan* (1899–1900) has become one of the most popular of all encores, and is an acid test of a performer's virtuosity – instrumentalists and singers alike (cf. for instance the version for mezzo-soprano, clarinet and piano [BIS-1823 SACD]). Naturally the flute – particularly in the hands of Sharon Bezaly – also takes its turn, especially as Kalevi Aho dedicated a tailor-made (in other words slightly more virtuosic) arrangement of the piece to her in 2008, scrupulously adhering to Rimsky-Korsakov's flight plan. So please fasten your seat belts – we wish you a breathtaking flight!

© *Horst A. Scholz* 2013

Described by *The Times* (UK) as 'God's gift to the flute', **Sharon Bezaly** was chosen as 'Instrumentalist of the Year' by the prestigious *Klassik Echo* in Germany in 2002 and as 'Young Artist of the Year' at the Cannes Classical Awards in 2003. Hailed as a flautist 'virtually without peer in the world today' on *ClassicsToday.com*, Sharon Bezaly has inspired renowned composers as diverse as Sofia Gubaidulina and Kalevi Aho to write for her, and has to date seventeen dedicated concertos which she performs worldwide. A member of BBC Radio 3's 'New Generation Artists' Scheme during the period 2006–08, Sharon Bezaly was also the first wind player to be elected artist in residence (2007–08) by the Residentie Orchestra, The Hague. Other high-profile appearances include performances with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra and Cincinnati Symphony Orchestra, and at the Musikverein in Vienna, at the BBC Proms, and at Sydney Opera House with the Australian Chamber Orchestra. In 2012 she gave the US première of José Serebrier's Flute Concerto at Carnegie Hall in a performance conducted by the composer. The work is also included on her acclaimed disc 'Pipe Dreams' [BIS-1789], regarding which *International Record Review* wrote: 'No praise is too high for the combined musicianship, virtuosity and commitment of Bezaly.' She has also given recitals at the Wigmore Hall, London and Concertgebouw, Amsterdam.

Sharon Bezaly's recordings on BIS have won her the highest accolades, including the Diapason d'or (*Diapason*), Choc (*Monde de la Musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) and Stern des Monats (*Fono Forum*). She plays on a 24-carat gold flute, specially built for her by the Muramatsu team. Her perfect control of circular breathing (taught by Aurèle Nicolet) enables her to reach new peaks of musical interpretation, as testified by the comparison to David Oistrakh and Vladimir Horowitz made in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Since its first concert in 1904, the **Residentie Orkest/The Hague Philharmonic** has grown into one of the Netherlands' major symphony orchestras. The orchestra was founded by Dr Henri Viotta, who was also its first principal conductor. It quickly became a port of call for composers such as Richard Strauss, Igor Stravinsky, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith and Vincent d'Indy, as well as guest conductors including Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein and Hans Knappertsbusch.

After the Second World War, in 1949, Willem van Otterloo became chief conductor of the Residentie Orkest, a position he held until 1973. He built up the orchestra's exceptional reputation by combining its excellent playing with adventurous programming. After Willem van Otterloo, the chief conductors were (in order) Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgeni Svetlanov, Jaap van Zweden and, until the summer of 2012, Neeme Järvi.

For further information please visit www.residentieorkest.nl

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros, conducting many of the world's most prominent orchestras and working alongside soloists of the highest calibre. A prolific recording artist, he has amassed a discography of nearly 500 recordings, including numerous discs for BIS.

Currently artistic and music director of the Orchestre de la Suisse Romande and artistic director of the Estonian National Symphony Orchestra, Järvi has held positions with orchestras across the world, and is music director emeritus of both the Residentie Orkest and the Detroit Symphony Orchestra as well as principal conductor emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra and conductor laureate of the Royal Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi has been honoured with many international awards and accolades. From

his native country these include an honorary doctorate from the Estonian Academy of Music and the Order of the National Coat of Arms, and in 1998 he was voted 'Estonian of the Century'. He holds honorary doctorates from several universities, and is a member of Royal Swedish Academy of Music, and the recipient of the Royal Swedish Order of the Polar Star.

For further information please visit www.neemearvi.ee

„Unter allen Rohrinstrumenten ist [die Flöte] das ausgebildetste und beliebteste. Das süße irdische Verlangen, das Hinschmachten und Hinstreben in einer dem Verlangen noch nicht genügenden Lust, die Sehnsucht und Lieblichkeit, die aus seinen Klängen sprechen, und die nahe Verwandtschaft seiner Töne mit denen der menschlichen Stimme haben es dazu gemacht.“ Dies konnte man noch 1835 in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* lesen, und die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* hatte 1822 in „dem Elegischen, mit der seelenvollsten Innigkeit und zartesten Süßigkeit“ das Alleinstellungsmerkmal der Flöte erkannt. Aber was half es? Die Flöte, eines der ältesten und ehrwürdigsten Musikinstrumente der Welt, noch im 18. Jahrhundert das Lieblingsinstrument nicht nur der Könige (man denke an Friedrich den Großen), geriet im 19. Jahrhundert als Soloinstrument zunehmend ins Abseits. In der romantischen Klangästhetik hatte das arkadische Instrument mit seinen Naturassoziationen zwar einen festen Platz – doch das zumeist *im*, nicht *vor* dem immer größer werdenden Orchester: zu limitiert erschien sein Ausdrucks- und Klangspektrum. Da war es ein schwacher Trost, dass diese Entwicklung nicht nur die Flöte, sondern die Blasinstrumente überhaupt erfasste: „Nach einer mehr als anderthalb Jahrhunderte währenden Blüte ist gegenwärtig [...] das Bläserkonzert so gut wie ganz aus der Liste der gangbaren Musikgattungen gestrichen worden“, konstatierte Arnold Schering 1905 in seiner *Geschichte des Instrumentalkonzerts*.

Flötenkonzerte bzw. Werke für Flöte und Orchester entstanden im 19. Jahrhundert gemeinhin als Auftragswerke für bestimmte Flötisten oder als Probestücke für den Konservatoriumsgebrauch; allenthalben monierte man daher eine einseitige Akzentuierung spieltechnischer Virtuosität, derzufolge man statt des der Flöte „eigenen melodischen Klanges nicht selten ein ihr ganz fremdes und wahrlich nicht sehr angenehmes Gebläse vernimmt“ (Schilling). Dies umso mehr, je epigonaler die Komponisten waren, die sich der Flöte widmeten; erst in den nach- und anti-romantischen Strömungen des 20. Jahrhunderts sollte diese Vernachlässigung ein Ende finden.

Die vorliegende CD möchte Ihnen zeigen, dass das orchestrale Flötenrepertoire auch in jener konzertanten „Dürrezeit“ höchst beachtenswerte Blüten hervorgebracht hat. Das kurze **Largo und Allegro für Flöte und Streicher** von **Peter Tschaikowsky** etwa ist ein waschechtes Konservatoriumsstück – jedoch gewissermaßen aus der anderen Perspektive:

Tschaikowsky komponierte es 1863/64 als Student in der Kompositionsklasse Anton Rubinsteins am Petersburger Konservatorium, nahm es nicht in sein offizielles Werkverzeichnis auf und ließ es unpubliziert, so dass es erst im Nachlass gefunden wurde. Es handelt sich um ein zumal stilistisch bemerkenswertes Übungsstück: Nach einer chromatischen Orchestereinleitung, in der die Ausdruckswelt der letzten Symphonien anzuklingen scheint, greift die Flöte das vorgestellte Thema hoch über dem Tremolo der Streicher auf, um schließlich in eine überleitende Pizzikato-Episode zu geraten. Diese öffnet sich erwartungsvoll dem *Allegro*, dessen prägendes Sechzehntelthema wiederum zuerst in den Streichern erklingt. Die Flöte präsentiert sich dort in gänzlich anderem Aggregatzustand: Unbekümmert, behend und quirlig umrankt sie den mannigfach variierten Gerüstsatz der Streicher. (Das Werk ist im Original für zwei Flöten und Streicher gesetzt, doch spielt die zweite Flöte nur in 17 der insgesamt 87 Takte, und auch dann oktaviert sie die erste zumeist oder erklingt, wenn diese pausiert; eine kollationierte Fassung für Soloflöte erscheint daher legitim.)

Sieht man von einem ebenfalls aus der Studienzeit stammenden 52-taktigen *Adagio* für Bläseroktett (darunter zwei Flöten) ab, sollte es erst zwanzig Jahre später zu einer weiteren intensiveren, wiewohl leider mehr oder weniger folgenlosen Begegnung mit der Flöte kommen: 1888 lernte Tschaikowsky in Paris einen der größten Flötisten seiner Zeit, Paul Taffanel (1844–1908) kennen und schätzen; besonders dürfte er sich über ein Arrangement aus *Eugen Onegin* für Flöte und Klavier (*Arioso*) gefreut haben, das der Begründer der modernen französischen Flötenschule angefertigt hatte. Im Jahr darauf war Tschaikowsky bei den Vorbereitungen zu einem Moskau-Gastspiel Taffanels behilflich, und bei einem neuerlichen Paris-Aufenthalt noch im selben Jahr stellte Tschaikowsky Taffanel ein Flötenkonzert in Aussicht, das, obwohl bis zu seinem Tod im Jahr 1893 keineswegs ad acta gelegt, leider nicht über einige karge Skizzen hinauskam.

Knapp zehn Jahre danach, 1902, gab Taffanel in seiner Eigenschaft als Professor der Flötenklasse am Pariser Conservatoire ein Werk in Auftrag, das sich einen festen Platz im Flötenrepertoire erobert hat: **Cécile Chaminades Concertino für Flöte und Orchester** op. 107. Hierbei handelt es sich also um ein „klassisches“ Probestück, an dem sich die Finalisten des 1902 abgehaltenen Flötenwettbewerbs des Pariser Conservatoire zu beweisen hatten. Cécile Chaminade (Ambroise Thomas: „Dies ist keine komponierende Frau,

sondern ein Komponist, der eine Frau ist“) war damals bereits eine international geachtete Komponistin, die die Förderung von Camille Saint-Saens und Georges Bizet erfahren hatte. Zunächst vor allem mit Klaviermusik und Liedern hervorgetreten, machte sie sich bald auch große orchestrale Formen zu eigen. Ihr vielleicht berühmtestes Werk aber ist das schwelgerisch schöne Concertino. Die virtuoson Arabesken, in die sich das Flötenthema ergießt, stellen in der Tat eine probate Herausforderung für jeden Flötisten dar; ein anfangs maßgeblich von der Harfe grunderter Mittelteil (*Più animato agitato*) führt zu einer Solokadenz, der sich die Reprise des Eingangsteils und eine Coda anschließen. (Der nüchterne Titel „Concertino“ war übrigens eher eine Verlegenheitslösung, wie Chaminade Taffanel gegenüber bekannte; „Caprice“ oder auch „Fantaisie“ hatte sie verworfen, weil diese Titel „einen unseligen Beigeschmack haben, denkt man an all die Gräueltaten, die in ihrem Namen begangen wurden – insbesondere im Bläserrepertoire.“)

Wiederholt beschäftigte sich Cécile Chaminade mit jenem Undine-Märchenstoff, der 1882 auch **Carl Reinecke** zu einem gerade in unserem Zusammenhang bemerkenswerten Beitrag anregte: der „*Undine*“-Sonate für Flöte und Klavier op. 167 [BIS-1729 SACD]. Reinecke, 1824 im ehemals dänischen Altona geboren, wurde durch den Unterricht bei seinem Vater schon bald in die musikalische Laufbahn gelenkt – ein Bemühen, das bei dem jungen Carl, dem Felix Mendelssohn Bartholdy 1843 ein „ganz entschiedenes Talent zur Composition“ bescheinigte, auf fruchtbaren Nährboden fiel. Früh führten ihn Konzertreisen als Pianist durch Europa; kein Geringerer als Franz Liszt schätzte sein Klavierspiel und übertrug ihm den Klavierunterricht seiner Töchter Blandine und Cosima. Weitere namhafte Schüler gesellten sich im Laufe der Zeit hinzu, u.a. Edvard Grieg, Leoš Janáček und Hugo Riemann. Ab der Mitte des Jahrhunderts machte sich Reinecke vor allem als Dirigent einen Namen: 35 Jahre lang, von 1860 bis 1895, leitete er die Leipziger Gewandhauskonzerte. „Reinecke“, urteilte Tschaikowsky respektvoll, „gehört zu den bedeutendsten und einflussreichsten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens.“

Reineckes kompositorische Fixsterne waren neben den Wiener Klassikern vor allem Mendelssohn, Schumann und, später, Brahms. Dies ist noch seinem 1908 entstandenen **Flötenkonzert D-Dur** op. 283 deutlich anzumerken, das eines seiner letzten größeren Werke ist. Geradezu hoffnungslos fällt es aus dem Koordinatensystem seiner komponierenden Zeitgenossen (Mahler, Debussy, Ives, Schönberg, Webern ...) heraus – und ist,

dessen ungeachtet, doch ein wunderbarer Solitär. Der Kopfsatz (*Allegro molto moderato*) im 6/8-Takt (!) etwa versieht souverän einen an Mendelssohn (*Sommernachtstraum-Ouvertüre*) angelehnten formalen Rahmen mit eigenständigem Inhalt: Leise Akkorde vor allem der Holzbläser eröffnen das Konzert, als gelte es, Shakespeare'sche Feenwelten heraufzubeschwören; über ihnen schwebt zart die Flöte hernieder, um alsbald wieder zu verstummen. „Wie träumend“ (so die Vortragsanweisung) gesellt sie sich dem bezaubernd anmutigen Tutti-Hauptthema hinzu, um dieses in seiner eigentlichen Gestalt erst spät aufzugreifen und dann virtuos fortzuspinnen. Ein expressives, rhythmisch akzentuiertes zweites Thema in a-moll (später A-Dur) wird vom wichtigen Tutti vorbereitet; das kecke Zwiegespräch mit den Blechbläsern (*Animato*, „con grazia“) erweist sich als dritte Themengruppe. Die knappe symphonische Durchführung beschäftigt sich vor allem mit dem zweiten und dem dritten Thema, auf dass das Hauptthema umso strahlender die Reprise einleite. Nach seiner apothetischen Bekräftigung endet der Satz im zyklischen Rückgriff auf den Beginn: Über leisen Akkorden entschwindet die Flöte in jene Höhen, aus denen sie anfangs herniedergesunken war.

Der langsame Satz (*Lento e mesto*) wird geprägt vom Trauermarschrhythmus von Orchesterbass und Pauken, über dem die Flöte eine wehmütige h-moll-Weise („con dolore“) anstimmt; die Stimmung hellt sich in Dur-Regionen ein wenig auf, entflammt aber sogleich leidenschaftlich. Erneut erklingt das Thema, nun in der tieferen Oktave, und aus dem Dialog mit den Celli erwächst zu guter Letzt eine tröstliche D-Dur-Melodie. Da erhebt sich das Orchestertutti zu düsterer Größe, implodiert aber nach einem markanten Trugschluss-Effekt und mündet in die einsame Rezitativstimme der Flöte. Die verkürzte Reprise des A-Teils lichtet sich schlussendlich nach H-Dur auf. In seinen Eingangstakten knüpft das Final-Rondo (*Moderato*) an den Rhythmus des Vordersatzes an, verlagert ihn aber rasch in das punktierte Auftaktmotiv des Ritornells, den die Flöte – von den Holzbläsern vorbereitet – jubilierend herausstößt. Das Wechselspiel mit einer Vielzahl bemerkenswert ausdifferenzierter Episoden belegt die kompositorische Meisterschaft des 84-jährigen Komponisten und lässt natürlich auch die Flöte gebührend brillieren – u.a. in einem virtuoson Sechzehntelstakkato, das der zündenden (und mehrfach überarbeiteten) *Stretta* den Weg bereitet. Dem Konzert selber bereitete naheliegenderweise der Widmungsträger Maximilian Schwedler, Soloflöhist des Leipziger Gewandhausorchesters, den Weg: Am 15. März 1909 brachte er

das Werk im Großen Festsaal des Leipziger Zoologischen Gartens (ein Schelm, wer „Altmeister“ Reinecke unter die Fossilien rechnet) zur Uraufführung – allerdings aus unbekanntem Gründen vorerst in der reduzierten Fassung für Flöte und Klavier. Die Uraufführung der Orchesterfassung fand am 4. September 1909 im Rahmen der Queen’s Hall Promenaden-Konzerte unter Leitung von Henry Wood in London statt; Solist dieser Aufführung war Albert Fransella (1865–1934), ehemals Soloflötist des Amsterdamer Concertgebouw Orchesters.

Der 1884 in Elmira/New York geborene **Charles T. Griffes** durchlebte in nur fünfzehn Jahren kompositorischer Aktivität – er starb bereits 1920, 35-jährig, an den Folgen einer Influenza – eine Entwicklung, die freilich beispielsweise jene des „Methusalems“ Reinecke an stilistischer Neugier weit übertrifft: Von der deutschen Spätromantik, deren Verehrung den jungen Pianisten und Komponisten u.a. zu Engelbert Humperdinck nach Berlin führte, über einen programmatisch geprägten Impressionismus und Exotismus (u.a. *The Pleasure-Dome of Kubla Khan* für Orchester, 1912/17) hin zu einem kühnen Stil am Rande der Tonalität – „Komponisten wie Charles T. Griffes“, so Aaron Copland, „waren die Grenzgänger ihrer Zeit“ – und seine (Wieder-)Entdeckung steht immer noch aus. Das 1918 für den Soloflötisten des New York Symphony Orchestra und Taffanel-Schüler Georges Barrère entstandene und am 16. November 1919 unter Walter Damrosch uraufgeführte **Poem für Flöte und Orchester** – eines seiner meistaufgeführten Werke – gibt hierfür mit aparter Harmonik und farbenreichem Satz hinreichend Beweggründe. (Darüber hinaus sei eine in unserem Zusammenhang zugegebenermaßen ein wenig wohlthuende Äußerung von Griffes zitiert: „Ich kann die Violine nicht leiden. Selbst in meinen Orchesterwerken verwende ich sie nur so weit als eben nötig, und ich würde sie nicht als Soloinstrument einsetzen.“)

Auch **Carl Nielsen**s **Flötenkonzert** aus dem Jahr 1926 gehört zu jenen Werken, die ihre Entstehung einem konkreten Flötisten verdanken: Holger Gilbert-Jespersen (1890–1975), Mitglied des Kopenhagener Bläserquintetts, für das Nielsen bereits sein Bläserquintett op. 43 (1922) komponiert hatte. Sein Plan, jedem einzelnen Mitglied des bewunderten Ensembles ein Solokonzert zukommen zu lassen, wurde nach Fertigstellung des Klarinettenkonzerts (1928, für Aage Oxenvad) allerdings durch seinen schlechten Gesundheitszustand vereitelt. In seinem Schaffen hatte Nielsen bei aller harmonischen und rhythmischen Originalität stets auf eine transparente polyphone Linienführung Wert gelegt, und diese Tendenz

verdichtete sich in den Werken der zwanziger Jahre zu einem lichten, kammermusikalischen Kompositionsstil, der eine gewisse Nähe zu den zeitgleichen Idealen des sogenannten „Neoklassizismus“ aufweist. Das zweisätzige Flötenkonzert ist ein eindrucksvolles Beispiel solcher Klarheit der Faktur (seine 1925 abgeschlossene Symphonie Nr. 6 trug den programmatischen Titel *Sinfonia semplice*), was insbesondere auch dem idiomatischen Klang des Soloinstruments zuzuschreiben ist: „Die Flöte“, so Nielsen, „kann ihr Wesen nicht verleugnen, ihre Heimat ist Arkadien und sie bevorzugt pastorale Stimmungen. Daher muss ein Komponist ihrer sanften Natur gehorchen, wenn er nicht als ein Barbar gelten will.“

Eine geschwinde Unisono-Einleitung bildet den Vorhang zu perlenden Girlanden der Flöte, die in die Sechzehntelmotorik eines ersten, *staccato* markierten Themas mündet. Ein ausdrucksvolles zweites Thema aus insistenten Tonrepetitionen und sanften Triolen erklingt in Geigen, Fagott und Klarinetten, um von der Flöte variierend aufgegriffen zu werden. In freier Durchführung wird dieses Material motivisch verarbeitet, während gleichzeitig der Tonsatz durch wechselnde Instrumentation strukturiert wird; vor allem die unterschiedlichen Koalitionen, die die Flöte mit einzelnen Orchesterinstrumenten in der Art des barocken „Concertino“ eingeht (Klarinette, Posaune), faszinieren. Ein drittes, lyrisches E-Dur-Thema sinkt sich aus himmlischen Flötenregionen herab und führt zu einer ersten Solokadenz, die von barschen Tuttiklängen abrupt unterbrochen wird. Trillernd erkämpft sich die Flöte ihr Recht und erhält es auch – freilich über einer grollenden Pauke. Nach erneutem Dialog mit der Klarinette klingt der erste Satz mit einer gleichsam „begleiteten“ Solokadenz aus, in der noch einmal Motive aus sämtlichen drei Themen aufscheinen und eine ruhevoll-feierliche Atmosphäre herbeiführen.

Die zerhackte Motivik der gedämpften Streicher des zweiten Satzes bereitet dieser Idylle ein Ende. Doch schnell ist dieser Spuk vorbei: Die Flöte trägt das schwungvoll-schlichte Ritornell dieses modifizierten Rondos vor, das u.a. von der Motivik des ersten Satzes zehrt (Tonrepetition, Sechzehntelstakkato). Die Episoden sind von höchst unterschiedlicher Art: Während die erste mit ihrem innigen, zusehends leidenschaftlichen Gesang gewissermaßen den langsamen Satz nachreicht, ist die zweite dessen expressives, bedrohliches Nachbild, das zu einer unbekümmerten Marsch-Variante des Ritornells überleitet. Darauf folgt das „neue“ Ende, das Nielsen erst nach der Pariser Uraufführung im

Oktober 1926 (übrigens mit dem lange von Paul Taffanel geleiteteten „Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire“) anfügte, weil er vordem krankheitshalber hatte abbrechen müssen: ein etwas bärbeißig anmutender Einsatz der Posaune, die nach dem Ritornellthema das dritte Thema des ersten Satzes samt Tonart (E-Dur) ins Rondo presst – ein Gewalttakt, der nebenher den Nachweis der subkutanen Verwandtschaft beider Themen erbringt. Die verquerten Posaunenglissandi, die sich anschließen, können vielleicht als ironisches Ungenügen an der Solo-Dominanz und der feineren Klangwelt der „kleinen Schwester“ verstanden werden; in der Symphonie Nr. 6 hatte Nielsen ein ebensolches Posaunenglissando mit der Anmerkung „verächtliches Gähnen“ versehen – effektvolles Beispiel einer hochoriginellen Klangphantasie: „Ich denke“, erläuterte der Komponist, „durch die Instrumente selbst, fast als wäre ich in sie hineingekrochen.“

Ungefähr zu jener Zeit begannen die Freunde von **Francis Poulenc** an ihrem Freund zu zweifeln: Poulenc komponiert Sonaten und andere Gattungen „absoluter Musik“ – ja, sogar geistliche Werke? Wohl niemand, der die „Sturm und Drang“-Phase des 1899 geborenen Franzosen miterlebt hatte, konnte die Wandlung des gut Dreißigjährigen vom „Saulus“ zum „Paulus“ so recht nachvollziehen. Gehörten zu Poulencs kompositorischen Einflüssen doch Erik Satie (dem er seine Aufsehen erregende *Rapsodie nègre* aus dem Jahr 1917 widmete) und Igor Strawinsky (der ihm zu einem Verlag verhalf); nicht ohne Grund hatte er zudem jener „Groupe des Six“ angehört, die mit Jean Cocteau als Mentor gegen akademische Traditionsbestände, Spätromantik und Impressionismus zu Felde gezogen war. Dass Poulenc sich ab den 1930er Jahren zusehends „altewürdigen“ Formen zuwandte, bedeutete indes nicht, dass er ohne weiteres deren Konventionen übernahm. Die Sonatenform etwa interpretierte er im Sinne seiner eigenen ästhetischen Prämissen – was u.a. hieß, dass er anstelle der organischen Sonatenhauptsatzform mit ihrem motivisch-thematischen Beziehungsgeflecht das Spiel mit heterogenen Bausteinen und einen melodieorientierten Stil voll lichter Transparenz und klanglicher Raffinesse setzte. Seine **Sonate für Flöte und Klavier** komponierte er zwischen Dezember 1956 und März 1957 in Cannes, im Umfeld der Uraufführung der höchst erfolgreichen Oper *Les Dialogues des Carmélites*. Den Anlass bildete ein Auftrag der Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, deren 1953 verstorbener Namensgeberin – eine der wichtigsten Mäzeninnen der Musikgeschichte – es gewidmet ist. Im Juni 1957 wurde die Sonate beim Strasbourg Festival von Jean-Pierre Rampal und dem

Komponisten am Klavier uraufgeführt. Im Auftrag des Rampal-Schülers James Galway hat der englische Komponist und Poulenc-Freund Lennox Berkeley (1903–1989) diese Sonate 1976 kongenial orchestriert, auch wenn er dabei, wie er seinem Tagebuch anvertraute, manche Klippe zu umschiffen hatte – so etwa „den gänzlich pianistischen Charakter der Begleitung, der sich nur äußerst schwer auf ein Orchester übertragen lässt“. (Hierfür fand er dann so betörende Lösungen wie das Ineinander von Klarinetten und Fagotten gleich zu Beginn des ersten Satzes.)

Das markante e-moll-Hauptthema des trotz des Titels nicht sonderlich „melancholischen“ ersten Satzes (*Allegro malinconico*) springt aus einer Akkordbrechung in eine chromatisch absteigende Linie und eröffnet ein quecksilbriges Spiel mit tonalen Ambivalenzen und abrupten Kontrasten; von gewichtigen Akkorden angekündigt, schaltet sich ein pastorales Dur-Intermezzo im 3/4-Takt ein. Der zauberhafte zweite Satz stellt eine weit ausgreifende b-moll-Kantilene (*Assez lent*) ins Zentrum, während das von einem Tutti-schlag eröffnete *Presto giocoso* die Flöte über einem treibenden Stakkato nach Herzenslust perlen, glitzern und wirbeln lässt; nur kurz trüben ein innigeres Nebenthema und, urplötzlich, eine abgründige Episode („*mélancolique*“) den letztlich unbeirrbaren Freudenmarsch.

Zeit für ein Dessert – oder vielleicht gar für ein Gelée Royale? Nun, das wäre vielleicht zuviel versprochen, denn letzteres liefert die Hummel – im Unterschied zur Biene – ja nun gerade nicht. Nichtsdestotrotz hat sich der legendäre **Hummelflug** aus **Nikolai Rimsky-Korsakows** Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan* (1899/1900) zu einer der beliebtesten Zugaben überhaupt und zu einer Nagelprobe in Sachen Virtuosität entwickelt – ganz gleich, ob es sich um Instrumentalisten oder Sänger handelt (vgl. z.B. die Version für Mezzosopran, Klarinette und Klavier [BIS-1823 SACD]). Da ist natürlich auch die Flöte und insbesondere Sharon Bezaly auf den Plan gerufen, zumal Kalevi Aho ihr 2008 eine maßgeschneiderte – also noch ein bisschen virtuosere – Bearbeitung gewidmet hat, die behutsam die von Rimsky-Korsakow vorgegebene Flugbahn einhält. Also dann: Bitte anschnallen – wir wünschen einen atemberaubenden Flug!

© **Horst A. Scholz 2013**

Sharon Bezaly, von der englischen *Times* zu „Gottes Geschenk an die Flöte“ erklärt, wurde 2002 mit dem renommierten deutschen „ECHO Klassik“-Preis in der Kategorie „Instrumentalistin des Jahres“ geehrt; 2003 erhielt sie einen Cannes Classical Award als „Young Artist of the Year“. Von *ClassicsToday.com* als eine Flötistin gelobt, die „heute weltweit buchstäblich nicht ihresgleichen hat“, hat sie renommierte Komponisten unterschiedlichster Art wie Sofia Gubaidulina und Kalevi Aho inspiriert, Werke für sie zu komponieren; bislang wurden ihr siebzehn Konzerte gewidmet, die sie in der ganzen Welt aufführt. Von 2006 bis 2008 gehörte sie zum „New Generation Artists“-Programm von BBC Radio 3 und war die erste Bläserin überhaupt, die vom Residentie Orkest Den Haag zum Artist-in-Residence (2007/08) ernannt wurde.

Zu weiteren Highlights gehören Konzerte mit dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Cincinnati Symphony Orchestra sowie Auftritte im Wiener Musikverein, bei den BBC Proms und mit dem Australian Chamber Orchestra am Sydney Opera House. 2012 gab sie unter der Leitung des Komponisten die USA-Première von José Serebriers Flötenkonzert in der Carnegie Hall; das Werk ist auf ihrer gefeierten CD „Pipe Dreams“ [BIS-1789] enthalten, anlässlich derer die *International Record Review* schrieb: „Man kann Bezalys Kombination aus Musikalität, Virtuosität und Hingabe nicht hoch genug loben.“ Darüber hinaus hat sie Recitals in der Londoner Wigmore Hall und im Concertgebouw Amsterdam gegeben.

Für ihre Aufnahmen bei BIS hat sie höchste Auszeichnungen erhalten, u.a. Diapason d'or (*Diapason*), Choc de la Musique (*Monde de la Musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) und Stern des Monats (*Fono Forum*). Sharon Bezaly spielt eine 24-karätige Goldflöte, die speziell für sie von der Firma Muramatsu angefertigt wurde. Ihre vollendete, bei Aurèle Nicolet erlernte Zirkularatmung versetzt sie in die Lage, neue Regionen musikalischer Interpretation zu erreichen – nicht von ungefähr wurde sie von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit David Oistrach und Vladimir Horowitz verglichen.

Das **Residentie Orkest Den Haag** hat sich seit seinem ersten Konzert im Jahr 1904 zu einem der bedeutendsten Symphonieorchester der Niederlande entwickelt. Sein Gründer und erster Chefdirigent war Dr. Henri Viotta. Schnell zog das Orchester berühmte Komponisten wie Richard Strauss, Igor Strawinsky, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith

und Vincent d'Indy sowie namhafte Gastdirigenten wie Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein und Hans Knappertsbusch an.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war Willem van Otterloo von 1949 bis 1973 Chefdirigent des Residentie Orkest. Er verband exzellente Spielkultur mit einer experimentierfreudigen Programmplanung und baute so den hervorragenden Ruf des Orchesters weiter aus. Auf van Otterloo folgten im Amt des Chefdirigenten Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Jewgeni Swetlanow, Jaap van Zweden und – bis zum Sommer 2012 – Neeme Järvi.
Weitere Informationen finden Sie auf www.residentieorkest.nl

Neeme Järvi, Kopf einer Musikerdynastie, gehört zu den renommiertesten Dirigenten unserer Zeit. Er dirigiert viele der weltweit bedeutendsten Orchester und arbeitet mit den angesehensten Solisten zusammen. Seine umfangreiche Diskographie verzeichnet fast 500 Aufnahmen, viele davon für BIS.

Derzeit ist Neeme Järvi Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Orchestre de la Suisse Romande sowie Künstlerischer Leiter des Estonian National Symphony Orchestra; zuvor hatte er Ämter bei Orchestern in der ganzen Welt inne. Er ist emeritierter Musikalischer Leiter des Residentie Orkest und des Detroit Symphony Orchestra sowie emeritierter Chefdirigent des Gothenburg Symphony Orchestra und Ehrendirigent des Royal Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi ist mit zahlreichen internationalen Preisen und Auszeichnungen geehrt worden, in seiner Heimat u.a. mit der Ehrendoktorwürde der Estnischen Musikakademie und dem Nationalen Estnischen Wappen-Orden; 1998 wurde er zum „Estländer des Jahrhunderts“ gewählt. Neeme Järvi wurde von mehreren Universitäten mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet, außerdem ist er Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie und Träger des „Königlich Schwedischen Polarstern-Ordens“.

Weitere Informationen finden Sie auf www.neemejarvi.ee

« **D**e tous les instruments à vent, la flûte est le plus noble et le plus populaire. Le désir doux et humain, l'attente d'une passion qui ne satisfait pas immédiatement ce désir, l'impression de désir et la douceur de sa sonorité et la proche parenté de celle-ci avec la voix humaine y ont contribué. » C'est ce qu'on pouvait lire en 1835 dans l'*Encyclopedie der gesamten musikalischen Wissenschaften* alors que l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig évoquait en 1822 « l'élégiaque, l'intimité la plus profonde et la douceur la plus délicate » en tant que premières caractéristiques de la flûte. Mais à quoi bon ? La flûte, l'un des instruments les plus anciens et les plus éminents qui, encore au dix-huitième siècle, était l'instrument favori des rois (pensons à Frédéric le Grand), était de plus en plus négligé en tant qu'instrument soliste. Dans l'esthétique sonore romantique, la flûte avec son image rustique et proche de la nature occupait certes une place confirmée mais au sein de l'orchestre toujours grandissant plutôt que devant celui-ci : sa palette expressive et ses possibilités sonores semblaient trop limitées. Que la flûte ne fût pas seule dans cette évolution n'offrait qu'une modeste consolation : « Après un âge d'or de plus d'un siècle et demi, le concerto pour instrument à vent est pratiquement disparu de la liste des genres musicaux » constatait Arnold Schering en 1905 dans son *Geschichte des Instrumentalkonzerts*.

Les concertos pour flûte et, plus généralement, les œuvres pour flûte et orchestre qui furent composés au dix-neuvième siècle étaient le plus souvent le fruit de commissions pour des flûtistes bien précis ou des pièces d'examen du conservatoire. L'importance accordée à la virtuosité technique fut donc régulièrement critiquée, confirmant ce que Schilling écrivait : « une technique de souffle qui est totalement étrangère à l'instrument et, à vrai dire, peu agréable ». Moins le compositeur était original, plus cet aspect était perceptible. Ce n'est qu'avec les courants postromantiques puis anti-romantiques du vingtième siècle que cette tendance allait disparaître et que cette négligence allait être corrigée.

Cet enregistrement démontre que le répertoire pour flûte, y compris durant cette période de « vaches maigres », renferme néanmoins des œuvres dignes d'intérêt. Le court **Largo et Allegro pour flûte et cordes** de **Piotr Tchaïkovski** est une pièce de conservatoire typique mais présente également, jusqu'à un certain point, une autre perspective : Tchaïkovski la composa en 1863 et 1864 alors qu'il était étudiant dans la classe de composition d'Anton Rubinstein au Conservatoire de Saint-Petersbourg mais il ne l'inclut pas dans le catalogue

officiel de ses œuvres. Elle resta inédite et ne fut retrouvée qu'après sa mort dans les documents qu'il laissa. Il s'agit d'un exercice particulièrement intéressant au point de vue stylistique : après une introduction orchestrale chromatique qui semble annoncer l'univers expressif des dernières symphonies, la flûte expose le thème bien au-dessus d'un trémolo aux cordes qui passe à un épisode transitoire en *pizzicato*. Suit un *Allegro* plein d'attente dont le thème bien affirmé en doubles-croches est encore une fois initialement confié aux cordes. La flûte apparaît sous une toute autre forme : insouciant, agile et enjouée, elle s'entrelace avec le riche tissu des cordes. L'œuvre était à l'origine pour deux flûtes et cordes mais la seconde flûte n'y est présente que dans dix-sept des quatre-vingt-sept mesures que compte l'œuvre et joue ou bien à l'octave avec la première flûte ou que lorsque la première se tait. Une version pour flûte seule semble donc tout à fait légitime.

À l'exception d'une autre œuvre datant des années d'études, l'*Adagio* pour oboe d'instruments à vent (dont deux flûtes) de cinquante-deux mesures, il faudra attendre vingt ans avant la prochaine rencontre du compositeur avec la flûte bien qu'elle soit malheureusement plus ou moins restée sans lendemain. En 1888, Tchaïkovski fit la connaissance à Paris de l'un des plus grands flûtistes de son temps, Paul Taffanel (1844–1908) qui lui fit une forte impression. Le compositeur russe fut sûrement enchanté de l'arrangement pour flûte et piano (*Arioso*) extrait d'*Eugène Onéguine* que réalisa le fondateur de l'école française de flûte. L'année suivante, Tchaïkovski contribua aux préparatifs d'une visite de Taffanel à Moscou. Lors d'un autre séjour du compositeur à Paris la même année, il proposa de composer un concerto pour flûte. Bien que ce projet ne fût jamais abandonné, il ne dépassa jamais le stade des esquisses préliminaires.

Une dizaine d'années plus tard, en 1903, Taffanel commanda une œuvre pour sa classe de flûte au Conservatoire de Paris qui allait s'assurer une place de choix dans le répertoire pour cet instrument : le **Concertino pour flûte et orchestre** op. 107 de **Cécile Chaminade**. Il s'agit d'une pièce d'examen « classique » à l'intention des finalistes au concours de flûte au Conservatoire de Paris. Cécile Chaminade (de qui Ambroise Thomas disait que « ce n'est pas une femme qui compose, mais un compositeur qui est une femme ») était alors une compositrice à la réputation internationale qui avait pu compter sur le soutien de Camille Saint-Saëns et de George Bizet. Elle se fit d'abord connaître par sa musique pour piano et ses mélodies mais elle prouvera bientôt sa maîtrise des grandes formes orches-

trales. Sa pièce la plus connue est cependant ce voluptueux Concertino. Les arabesques virtuoses qui jaillissent de la flûte constituent un véritable défi. La section centrale (*Più animato agitato*) dans laquelle la harpe joue un rôle important mène à une cadence solo suivie d'une reprise de la section introductive puis d'une coda. Le titre anodin de « concertino » était en fait une solution provisoire : comme le fit savoir Chaminade à Taffanel, les titres de « caprice » ou de « fantaisie » avaient été rejetés parce que ceux-ci avaient mauvaise réputation quand on a en tête toutes les horreurs commises en leur nom, en particulier dans le répertoire pour instrument à vent.

Cécile Chaminade reprit la légende d'Ondine qui avait également inspiré **Carl Reinecke** en 1882 et qui mena à une d'importance dans ce contexte-ci : la Sonate « *Ondine* » pour flûte et piano op. 167 [BIS-1729 SACD]. Né en 1824 à Altona qui faisait alors partie du Danemark, Reinecke sera rapidement orienté par son père, un professeur de musique, vers une carrière de musicien dont Felix Mendelssohn Bartholdy confirmera en 1843 le bien fondé en disant que le jeune Carl faisait preuve d'un « talent absolu manifeste pour la composition ». Reinecke se produisit rapidement en tant que pianiste lors de tournées de concerts dans toute l'Europe. Nul autre que Franz Liszt estimait sa technique instrumentale et lui confia l'éducation musicale de ses filles Blandine et Cosima. Plusieurs élèves devenus célèbres travailleront également avec lui, notamment Edvard Grieg, Leoš Janáček et Hugo Riemann. À partir de 1850, Reinecke se fera cependant surtout connaître en tant que chef alors qu'il dirigera l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig pendant trente-cinq ans, de 1860 à 1895. « Reinecke, dira un Tchaïkovski admiratif, fait partie des personnalités les plus importantes et les plus influentes de la vie musicale allemande. »

Parmi les modèles de compositeurs de Reinecke figuraient non seulement les représentants du classicisme viennois, mais également Mendelssohn, Schumann et plus tard, Brahms. On le perçoit aisément dans son **Concerto pour flûte en ré majeur** op. 283 composé en 1908, l'une de ses dernières compositions importantes. Cette œuvre se trouve cependant complètement dans la marge quand on la compare aux œuvres de compositeurs qui lui étaient contemporains (Mahler, Debussy, Ives, Schoenberg, Webern entre autres) mais elle parvient néanmoins à briller dans sa bienheureuse solitude. Le premier mouvement (*Allegro molto moderato*), dans une mesure inhabituelle à 6/8, combine un cadre formel emprunté à Mendelssohn (pensons à l'Ouverture du *Songe d'une nuit d'été*) à un

contenu autonome. Des accords calmes, en particulier des bois, ouvrent le concerto comme pour conjurer un univers shakespearien peuplé de fées. La flûte flotte tout au-dessus avant de se taire à nouveau. « Comme dans un rêve » [Wie träumend], ainsi que l'indique la partition, la flûte s'unit avec le charmant thème tutti bien qu'il faille un certain temps avant que le soliste n'adopte tout à fait celui-ci puis continue d'une manière virtuose. Un second thème, expressif et rythmiquement accentué en la mineur (puis, la majeur) est préparé par un puissant tutti. Le dialogue effronté avec les cuivres (*Animato*, « con grazia ») s'avère être le troisième groupe thématique. Le développement symphonique concis se concentre principalement sur le second et le troisième thème alors que le thème principal qui revient au début de la récapitulation apparaît d'autant plus brillant. Après son affirmation dans une apothéose, le mouvement se termine dans un retour cyclique au commencement : la flûte disparaît dans les hauteurs, comme elle avait commencé, sur des accords calmes.

Le mouvement lent (*Lento e mesto*) est caractérisé par le rythme de marche funèbre énoncé par la contrebasse et les timbales sur lequel la flûte expose une mélodie triste (« con dolore ») en si mineur. L'atmosphère s'allège quelque peu avec le passage en majeur et s'enflamme aussitôt avec passion. Le thème est repris, maintenant dans le registre grave et, du dialogue avec les violoncelles, une mélodie consolatrice en ré majeur émerge finalement. Un tutti orchestral, morose, s'élève avant d'implorer avec une fausse conclusion impressionnante puis débouche dans un récitatif solitaire de la flûte. La récapitulation raccourcie de la première section s'éclaire à la toute fin dans la tonalité de si majeur. Le Rondo conclusif (*Moderato*) se rattache avec ses premières mesures au rythme du mouvement précédent mais celui-ci adopte rapidement un motif au rythme pointé de ritournelle que la flûte présente avec jubilation. L'interaction entre les nombreux épisodes au ton varié témoigne de la maîtrise du compositeur de quatre-vingt-quatre ans et permet évidemment à la flûte de briller, entre autres dans un passage virtuose de doubles-croches jouées staccato qui prépare la voie à la strette (qui fut maintes fois remaniée). Le Concerto sera créé par le dédicataire, Maximilian Schwedler, premier flûtiste de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig le 15 mars 1909 dans la grande salle des fêtes du Jardin zoologique de Leipzig (il serait injuste de reléguer le « vieux maître » Reinecke aux fossiles) mais, pour une raison inconnue, dans une version réduite pour flûte et piano. La création de la version avec orchestre aura lieu le 4 septembre 1909 dans le cadre du concert-promenade du Queen's Hall

de Londres sous la direction de Henry Wood avec le soliste Albert Fransella (1865–1934), ancien premier flûtiste de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam.

Charles T. Griffes, né en 1884 à Elmira dans l'état de New York, eut une carrière de compositeur qui ne dura que quinze ans alors qu'il disparut en 1920 des suites de l'épidémie de grippe espagnole. Au cours de ces quinze années, il fit preuve d'un développement en matière stylistique qui dépasse de loin celui par exemple du « patriarche » Reinecke : du post-romantisme allemand dont la vénération par le jeune pianiste et compositeur pour notamment Engelbert Humperdinck le mena à Berlin, puis un impressionnisme et un exotisme programmatiques (*The Pleasure-Dome of Kubla Kahn* pour orchestre, 1912–17) jusqu'à un style audacieux à la limite de la tonalité. Aaron Copland dira : « des compositeurs comme [...] Charles T. Griffes étaient les radicaux de leur époque » et sa (re)découverte se fait toujours attendre. Le **Poem pour flûte et orchestre** créé le 16 novembre 1919 par Georges Barrère, premier flûtiste de l'Orchestre symphonique de New York et élève de Taffanel sous la direction de Walter Damrosch est l'une de ses œuvres les plus souvent jouées grâce à son harmonie caractéristique et son écriture colorée. Dans le contexte du déclin de la flûte en tant qu'instrument soliste, on se consolera à la lecture du commentaire de Griffes : « Je déteste le violon. Je ne l'utilise jamais plus dans mes œuvres pour orchestre que je ne le devrais et n'écrirai pas pour cet instrument dans un rôle de soliste. »

Le **Concerto pour flûte** (1926) de **Carl Nielsen** doit également son existence à un flûtiste bien précis : Holger Gilbert-Jespersen (1890–1975), un membre du Quintette à vents de Copenhague, l'ensemble pour lequel Nielsen avait composé le Quintette à vents op. 43 (1922). Il avait prévu de composer un concerto de soliste pour chacun des membres du quintette mais après avoir terminé le Concerto pour clarinette (1928, pour Aage Oxenvad), sa santé défaillante mit un terme au projet. Malgré son originalité au niveau harmonique et rythmique, Nielsen avait toujours accordé de l'importance à une écriture transparente et polyphonique et les œuvres qu'il composa au cours des années 1920 témoignent d'une cristallisation de cette tendance dans une écriture légère, proche de la musique de chambre avec des similitudes avec l'idéal alors en vogue du néo-classicisme. Le Concerto pour flûte en deux mouvements est un exemple éloquent de cette clarté structurelle (sa Sixième symphonie composée en 1925 avait reçu le titre programmatique de *Sinfonia semplice*) qui peut également être attribuable à l'écriture idiomatique pour instrument soliste. Nielsen disait

que « la flûte ne peut nier sa propre nature. Elle vit en Arcadie et elle préfère les atmosphères pastorales. C'est pourquoi le compositeur devrait suivre le caractère tempéré de l'instrument s'il ne veut pas prendre le risque d'être qualifié de barbare. »

Une introduction rapide à l'unisson lève le rideau sur des arabesques pétillantes à la flûte qui culminent dans les doubles-croches motoriques du premier thème marquées staccato. Un second thème expressif avec des notes répétées avec insistance et d'agréables trilets est exposé par les violons, les bassons et les clarinettes et est repris et modifié par la flûte. Dans la section du développement libre, ce matériel est approfondi au niveau motivique alors qu'en même temps, l'instrumentation variée contribue à la structure musicale. Les diverses combinaisons de la flûte avec les différents instruments de l'orchestre (clarinette, trombone) à la manière d'un concertino baroque sont particulièrement intéressantes. Un troisième thème, lyrique, en mi majeur, descend du registre aigu de la flûte et mène à la première cadence qui est interrompue par des sonorités âpres en tutti. Avec son trille, la flûte bataille pour son territoire et parvient à ses fins au-dessus du grondement des timbales. Après un dialogue subséquent avec la clarinette, le premier mouvement se termine avec ce qui pourrait être considéré comme une cadence accompagnée dans laquelle des motifs issus des trois thèmes apparaissent et créent une atmosphère paisible et solennelle.

Les motifs abrupts aux cordes avec sourdines du second mouvement mettent un terme à cette idylle. Mais le passage effrayant s'éteint bientôt : la flûte expose la ritournelle enjouée et simple de ce rondo modifié qui dérive en partie du vocabulaire musical du premier mouvement (notes répétées, doubles-croches jouées staccato). Les épisodes sont très variés au niveau de l'atmosphère : le premier avec son chant intime de plus en plus passionné sert en quelque sorte de mouvement lent alors que le second est comme un nocturne expressif et menaçant qui mène à une marche insouciant qui provient de la ritournelle. Puis survient une « nouvelle » fin que Nielsen ajouta après la création qui eut lieu à Paris en octobre 1926 avec l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire dont Paul Taffanel avait été le directeur pendant quelques années. Sa santé chancelante l'avait originellement forcé à interrompre son travail sur l'œuvre. Une entrée quelque peu maussade du trombone après la ritournelle qui force l'entrée du troisième thème du premier mouvement (dans sa tonalité originale, mi majeur) dans le rondo, un acte de violence qui démontre en même temps la relation sous-jacente entre les deux thèmes. Le glissando provoquant du trombone peut être

interprété comme l'expression d'une vexation ironique face à la domination du soliste et à l'univers sonore plus raffiné de sa « petite sœur ». Nielsen qualifia un glissando de trombone semblable dans sa Sixième symphonie de « bâillement de dédain », un exemple probant de son imagination musicale extrêmement originale. Comme Nielsen le fit remarquer « Je pense par le biais des instruments comme si je m'étais glissé en eux. »

Vers la même époque, les amis de **Francis Poulenc** commençaient à s'inquiéter : pourquoi composait-il des sonates et d'autres types de « musique absolue » et même des œuvres sacrées ? Ceux qui avaient été témoin de la période « sturm und drang » de sa production ne pouvaient comprendre la transformation de ce compositeur dans la trentaine (il était né en 1899), du « voyou » au « moine ». Mais les sources d'inspiration de Poulenc incluèrent aussi bien Érik Satie (à qui il avait dédié sa *Rapsodie nègre* composée en 1917) qu'Igor Stravinsky (qui l'avait aidé à trouver un éditeur). Ce n'était pas pour rien qu'il avait été un membre des « Six », ce groupe de compositeurs qui, avec Jean Cocteau en tant que mentor, avait fait croisade contre la tradition académique, le romantisme tardif et l'impressionnisme. L'intérêt croissant de Poulenc pour les « formes éprouvées » à partir des années trente ne voulait cependant pas dire qu'il avait adopté leurs conventions inconditionnellement. Ainsi, il interprétait la forme sonate dans le contexte dans sa propre prémisses esthétique ce qui signifie qu'au lieu de construire une forme organique de premier mouvement avec sa toile de relation motiviques et thématiques, il recourait plutôt à une grande variété d'éléments musicaux dans un style axé sur la mélodie et fait de transparence et de raffinement sonore. Il composa sa **Sonate pour flûte et piano** entre décembre 1956 et mars 1957 à Cannes, durant la période autour de la création du *Dialogue des Carmélites*, son opéra qui obtint tant de succès. La Sonate était la réponse à une commande de la Fondation Élisabeth Sprague Coolidge, du nom de l'une des mécènes les plus importantes de l'histoire de la musique qui mourut en 1953 et à qui la Sonate est dédiée. L'œuvre sera créée au Festival de Strasbourg en juin 1957 par Jean-Pierre Rampal avec le compositeur au piano. À la demande d'un élève de Rampal, James Galway, le compositeur anglais Lennox Berkeley (1903–1989), lui-même un ami de Poulenc, réalisa une sympathique orchestration de la sonate même si, ainsi qu'il le confia à son journal, il dut contourner plusieurs obstacles comme « la nature complètement pianistique de l'accompagnement, extrêmement difficile à traduire en termes orchestraux ». (Il trouva des solutions fascinantes à ces problèmes comme

l'entrecroisement des clarinettes et des bassons au tout-début du premier mouvement.)

Le thème principal frappant en mi mineur du premier mouvement *Allegro malinconico* (qui, malgré son indication n'est pas particulièrement mélancolique) surgit d'un accord brisé dans une ligne chromatique descendante et amorce un jeu à l'humeur changeante fait d'ambivalences tonales et de contrastes abrupts. De lourds accords annonce d'un intermezzo pastoral dans une tonalité majeure dans une mesure à 3/4. Le second mouvement magique se concentre sur une cantilène en si bémol mineur (*Assez lent*) alors que le *Presto giocoso* qui commence par un accent tutti donne à la flûte la chance de pétiller, de briller et de tourbillonner en suivant les humeurs que lui dicte son cœur. Seul un thème secondaire intime et, soudain, un épisode énigmatique («mélancolique») tente de perturber la marche imperturbable et joyeuse.

C'est le temps de passer au dessert... une gelée royale peut-être ? Peut-être avons-nous les yeux plus grands que la panse car celle-ci est faite par des abeilles et non des bourdons. Quoi qu'il en soit, le légendaire *Vol du bourdon* de **Nikolaï Rimski-Korsakov**, extrait de l'opéra *Le conte du tsar Saltan* (1899–1900) est devenu l'une des pièces de rappel les plus populaires et une épreuve de vérité pour tester la virtuosité d'un exécutant, instrumentiste ou chanteur (comme par exemple la version pour mezzo-soprano, clarinette et piano [BIS-1823 SACD]). Bien entendu, la flûte – en particulier entre les mains de Sharon Bezaly – s'y essaie à son tour, en particulier dans l'arrangement fait sur mesure (en d'autres mots : un peu plus virtuose) de Kalevi Aho réalisé en 2008 qui lui est dédié et qui respecte scrupuleusement les instructions de vol de Rimski-Korsakov. Veuillez attacher vos ceintures... nous vous souhaitons un voyage époustouflant !

© *Horst A. Scholz* 2013

Décrite par *The Times* en ces mots : « un don de dieu à la flûte », **Sharon Bezaly** a été choisie « Instrumentiste de l'année » par le prestigieux Prix *Klassik Echo* en Allemagne en 2002 et « Jeune artiste de l'Année » par le Cannes Classical Award en 2003. *Classics Today* l'a acclamée comme « une flûtiste pratiquement sans égale dans le monde aujourd'hui ». Sharon Bezaly a inspiré des compositeurs aussi différents que Sofia Gubaidulina, Kalevi Aho et Sally Beamish à écrire des œuvres à son intention. En 2013, elle comptait dix-sept concertos qui lui sont dédiés et qu'elle interprète un peu partout à travers le monde. Membre des « New Generation Artists » de la troisième chaîne de la BBC de 2006 à 2008, Sharon Bezaly fut également la première instrumentiste à vent à être choisie « artiste en résidence » par l'Orchestre de la Résidence de La Haye (2007–8). Parmi les moments forts de sa carrière, mentionnons des prestations avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre symphonique de Cincinnati au Musikverein de Vienne, dans le cadre des Proms de la BBC et à L'Opéra de Sydney en compagnie de l'Australian Chamber Orchestra. En 2012, elle a assuré la création américaine du Concerto pour flûte de José Serebrier au Carnegie Hall sous la direction du compositeur. On retrouve cette œuvre sur l'album *Pipe Dreams* [BIS-1789] à propos duquel l'*International Record Review* disait : « Aucune louange n'est exagérée quand il s'agit de la combinaison de musicalité, de virtuosité et d'engagement chez Bezaly ». Elle a également donné des récitals au Wigmore Hall de Londres ainsi qu'au Concertgebouw d'Amsterdam.

Les enregistrements de Sharon Bezaly chez BIS lui ont valu les plus grands éloges de la critique, notamment le Diapason d'or (*Diapason*), Choc de la musique (*Le Monde de la musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) et Stern des Monats (*Fono Forum*). Elle joue sur une flûte en or 24-carats spécialement construite pour elle par l'équipe de Muramatsu au Japon. Son parfait contrôle de la respiration circulaire (qui lui a été enseignée par Aurèle Nicolet) lui permet de se libérer des limites de la flûte et d'atteindre de nouveaux sommets de l'interprétation musicale que le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a comparé à ceux de David Oistrakh et de Vladimir Horowitz.

Depuis son premier concert qui eut lieu en 1904, le **Residentie Orkest/le Philharmonique de La Haye** est devenu l'un des orchestres symphoniques les plus importants de Hollande. Il fut fondé par Henri Viotta qui fut également son chef principal. L'orchestre a rapidement exercé une force d'attraction sur les compositeurs comme Richard Strauss, Igor Stravinski, Max Reger, Maurice Ravel, Paul Hindemith et Vincent d'Indy ainsi que pour des chefs invités parmi lesquels Arturo Toscanini, Bruno Walter, Leonard Bernstein et Hans Knappertsbusch.

Après la seconde Guerre Mondiale, Willem van Otterloo fut le chef principal du Residentie Orkest de 1949 à 1973 et contribua à la réputation mondiale de l'orchestre grâce à ses exécutions de très haut niveau et sa programmation audacieuse. Ses successeurs furent, dans l'ordre, Jean Martinon, Ferdinand Leitner, Hans Vonk, Evgueni Svetlanov et Jaap van Zweden puis, jusqu'à l'été 2012, Neeme Järvi.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.residentieorkest.nl

A la tête d'une dynastie musicale, **Neeme Järvi** est aujourd'hui l'un des chefs d'orchestre les plus réputés. Il a dirigé plusieurs des orchestres parmi les plus prestigieux et s'est produit en compagnie des plus grands solistes. Prolifique au disque, il a réalisé près de cinq cents enregistrements dont plusieurs chez BIS.

En 2013, il était directeur artistique et musical de l'Orchestre de la Suisse romande et directeur artistique de l'Orchestre symphonique national d'Estonie. Järvi a été à la tête de plusieurs orchestres à travers le monde et porte également les titres de directeur musical emeritus du Residentie Orkest et de l'Orchestre symphonique de Detroit ainsi que chef principal emeritus de l'Orchestre symphonique de Gothembourg et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi a reçu de nombreuses distinctions et récompenses un peu partout à travers le monde. Dans son pays natal, il a reçu un doctorat honorifique de l'Académie de musique d'Estonie ainsi que l'Ordre national estonien de la Cotte d'Armes et, en octobre 1998, a été élu « Estonien du siècle ». Il est détenteur de titres honorifiques de plusieurs universités et est membre de l'Académie royale de musique de Suède et Chevalier de l'Ordre royal suédois de l'Étoile polaire.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.neemejarvi.ee

ALSO RELEASED BY SHARON BEZALY ON BIS



PIPE DREAMS (BIS-1789 SACD)

Carl Vine: Pipe Dreams · Adina Izarra: Pitangus Sulphuratus
José Serebrier: Flute Concerto · Alberto Ginastera: Impresiones de la Puna
with the AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA directed by RICHARD TOGNETTI

‘An impressive demonstration of the possibilities of the flute.’ *BBC Music Magazine*

‘This disc is a must have for all flute enthusiasts and for lovers of sumptuous music that excites and thrills in equal measure.’ *MusicWeb-International*

„An Expressivität, meisterhafter Instrumentalbeherrschung und vollendeter Tontechnik gibt es auch diesmal nichts zu bemängeln.“ *klassik-heute.de*

NORDIC SPELL (BIS-1499)

Kalevi Aho: Concerto for Flute and Orchestra · Haukur Tómasson: Flute Concerto No. 2
Christian Lindberg: The World of Montuagretta (concerto for flute and chamber orchestra)
with the LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA / OSMO VÄNSKÄ; ICELAND SYMPHONY ORCHESTRA /
BERNHARÐUR WILKINSON; SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA / CHRISTIAN LINDBERG

MIDEM Classical Award (2006) · Editor's Choice *Gramophone* · 10/10/10 *Klassik-Heute.de*
Recording of the Month *MusicWeb-International* · 10/10 *ClassicsToday.com* and *ClassicsTodayFrance.com*
Supersonic *Pizzicato* · Choc du mois *Le Monde de la Musique* · Disco excepcional *Scherzo*

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.

INSTRUMENTARIUM

Flute: Muramatsu 24 carat gold with B foot joint

RECORDING DATA

Recording: August 2007 and June 2008 (Nielsen) at Dr Anton Philipszaal, The Hague, The Netherlands
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Fabian Frank

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W 802 Nautilus loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper
Mixing: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

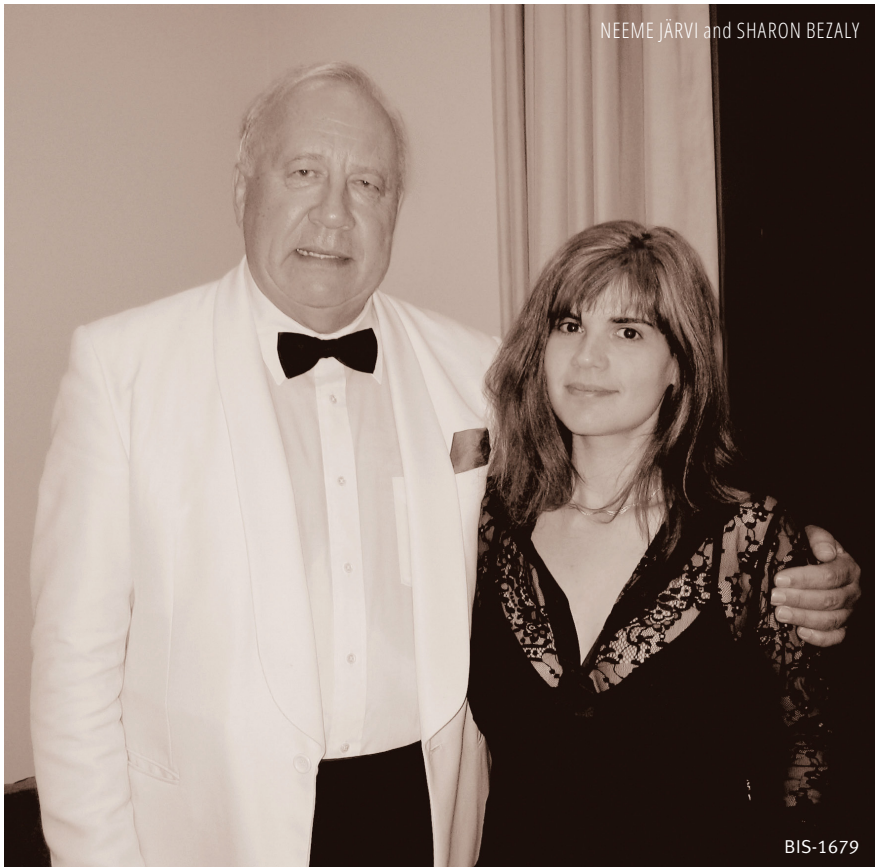
Cover text: © Horst A. Scholz 2013
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo of Sharon Bezaly: © Keith Saunders
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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-1679 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

NEEME JÄRVI and SHARON BEZALY



BIS-1679