



WARNER
CLASSICS

EMMANUEL
DREAMTIME PAHUD
IVAN

MÜNCHNER
RUNDfunkORCHESTER
REPUŠIĆ

DREAMTIME

KRZYSZTOF PENDERECKI b.1933

Concerto for flute and chamber orchestra

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 1 | I. Andante | 4.47 |
| 2 | II. Più animato | 2.09 |
| 3 | III. Andante | 3.29 |
| 4 | IV. Allegro con brio | 2.35 |
| 5 | V. Poco meno mosso | 1.27 |
| 6 | VI. Vivace | 1.51 |
| 7 | VII. Andante recitativo | 5.12 |

CARL REINECKE 1824–1910

Concerto in D Op.283 for flute and orchestra

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 8 | I. Allegro molto moderato | 8.26 |
| 9 | II. Lento e mesto | 6.19 |
| 10 | III. Moderato — Più mosso | 6.52 |

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

- | | | |
|----|--|------|
| 11 | Andante in C K315 for flute and orchestra | 6.43 |
|----|--|------|

FERRUCCIO BUSONI 1866–1924

- | | | |
|----|--|------|
| 12 | Divertimento Op.52 BV 285 for flute and small orchestra | 8.59 |
|----|--|------|

CARL REINECKE

Ballade Op.288 for flute and orchestra

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 13 | Adagio — Allegro — Tempo I | 8.52 |
|----|-----------------------------------|------|

TÔRU TAKEMITSU 1930–1996

- | | | |
|----|--|-------|
| 14 | I Hear the Water Dreaming for flute and orchestra | 10.54 |
|----|--|-------|

78.38

EMMANUEL PAHUD flute
MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
IVAN REPUŠIĆ



DREAMTIME

LE RÊVE DE PAN

Musique du souffle humain qui recrée un monde par le magique pouvoir des sons qui vont et viennent appelés par la fantaisie imagée, traversent nos corps mortels pour atteindre l'âme.¹

Henri Sauguet

Si un instrument tel que la flûte ne peut se prétendre par nature dépositaire de telle ou telle forme d'expression ou d'un sentiment donné, force est de reconnaître de façon tout aussi évidente que son authentique pouvoir d'envoûtement a dans ce domaine profondément influencé et modelé son répertoire. Cette propriété s'avère d'autant plus significative qu'elle touche à l'historique, à l'esthétique et au spirituel. Elle renvoie en effet aux origines si l'on pense au fameux *Syrinx*, pièce reconnue comme la plus représentative de la nature de l'instrument et centre de gravité de sa littérature. Elle provient de la nature même du son, continuité directe du souffle, expression pure et pourtant sujette à tant d'évolutions. Et d'elle découle une multiplicité de caractères en lien avec le mystère, le fantastique, le magique, l'invisible, l'abstrait... en un mot avec le rêve. *Syrinx*, encore une fois, n'est-il pas le songe du Dieu Pan ?

Illustrer le rêve au sens large pouvait mener à bien des musiques, y compris jusqu'à l'ère baroque durant laquelle la flûte intervient fréquemment dans les représentations de la nuit, dévoile sa poésie dans quelque Sicilienne et révèle dans la musique sacrée une inépuisable dimension symbolique. Mais c'est plus naturellement au romantisme que l'on fera référence, et c'est bien cette expression-là qui parcourt le présent album. Ou plus exactement devrait-on parler de *romantismes*, car il s'agit bien d'expressions plutôt que d'une époque dont on sait qu'elle n'a guère offert à l'instrument de grandes pages. En revanche, dès lors que la flûte retrouve une nouvelle profondeur de langage à l'aube des années 1900 apparaissent précisément dans son répertoire de multiples *Rêveries*, *Evocations*, *Poèmes* ou *Ballades*... La littérature concertante de l'ère moderne exploitera quant à elle volontiers une expression aussi contemplative que lyrique, indiscutablement romantique dans l'âme, qu'il s'agisse des nombreux concertos avec cordes ou de ceux avec un orchestre plus élargi, moins fréquents mais qui saisiront à merveille les couleurs et variations de cet imaginaire. Presque tous se présentent en un seul mouvement aux allures de *Nocturne* – plusieurs en portent précisément le titre, comme ceux de Leonard Bernstein² ou Antal Doráti³ – plus ou moins contrasté et développé suivant les cas. Sans pour autant revêtir cette appellation, les deux qu'Emmanuel Pahud a retenus ici n'échappent pas à la règle et encadrent un programme offrant une permanence du rêve au sens propre comme au sens figuré, mêlant objectif et subjectif...

¹ Dans: Robert Hériché / *À propos de la flûte* – Billaudot, Paris, 1985

² L. Bernstein / *Halil*, Nocturne pour flûte et petit orchestre (1981)

³ A. Doráti / *Night Music*, pour flûte et petit orchestre (1968)

Commande de l'Orchestre de Chambre de Lausanne pour son 50^e anniversaire, le concerto de **Krzysztof Penderecki** (né 1933) date de 1992 et est dédié à Jean-Pierre Rampal qui en donna la première audition le 11 janvier 1993 à Lausanne sous la direction du compositeur. Sa dimension onirique s'exprime à merveille au travers de multiples sections enchaînées offrant un caractère sans cesse mouvant, de la présence d'éléments communs aux diverses parties permettant une subtile continuité, et d'un style remarquablement concertant – bien plus qu'à l'ordinaire dans le cadre d'un tel langage traditionnel – à la faveur d'une riche orchestration. Celle-ci comprend effectivement 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons (incluant piccolo, cor anglais, clarinette basse et contrebasson !), 2 cors, 2 trompettes, célesta, cordes et percussions. Divers solistes d'orchestre figureront alors plusieurs personnages du rêve, dans une savante combinaison de dialogues ou d'interjections, de conflits ou d'apaisements. Ainsi les premières mesures s'ouvrent-elles avec la clarinette, rejointe d'abord par la flûte puis presque aussitôt par le basson et le hautbois. Symbolisant des sortes d'apparitions, ce début instaure d'emblée une atmosphère et une couleur mystérieuses en même temps qu'il donne le ton du concerto, le soliste allant lutter pour se défaire d'une emprise maléfique... Le rêve sera tourmenté, les lignes heurtées, le discours haché, l'écriture pour la flûte d'une grande virtuosité, abondante en échappées (cadence), constants sauts de registres et fulgurances. L'expressivité repose quant à elle sur une omniprésence du chromatisme, y compris dans les jeux d'intervalles des idées premières descendantes constituant le leitmotiv du concerto. Mais il revêt une couleur saisissante lorsque ces écarts se muent en octaves dans l'*Andante* central, havre de calme quoique fantomatique et hypnotisant. Un retour aux atmosphères initiales ramène une écriture brillante culminant dans une irrésistible danse diabolique (*Vivace*). La conclusion s'effectue dans un climat impressionnant, à la fois paisible et terrifiant par instants, comme si le personnage central peinait à se défaire d'un ensorcellement, le dernier accord de quinte à vide pouvant symboliser une mort, une vision ou un fragile équilibre miraculeusement atteint, contre toute attente – une fin inspirée par l'éclipse de lune survenue le 10 décembre 1992 alors que l'auteur achevait l'œuvre.

Authentiquement romantique pour sa part, **Carl Reinecke** (1824–1910) ne provoque malgré tout ici qu'une remontée dans le temps de moins d'un siècle, son concerto Op. 283 portant la date d'octobre 1908. L'histoire n'a jamais oublié la formidable dimension du personnage, d'abord pianiste virtuose, mais de plus chef d'orchestre et dont la carrière trouve son plein épanouissement dès 1860 lorsqu'il accède à la tête du *Gewandhaus* de Leipzig, fonction qu'il occupera jusqu'en 1895 ! Enfin, il enseignera également le piano et la composition au Conservatoire de cette même ville, comptant parmi ses élèves Edvard Grieg, Isaac Albéniz, Felix Weingartner et bien d'autres. En revanche, si ses compositions furent largement appréciées en leur temps, elles devaient ensuite être reléguées à l'arrière-plan en raison de leur caractère « conservateur ». Ami de Schumann et de Mendelssohn, admiratif de Brahms, il est vrai que Reinecke se montre nettement moins sensible aux dernières œuvres de Liszt, à Wagner ou encore à son contemporain Bruckner. Aussi son talent de compositeur ne fut-il remis en lumière que plus tard... et précisément grâce à ce concerto pour flûte que gravèrent quasiment en même temps pour la première fois en 1967 Jean-Pierre Rampal⁴ et Raymond Meylan, deux artistes ayant mené des recherches considérables sur le répertoire et captivés par cette page qui, à défaut d'être l'œuvre d'un novateur – elle est contemporaine du second quatuor à cordes de Schönberg ! – comble un vide cruel dans la littérature romantique de l'instrument.

L'œuvre est dédiée au soliste du *Gewandhaus* Maximilian Schwedler⁵, qui en donna la première audition à Leipzig le 15 mars 1909 étrangement non avec orchestre mais avec piano ! Il est par ailleurs intéressant de constater qu'il était lui aussi en quelque sorte un amoureux du passé puisqu'il fut l'un des derniers grands flûtistes allemands à avoir préféré à la flûte Böhm l'ancien instrument conique, auquel il avait lui-même cherché à apporter diverses améliorations sur le mécanisme mais encore sur la sonorité, avec une embouchure aux bords plus relevés afin d'améliorer la projection du son. Brahms en personne l'avait chaleureusement félicité après avoir dirigé en 1886 sa 4^e Symphonie, louant la beauté et la puissance de sa sonorité – qualités pour lesquelles il reçut également des éloges après sa création du concerto.

4 J.-P. Rampal - *Complete Erato recordings vol. 2* – Warner, 2015

5 Maximilian Schwedler (1953–1940) fut 1^{er} flûte de l'Orchestre du *Gewandhaus* de Leipzig durant plus de 20 ans (de 1895 à 1917) et enseigna également au Conservatoire. On lui doit de plus des éditions modernes d'œuvres baroques telles que les sonates de G.F. Händel.

Curieusement, c'est l'ombre de Chopin qui semble planer sur cette partition, comme le montrerait presque d'emblée une discrète citation du Scherzo (*Piu lento*) de la célèbre Sonate Op. 35 en préambule et en conclusion du premier mouvement, celui-ci lui-même plus ou moins évocateur d'une valse par son rythme ternaire. On ajoutera que le second mouvement n'est autre qu'une marche funèbre et que le Finale aux allures de Polonaise arbore pour son thème principal une écriture et une articulation rappelant celles pour piano ! Mais au-delà de ces considérations anecdotiques, l'œuvre dévoile avant tout une splendide expressivité pour la flûte, cherchant explicitement à suggérer un monde intérieur : *Wie träumend...* (*Comme dans un rêve*). L'*Allegro molto moderato* initial de forme sonate offre un premier thème chaleureux et un second d'une poésie et d'un charme inimitables, réserve des fluctuations de tempo et ne recule pas devant d'authentiques effusions ou élans, exploitant dans les passages brillants une écriture imaginative, tantôt très fluide, tantôt pleine le légèreté (*con grazia*) dans les épisodes conclusifs *animato*. Le dramatique *Lento e mesto* central en *si* mineur présente sur un sombre ostinato des basses et timbales une déploration dont le caractère déchirant n'est interrompu que par quelques mesures passionnées puis par un épisode plus tendre en *ré* majeur présentant une seconde idée ascendante, symbole d'espérance et réapparaissant dans la section finale en *si* majeur d'une sérénité ineffable. Enfin, de forme rondo, le troisième mouvement marqué *Moderato* fait s'alterner un thème résolu et vaillant avec trois couplets. Le premier débute par une idée simple et chantante suivie de souples figurations *dolce legato*, le second introduit une mélodie triomphante *con fuoco*, tandis que le troisième reprend en *fa* dièse mineur le sujet du premier pour déboucher sur une coda flamboyante, passage obligé du héros romantique ! On signalera enfin la remarquable qualité de l'orchestration, offrant aux vents des parties importantes sur le plan expressif.

« ... visions romantiques ?... »

Le fait de cheminer dans le vaste répertoire pour flûte depuis maintenant plus de 40 ans m'a amené à apprécier sa dimension spirituelle, et à prendre la mesure de sa signification pour les compositeurs. En effet, l'écriture et la création sont le plus souvent leur moyen de transcender la réalité de leur existence, et d'exprimer leurs visions intimes, spirituelles ou oniriques et de leur donner forme. De par son pouvoir suggestif et par le caractère évanescent de sa sonorité, la flûte est alors pour eux un outil de prédilection à travers les époques, en soliste et en musique de chambre bien sûr mais également au sein de l'orchestre. Indépendamment de styles ou de toute chronologie, j'ai voulu ici regrouper des œuvres concertantes qui illustrent à merveille le pouvoir du rêve et de l'irréel, ainsi que la force de leur vision romantique intime.

Le romantisme tardif a bien entendu exacerbé cette projection d'un monde intérieur, si l'on se réfère à un certain courant « officiel » en musique, depuis Beethoven et Schiller, avec souvent un besoin de rupture, lequel prend des dimensions de plus en plus monumentales chez Berlioz, Wagner puis Mahler par exemple, aux egos exaltés en dialogue avec l'Univers... Mais nous sommes ici dans une toute autre dimension et sensibilité du romantisme, moins institutionnel, où l'intime – à la fois secret par définition, et nucléide qui polarise le reste de l'univers – s'exprime délicatement à travers le songe, où l'imaginaire se tisse puis se défait, où l'incantation rejoint la prière, où la fantaisie appelle le désir ... on est ici davantage en compagnie de Schubert ou de Schumann, mais aussi de Debussy ou de Ravel.

Emmanuel Pahud

La flûte tient dans la vaste production de Reinecke une place importante, non en quantité – 5 pages seulement lui sont consacrées si l'on inclut l'octuor et le sextuor pour vents Op. 216 et 271 – mais en qualité. La fameuse Sonate *Undine* Op. 167 notamment, est une éblouissante réussite figurant aujourd'hui au répertoire de tout flûtiste. Et peu après son concerto, c'est encore à la flûte qu'il offre sa toute dernière œuvre, la *Ballade* Op. 288. De forme cyclique, elle s'ouvre dans une atmosphère mystérieuse pour laisser la flûte exprimer toute sa mélancolie, tandis que la section centrale vive, démonstrative et chatoyante, évoque irrésistiblement l'*Intermezzo* d'*Undine*, empruntant même l'un des thèmes d'un autre de ses mouvements. Tout comme dans l'Op. 283, la conclusion efface progressivement les sentiments de tristesse et de regrets pour laisser le soliste terminer en pleine lumière, aboutissant à la plus parfaite quiétude. Un tel chant du cygne montre à quel point seules importaient à l'auteur la poésie et l'expression la plus sincère du cœur, qualités qu'il avait non seulement toujours préservées mais qu'il était parvenu à magnifier encore à une époque prête à toutes les révolutions.

L'*Andante* de **Mozart** (1756–1791) a de quoi légitimement surprendre dans le cadre d'un tel programme. Mais il représente ici plus simplement le rêve de l'interprète. Quoique... daté de 1778, ne voit-il pas le jour quatre ans tout juste après le sommet expressif et quasiment préromantique qu'est le Solo d'*Orphée* de Gluck? Et quelle plus belle musique que ce K. 315 dont les premières notes de la flûte semblent ouvrir une porte imaginaire, pour entrer dans le rêve mozartien? Evoluant au gré de mélismes d'une infinie douceur, parsemée de suspensions, hésitations ou interrogations, c'est une ligne mélodique aussi simple que divine qui offre à l'interprète d'inépuisables nuances instinctives et subjugue l'auditeur. Le célèbre historien et musicologue Carl de Nys allait même jusqu'à le placer au-dessus des autres œuvres pour flûte de Mozart : « Il semble faire preuve d'une bien plus haute élévation, d'une bien plus grande maturité, d'une sorte de poésie nocturne, de ce calme du soir qui ne laissa pas de faire penser à cette '*Abendempfindung an Laura*' K. 523 d'où naquit mystérieusement le lied romantique. 'Pâle étoile du soir, messagère lointaine...' Mais les suggestions poétiques sont infinies. Elles vont toutes vers l'au-delà, ne serait-ce que par l'étonnante modulation en sol mineur qui apparaît à un moment donné. »⁶

Elève entre autres de Reinecke, **Ferruccio Busoni** (1866–1924) fut lui aussi un pianiste phénoménal, un professeur dont l'influence sera considérable, et un musicien nourrissant un grand respect pour les maîtres du passé. Qui ne connaît d'ailleurs les célèbres éditions Bach–Busoni? Par contre, sa vision de la musique n'était nullement empreinte de nostalgie mais bien tournée vers le futur, comme en atteste son ouvrage *Essai d'une nouvelle esthétique de la musique* paru en 1907. Sous l'influence de Brahms à ses débuts, ses racines se situent bien dans le romantisme, mais il n'aura de cesse de chercher à s'en libérer, bouleversant les notions traditionnelles par toutes sortes d'audaces dans l'harmonie, les formes ou les sonorités orchestrales. Daté de mai 1920, le *Divertimento* Op.52 était associé dans l'esprit du compositeur au *Concertino* pour clarinette ayant vu le jour deux ans plus tôt. Il est dédié à Philippe Gaubert, tout juste nommé professeur au Conservatoire de Paris, sous la direction duquel il s'était plusieurs fois produit dans la capitale – et pas plus tard que deux mois auparavant – et qui avait de plus dirigé certaines de ses œuvres.⁷ Rédigé en très peu de temps, il fut donné en première audition le 13 janvier de l'année suivante dans le cadre d'un cycle Busoni de l'Orchestre Philharmonique de Berlin avec en soliste le tout jeune Alfred Lichtenstein⁸ et sous la direction du compositeur. S'il s'agit d'une page de dimensions modestes, fort attachante par son esprit léger et ses touches d'humour dans les sections rapides, elle n'en révèle pas moins quelques-uns des traits particuliers qui firent l'originalité de Busoni. Ainsi les libertés parfois surprenantes prises avec les tonalités permettent-elles quantité de changements d'expressions et de couleurs en même temps qu'elles font vaciller avec malice les habitudes. Mais le plus remarquable est l'*Andante sostenuto*, délicate rêverie soutenue par les pizzicati des cordes et colorée par les vents, à la ligne mélodique toujours surprenante et aux étranges atmosphères. Deux ans plus tard, le *Divertimento* de Busoni bénéficia d'une réduction pour flûte et piano due à son élève Kurt Weill.

6 *Les concertos pour flûte de Mozart* – Les Discophiles Français, DF 130 – 1954

7 M.A. Roberge / *Ferruccio Busoni et la France* – Revue de Musicologie, T. 82, No. 2 (1996)

8 Henrik de Vries est indiqué comme soliste dans la brochure des concerts du cycle Busoni de janvier 1921, mais le programme imprimé pour cette soirée diffère et annonce le flûtiste Alfred Lichtenstein (1901–1986).

Rêve personnel ou partagé ... ?

Lorsque Mozart écrit son Andante, son enthousiasme et son rêve n'avaient pas encore été « douchés » par la remarque de son commanditaire Dejean qui, flûtiste amateur, fut choqué par les premières livraisons du compositeur et demanda des œuvres moins difficiles, plus conventionnelles : ces envolées dans les premiers quatuors en ré et en sol, cette liberté de ton dans le concerto en sol, cette suggestivité envoûtante dans cet Andante, expriment la vision même de Mozart. L'expression de ce rêve reprendra forme, dans le meilleur des mondes, par le souffle de l'interprète, « touchera » l'auditeur et invitera celui-ci – à son tour nourri par son propre imaginaire et sa propre réalité – à pénétrer et découvrir le monde onirique de ces maîtres.

Emmanuel Pahud

Alors que l'impressionnante pièce solo Voice de 1971 est longtemps restée pour les flûtistes une référence dans la musique de Tōru Takemitsu (1930–1996) et demeure encore un incontournable, ce sont probablement davantage ses pages ultérieures inspirées par la nature qui dévoilent sa pleine exploitation du pouvoir de suggestion de l'instrument. Et quoi de plus logique que cette connexion avec la nature et la flûte pour un compositeur dont on sait l'influence qu'eurent sur lui Debussy, les impressionnistes et la France d'une façon générale. Mais même si les liens directs entre la flûte et des éléments comme le vent ou l'eau sont évidents, Takemitsu dépasse de très loin cet aspect descriptif pour utiliser l'instrument comme le véhicule même de l'inspiration, incarnant la pureté de la conscience et la liberté de l'esprit.

I Hear the Water Dreaming trouve son origine dans la culture des aborigènes d'Australie, pour lesquels le « Temps du rêve » (Tjukurrpa ou Dreamtime) est celui qui précédait la création du monde et auquel on peut imaginer d'accéder. S'ensuivent diverses légendes ainsi que de nombreuses allégories picturales, parmi lesquelles Water Dreaming dont une des représentations inspira ici Takemitsu – l'une de ses précédentes pièces d'orchestre s'intitulait d'ailleurs elle-même Dreamtime. L'œuvre fut commandée par Paula Robison qui la créa le 3 avril 1987 avec l'Orchestre Symphonique d'Indianapolis sous la direction de John Nelson.

La parenté entre cette page et son ultime composition solo Air 9 s'avère étonnante. On y découvre un motif très similaire, composé de plusieurs brèves cellules oscillant autour d'une note fixe et qui n'auront de cesse de hanter l'œuvre, sous des formes, nuances et tempi variables suivant les atmosphères recherchées. Les mêmes élans du souffle s'y retrouvent également, avec une liberté de jeu plus grande encore pour la flûte en opposition à la mouvance lente de l'orchestre. Des couleurs similaires de miroitement y apparaissent par l'utilisation des bisbigliandi ou « trilles de couleur » pour flouter certaines notes, les innombrables ressources et harmonies de l'orchestre constituant un atout supplémentaire d'exception. Quant à la gestion du silence – un trait emblématique de cette musique –, elle est ici davantage une gestion des volumes, donnant l'illusion géniale d'un contraste entre la profondeur et la surface... L'extraordinaire finesse de la musique de Takemitsu engendre un rêve intime. Ses couleurs infinies, la beauté des textures sonores et des expressions au caractère insaisissable à la faveur d'une somptueuse orchestration le rendent universel. Sa pureté le rend éternel.

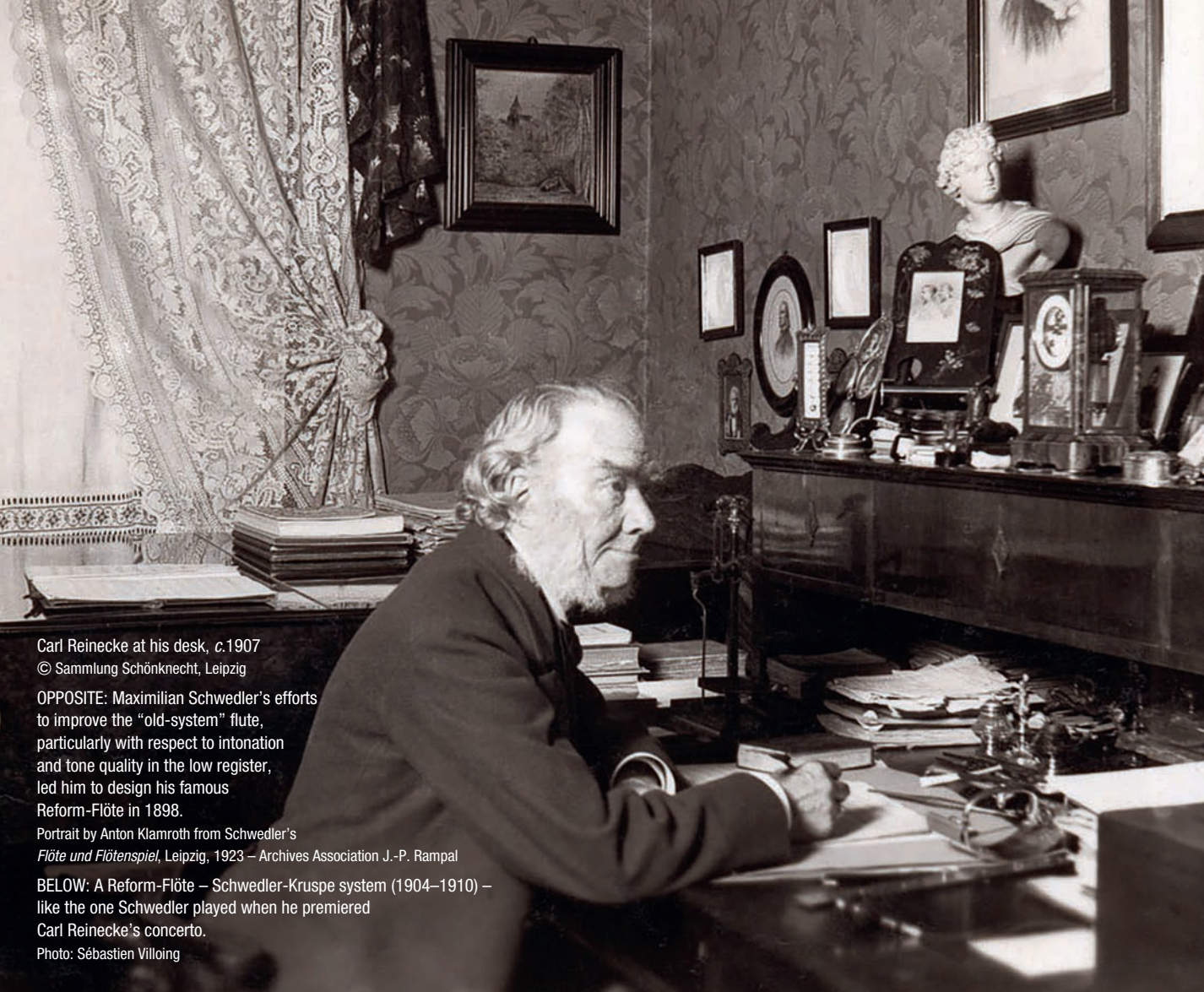
Le rêve échappe au temps, et les musiques présentées ici paraissent elles aussi échapper à leur époque. Reinecke reste fidèle au soir de sa vie à ses idéaux de jeunesse, tandis que Penderecki et Takemitsu ont tous deux profondément changé leur conception musicale au cours de leur carrière, faisant fi de tout conformisme « moderne ». Seul peut-être Busoni, tout en prônant une « nouvelle esthétique », délivre-t-il une page plutôt représentative de son temps. Quant à Mozart, il symbolise le classicisme mais son génie le place bien au-dessus de l'histoire – être ancré dans son monde et en même temps « ailleurs »...

Denis Verroust

Association Jean-Pierre Rampal
Saint-Maur, juin 2019

Krzysztof Penderecki and Jean-Pierre Rampal
on the occasion of the composer's 60th birthday,
in Warsaw's Filharmonia Narodowa during
the 1993 Krzysztof Penderecki Festival.
Photo: © Estate of Krzysztof Wojciewski





Carl Reinecke at his desk, c.1907
© Sammlung Schönknecht, Leipzig

OPPOSITE: Maximilian Schwedler's efforts to improve the "old-system" flute, particularly with respect to intonation and tone quality in the low register, led him to design his famous Reform-Flöte in 1898.

Portrait by Anton Klamroth from Schwedler's *Flöte und Flötenspiel*, Leipzig, 1923 – Archives Association J.-P. Rampal

BELOW: A Reform-Flöte – Schwedler-Kruspe system (1904–1910) – like the one Schwedler played when he premiered Carl Reinecke's concerto.

Photo: Sébastien Villoing



DREAMTIME

THE DREAM OF PAN

A music of the human breath which recreates a world through the magic power of transient sounds called forth by imagination to pass through our mortal bodies and touch our souls.¹

Henri Sauguet

Although an instrument such as the flute cannot be claimed as the natural custodian of a particular emotion or form of expression, one cannot fail to recognise its power to enchant listeners, a power which has influenced and shaped the flute repertoire considerably. This facet of the instrument is all the more significant for its connection to history, aesthetics and spirituality. It points us back towards one of the origins of the modern flute's status: Debussy's famous *Syrinx*, a piece considered the most representative of the nature of the instrument and the centre of gravity of the flute literature. The flute's ability to enchant stems from the nature of its sound, which is a direct continuation of the breath, a pure expression, and yet one which has undergone a number of evolutions. And this ability is the basis for a whole host of associations we have with the instrument: mystery, fantasy, magic, the invisible, the abstract... in short: dreams. After all, *Syrinx* is the dream of the god Pan.

We could turn to a variety of musical sources and periods in order to illustrate dreams, in the broad sense, in flute music – including the Baroque era, in which the instrument was often called upon to represent the night, put to poetic use in *Siciliennes*, and given abundant symbolic significance in sacred music. Nonetheless, the most natural point of reference is Romanticism, and this will be the focal point of this album. One might well speak more accurately of “romanticisms”, as what we are dealing with is a variety of *expressions*, rather than a homogeneous movement – the era in fact produced few major works for the instrument. However, at the turn of the 20th century, the flute found a new depth of musical language, and from that point onwards the repertoire began to be enriched with multiple *Reveries*, *Evocations*, *Poems* and *Ballades*. In the modern era, concertante works have used the flute for both contemplative and lyrical expressions, which remain indubitably Romantic at heart, ranging from the numerous concertos with strings to those with larger orchestral forces, which, although rarer, convey the full breadth of colours and variations of this landscape of the imagination. Almost all of these works are presented in a single, Nocturne-like movement – indeed, many, including those of Leonard Bernstein² and Antal Doráti³, are entitled “Nocturne” or similar – with differing degrees of contrast and development. Although the two concertos which Emmanuel Pahud has chosen here do not bear that particular generic title, they are no exceptions to this nocturnal rule, headlining an album which offers both explicit expressions and subtler evocations of dreams and which combines the objective and the subjective.

¹ In Robert Hériché, *À propos de la flûte*, Billaudot, Paris, 1985 [herein translated]

² Leonard Bernstein, *Halil*, Nocturne for flute and chamber orchestra (1981)

³ Antal Doráti, *Night Music*, for solo flute and small orchestra (1968)

Krzysztof Penderecki's (b.1933) 1992 concerto was commissioned by the Lausanne Chamber Orchestra to mark the 50th anniversary of the orchestra's founding. It is dedicated to Jean-Pierre Rampal, who gave the work's first performance on 11 January 1993 in Lausanne, with Penderecki conducting. The dreamlike dimension of the concerto is expressed masterfully in several ways: through a series of interlinking sections, creating a sensation of constant movement; through the presence of common elements among the diverse sections, offering a subtle sense of continuity; and through a remarkably concertante style – much more than is ordinary in this traditional musical idiom – made possible by the rich array of instruments in Penderecki's orchestration: 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons (doubling on piccolo, cor anglais, bass clarinet and contrabassoon), 2 horns, 2 trumpets, celesta, strings and percussion. Various orchestral soloists play the roles of dream characters, participating in a skilful combination of dialogues, interjections, conflicts and resolutions. The first few bars begin with the clarinet, joined at first by the flute but closely followed by the bassoon and oboe, symbolising apparitions of a sort. This opening establishes an atmosphere and set of musical colours which are suffused with mystery, while also setting the tone of the concerto, with the soloist seemingly struggling to rid himself of some kind of malevolent influence. This is a tormented dream, full of jolts and fragmented speech. All the while, we are treated to virtuosic writing for the flute, which breaks away in cadenza-like solos, leaps between registers and indulges in dazzling displays. The expressiveness of the piece hinges on the chromaticism which is present throughout, including in the play of intervals in the initial descending lines which constitute the concerto's leitmotif. This theme takes on a strikingly different hue, however, when those intervals become octaves in the central Andante, an oasis of calm, although somewhat ghostly and hypnotic in character. A return to the atmosphere of the beginning brings with it some brilliant writing which culminates in a diabolical and irresistible dance in the Vivace. The piece's conclusion manages to be both peaceful and, at times, terrifying, as if the musical protagonist is unable to break the spell that has been cast on him. The final chord, an open fifth, could symbolise death, a vision or some kind of fragile equilibrium which has been attained miraculously against all odds – an ending inspired by the lunar eclipse which occurred on 10 December 1992 while Penderecki was finishing his composition.

We have only to travel back less than a century from Penderecki's concerto to reach that of **Carl Reinecke** (1824–1910): his Op.283 dates from October 1908, though it is still authentically Romantic. History has never forgotten the accomplishments of this formidable figure who began as a virtuoso pianist but became even better known as a conductor, his career reaching its peak in 1860 when he became director of the Gewandhaus Orchestra, where he would remain for over 30 years, until 1895; he also taught piano and composition at the Leipzig Conservatory, to pupils including Edvard Grieg, Isaac Albéniz and Felix Weingartner. However, although his works were well received during his lifetime, they were later relegated to relative obscurity, seen as overly "conservative". A friend of Schumann and Mendelssohn and an admirer of Brahms, it is true that Reinecke appears to have paid less attention to, say, Liszt's later work, to Wagner or to his contemporary Bruckner. Hence, his talent as a composer only came to be truly appreciated later in the 20th century, thanks, in fact, to his Flute Concerto, which was recorded for the first time in 1967 – almost simultaneously – by Jean-Pierre Rampal⁴ and Raymond Meylan. Both artists carried out in-depth research into the flute repertoire and both were similarly captivated by a piece which, though it was not on the cutting edge of innovation – it is a contemporary of Schoenberg's String Quartet No.2! – nonetheless filled a significant gap in the Romantic literature for flute.

The work is dedicated to the Gewandhaus soloist Maximilian Schwedler⁵, who gave the first performance in Leipzig on 15 March 1909, accompanied, strangely, by a piano rather than an orchestra. Schwedler was also something of a traditionalist himself and was one of the last great German flautists to prefer the older conical flute to the Böhm flute. He had attempted to carry out various improvements to both the mechanism and tone of the conical flute, including a mouthpiece with higher edges to increase the projection of the sound. Brahms, after conducting a performance of his Fourth Symphony in 1886, had congratulated Schwedler on the beauty and power of its sound, and it was these same qualities for which the flute was praised after the debut of Reinecke's concerto.

⁴ Jean-Pierre Rampal, *Complete Erato recordings vol. 2*, Warner, 2015

⁵ Maximilian Schwedler (1853–1940) was first flute of the Gewandhaus Orchestra for over 20 years (from 1895 to 1917) and taught at the Leipzig Conservatory. He is also responsible for the modern editions of Baroque works such as Handel's sonatas.

Intriguingly, if there is one composer whose shadow seems to hover over this piece, it is Chopin. This would be almost immediately evident if we were to play a brief passage from the Scherzo (Più lento) of Chopin's famous Sonata Op.35 as an introduction and then as a coda to the first movement of this concerto, evocative of a waltz with its triple meter. What's more, the second movement is a funeral march, and the Polonaise-like finale has a main theme whose writing and articulation are reminiscent of the piano. More importantly than these anecdotal considerations, the piece offers above all a wonderful sense of expressiveness for the flute, explicitly seeking to suggest a person's inner world: see the indication "Wie träumend..." (As though dreaming). The initial Allegro molto moderato, which is in sonata form, introduces a warm first theme, followed by an inimitably poetic and charming second. Its tempo fluctuates, and Reinecke does not hesitate to indulge in effusions and rushes of emotion, demonstrating imaginative writing in a number of striking passages, at times very fluid and at other times full of lightness (*con grazia*), as in the concluding *animato* sections. The dramatic Lento e mesto in B minor is a lament over a dark-hued ostinato provided by the basses and timpani; its mood of devastation is only broken by a few passionate bars, then later by a tender episode in D major which presents a second, ascending melodic idea, a symbol of hope which reappears in the final section in B major, ineffably serene. In the final movement, in rondo form and marked Moderato, a resolute and robust theme alternates with three episodes. The first begins with a simple, singsong idea followed by supple *dolce legato* sequences; the second introduces a triumphant *con fuoco* melody; the third reinstates the first subject in F sharp minor before launching into a flamboyant coda (an obligatory conclusion for the Romantic hero!). The concerto is superbly orchestrated, providing wonderful opportunities for expressiveness to the winds in particular.

Romantic visions

Exploring the vast flute repertoire over the past 40 years has led me to appreciate its spiritual dimension, and I have come to realise the extent to which this was significant for composers. Writing and creativity were often a way of transcending the reality of their existence, and of expressing and giving form to their most personal, spiritual or dreamlike visions. Because of its evocative power and the evanescent quality of its sound, the flute was a unique tool for them throughout various eras of music – as a solo instrument and in chamber music, of course, but also within the orchestra. Rather than trying for stylistic or chronological consistency here, I wanted to bring together concertante works which illustrate beautifully the power of dreams and of the unreal, as well as the strength of their composers' personal Romantic visions.

Of course, in the late Romantic era, the projection of the inner world became much less subtle, at least in the musical "mainstream", from Beethoven and Schiller onwards. A sense of rupture emerged and became more and more monumental in scope in the hands of Berlioz, Wagner, and later Mahler, for example: fanatical egos in dialogue with the universe... In the pieces I have chosen, however, we see a completely different dimension and sensibility of Romanticism, one which is less institutional, in which the human being's inner world – secret by definition, a nucleus polarised against the rest of the world – is expressed delicately through dreams; in which imagination is woven together and then unravels; which is populated by incantations and prayers; in which longing is kindled by fantasy... We are much closer here to Schubert and Schumann, or Debussy and Ravel.

Emmanuel Pahud

The flute has an important place in Reinecke's vast output, not so much in terms of quantity – only five pieces if we count the octet and sextet for winds, Opp. 216 and 271 – but certainly in terms of quality. In particular, his famous *Undine* Sonata Op.167, is a dazzling work which is now part of every flautist's repertoire. And not long after completing the concerto, it was to the flute again that he devoted his very last work, the Ballade Op.288. The piece has a cyclical form, opening in a mysterious vein in which the flute has space to express a deep melancholy; the second, central section, which is lively, demonstrative and sparkling, instantly calls to mind the Intermezzo from *Undine*, even going so far as to borrow a theme from another of the sonata's movements. As in Op.283, in the conclusion the sadness and regrets gradually fade, leaving the soloist to conclude in sunlit tranquillity. Reinecke's swansong shows us the importance which he attached to heartfelt poetry and sincere expression, qualities which he not only preserved but also magnified throughout his oeuvre, despite living in an era which was prepared to undergo revolutions of all kinds.

The inclusion of **Mozart's** (1756–1791) *Andante* K315 on this album may well come as a surprise, but it represents, quite simply, the dream of the performer. One might also note that, being composed in 1778, it came only four years after the expressive and almost pre-Romantic milestone of the Solo from Gluck's *Orfeo ed Euridice*. In any case, is there any more beautiful way for us to picture a Mozartian dream than this piece, whose very first notes for the flute seem to open a door into the imagination? Moving through delicate melismas and scattered with suspensions, hesitations and questions, the melodic line is as simple as it is divine, captivating the listener and offering the performer innumerable possibilities for instinctive nuance. The famous historian and musicologist Carl de Nys went so far as to rank it above any other of Mozart's pieces for flute: "It seems to demonstrate a much higher elevation, a greater maturity and a kind of nocturnal poetry – that evening calmness which we also find in his *Abendempfindung an Laura* K523, from which the Romantic lied was mysteriously born. 'Pale evening star, distant messenger...' But the poetic suggestions are infinite. They seem to point towards the hereafter: witness the astonishing modulation into G minor."⁶

A student of Reinecke among others, **Ferruccio Busoni** (1866–1924) was also a phenomenal pianist, an influential teacher, and a musician with a deep respect for the great masters of the past. Many will have heard his name in the context of the famous Bach–Busoni editions. However, his musical vision was far from nostalgic, and his sights were very much set on the future, as he established in his *Sketch of a New Aesthetic of Music*, published in 1907. Particularly influenced by Brahms in his early career, his roots were in Romanticism, but he would work constantly to free himself from those constraints, upending traditional notions through audacious approaches to harmony, form and orchestral sonority. His Divertimento Op.52, dating from May 1920, was associated in the composer's mind with the Concertino for clarinet which he had completed two years earlier. The Divertimento is dedicated to Philippe Gaubert, newly appointed professor at the Paris Conservatoire, who had conducted Busoni as a performer on numerous occasions in the French capital – most recently just two months beforehand – and had conducted some of Busoni's works.⁷ Written in a very short space of time, it was debuted on 13 January of the following year, as part of a cycle of Busoni's works performed by the Berliner Philharmoniker with a young Alfred Lichtenstein as the soloist⁸ and the composer conducting. Although modest in scale, likeably light-hearted and containing touches of humour in the fast sections, the piece still succeeds in showing some of the essential facets of Busoni's originality. For example, the liberties he sometimes takes with keys allow numerous changes of expression and colour as well as mischievously subverting established approaches. But the most remarkable part is the Andante sostenuto, a delicate reverie built on pizzicato strings and coloured by the winds, its melodic line ever surprising, weaving through strange ambiances. Two years later, the piece was treated to a reduction for flute and piano by Busoni's student Kurt Weill.

⁶ *Les concertos pour flûte de Mozart*, Les Discophiles Français, DF 130, 1954 [herein translated]

⁷ M.A. Roberge, *Ferruccio Busoni et la France* – Revue de Musicologie, T.82, No.2 (1996)

⁸ Henrik de Vries is given as the soloist in the brochure for the Busoni cycle of January 1921, but the programme for that particular night announced a change of soloist, introducing Alfred Lichtenstein (1901–1986).

Private or shared dream?

When Mozart wrote his Andante, his enthusiasm and dreams had not yet been dampened by the reaction of the man who commissioned it, Ferdinand Dejean. Dejean was an amateur flautist and was shocked by what Mozart initially produced, requesting works which were less difficult and more conventional. The melodic flights of the first quartets in D and G major, the expressive freedom of the Concerto in G major, the bewitching suggestiveness of this Andante: all of these are expressions of Mozart's personal vision. And ideally, this dream will be expressed anew by the performer, touching the audience and inviting them – while drawing on their own imaginations and realities – to discover these composers' dream-worlds.

Emmanuel Pahud

While **Tōru Takemitsu's** (1930–1996) impressive *Voice* for solo flute has long been a mainstay for flautists, it is arguably his late pieces, inspired by nature, which best demonstrate his ability to exploit the instrument's evocative power. This connection that Takemitsu made between nature and the flute should come as no surprise, given the influence that Debussy, the Impressionists and France in general had on him. Granted, the direct links between the flute and the elements, such as wind and water, are obvious, but Takemitsu goes much further than such a simple descriptive approach as that: he uses the instrument as a vehicle for inspiration, representing the purity of thought and the freedom of the spirit.

I Hear the Water Dreaming was inspired by the culture of the Australian Aborigines, whose word *Tjukurrpa* (Dreamtime) refers to the period before the creation of the world, a time to which we can imagine returning. Many legends and pictorial allegories are based on *Tjukurrpa*, including “Water Dreaming”, a representation of which inspired Takemitsu – one of his previous orchestral pieces was, in fact, entitled *Dreamtime*. *I Hear the Water Dreaming* was commissioned by the flautist Paula Robison, who gave the first performance on 3 April 1987 with the Indianapolis Symphony Orchestra conducted by John Nelson.

There is a striking link between the piece and Takemitsu's last solo piece, *Air*⁹. Both have a similar motif: several short cells, oscillating around a fixed note, which haunt the entire work though they vary in form, nuance and tempo according to the mood being sought at each point. Both also contain the same surges of breath, though the flute is allotted here an even greater sense of freedom compared with the slowly moving orchestra. A similar “shimmering” effect is created in both via the use of *bisbigliandi* or timbral trills, which blur certain notes, accompanied by the rich harmonies of the orchestra. As for the use of silence – a characteristic feature of Takemitsu's music put to notable use in *Air* – in *I Hear the Water Dreaming* it is more a question of managing volumes, which Takemitsu does in such a way as to create an ingenious illusion of a surface contrasting with the depths beneath it. It is the extraordinarily delicate nature of the music that helps create a sense of dreaming. Its infinite colours, luxuriant textures and sumptuous orchestration – which seems to express the indefinable – make it universal. Its purity makes it eternal.

Just as dreams seem unfettered by the limitations of time, so the pieces here transcend the era of their composition. Reinecke would remain loyal to his youthful ideals right up until the end of his life, while Penderecki and Takemitsu both profoundly altered their conceptions of music over the course of their careers, rejecting “modernistic” conformity. Busoni is perhaps the only composer here whose piece is more representative of his time, even if he did seek a “new aesthetic”. As for Mozart, he may symbolise classicism, but his genius places him outside of history – anchored in his world, and yet simultaneously elsewhere...

Denis Verroust

Association Jean-Pierre Rampal

Saint-Maur, June 2019

Translation: Sam Brightbart

9 *Solo* (Double CD), Emmanuel Pahud, Warner, 2018



First page of the manuscript of Mozart's Andante K315 (1778)
Bibliothèque Nationale de France



Alfred Lichtenstein (1901–1986)



13 January 1921: the soloist with the Berlin Philharmonic for the first performance of Ferruccio Busoni's Divertimento Op.52 was young virtuoso Alfred Lichtenstein, who was not yet 20 years old. Having studied with the principal flute of the Berlin Opera, Emil Prill, then with Philippe Gaubert and Gabriel Pierné in Paris, he reports this event in his curriculum vitae as one of the highlights of his career. Two months later, the King of Greece offered him an instrument made of gold “studded with over two hundred diamonds, rubies and sapphires”... making him – well before famous modern virtuosos – known as “the man with the golden flute”. Though history seems to have forgotten him, he was without a doubt a quite famous artist in inter-war Europe.

Archiv Berliner Philharmoniker



It is this particular artwork that inspired Tōru Takemitsu, who had at first called his piece *I Saw the Water Dreaming*. In his description Takemitsu says: “the painting is filled with mythological signs and symbols. Its unique image completely captured my heart.”

Clifford Possum Tjapaltjarri (c.1932–2002)

Anmatyerre / Anmatyrerr

Water Dreaming at Napperby 1983

synthetic polymer paint on canvas, 183.5 x 153.3 cm

Flinders University Art Museum Collection 2028

© The Estate of Clifford Possum Tjapaltjarri/Copyright Agency.

Licensed by DACS 2019



Tōru Takemitsu with Paula Robison in Indianapolis for the first performance of *I Hear the Water Dreaming*. The day after the premiere, the piece was performed again by the same artists at Carnegie Hall. Paula Robison had asked the composer for “a mysterious piece”, a request he appreciated as a “wonderful proposition” and for which he felt “honoured”.

Photo (DR):

Gary Moore, *Indianapolis News*, 2 April 1987

DREAMTIME PANS TRAUM

Musik des menschlichen Atems, sie schafft eine eigene Welt, heraufbeschworen von den Zauberkraften der Töne, die, herbeigerufen von einer bilderreichen Fantasie, kommen und gehen, durch unsere irdischen Körper hindurch bis zur Seele.¹

Henri Sauguet

Wenn ein Instrument wie die Flöte auch nicht von Natur aus die Bewahrfunktion dieser oder jener Ausdrucksform oder einer gegebenen Empfindung beanspruchen kann, ist es dennoch ebenso offensichtlich, dass die ihr innewohnende Fähigkeit zur Verzauberung das Flötenrepertoire stark beeinflusst und mitgestaltet hat. Diese Eigenschaft erweist sich umso wichtiger, da sie sowohl historisch, ästhetisch als auch spirituell eine Rolle spielt. Sie verweist zurück auf die Anfänge, man denke nur an das berühmte *Syrinx*, ein für das Wesen dieses Instruments äußerst repräsentatives Stück sowie Schwerpunkt in der Flötenliteratur. Diese Fähigkeit zur Verzauberung entspringt dem ureigenen Klang, direkter und steter Atem, reiner Ausdruck und dennoch so mancher Wandlung unterworfen. Und aus ihr ergeben sich mannigfaltige Färbungen hin zum Rätselhaften, Fantastischen, Magischen, Unsichtbaren, Abstrakten... kurz: hin zum Traum. Ist *Syrinx* nicht eine Träumerei des Gottes Pan?

Träume abbilden, das trifft im weiteren Sinne auf viele Musikstile zu, bis zur Barockmusik, wo die Flöte häufig in Nachtvorstellungen eingesetzt wurde, in so mancher *Sicilienne* entfaltete die Flöte ihren Zauber, und in der geistlichen Musik offenbarte sie eine unerschöpfliche symbolische Dimension. Aber natürlich kommt dabei eher die Romantik in den Sinn, deshalb durchzieht sie auch das vorliegende Album. Wobei man eigentlich von ‚Romantiken‘ sprechen müsste, denn es handelt sich eher um Ausdrucksformen als um jene Epoche, die der Flöte keine besonders bedeutenden Stücke bescherte. Dennoch, sobald die Flöte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Tiefe in ihrer Sprache fand, tauchten prompt zahlreiche Träumereien, Beschwörungen, Gedichte und Balladen im Repertoire auf... Und das moderne Konzertrepertoire erschloss seinerseits gern eine sowohl kontemplative als auch lyrische, unbestreitbar romantische Ausdrucksform, ob es sich nun um die vielen Konzerte mit Streicherbegleitung oder um Konzerte mit größerem Orchester handelte; letzteres geschah seltener, fing aber dafür ganz wunderbar die Farben und Variationen dieser Vorstellungswelt ein. Beinahe alle kommen in einem einzigen Satz daher, ähnlich wie die *Nocturne* – manche tragen sogar diesen Titel, wie die Werke von Leonard Bernstein² oder Antal Doráti³ – und sind je nach Stück mehr oder weniger kontrastreich und ausgefeilt. Zwar werden die beiden von Emmanuel Pahud ausgesuchten Stücke nicht ausdrücklich als Nocturnes bezeichnet, doch bestätigen sie die Regel und umrahmen ein Programm, in dem Träume, sowohl explizit als auch indirekt, stets präsent sind und das Objektive mit dem Subjektiven vermischen...

1 Aus: Robert Hériché, *À propos de la flûte*, Billaudot, Paris, 1985.

2 L. Bernstein, *Halil*, Nocturne für Soloflöte, Streichorchester und Schlagwerk (1981).

3 A. Doráti, *Night Music*, für Flöte und kleines Orchester (1968).

Das Flötenkonzert von **Krzysztof Penderecki** (geb. 1933) aus dem Jahr 1992, ein Auftragswerk des Orchestre de Chambre de Lausanne zum 50. Orchesterjubiläum, ist Jean-Pierre Rampal gewidmet; er spielte bei der Uraufführung am 11. Januar 1993 in Lausanne unter der Leitung des Komponisten den Solopart. Die traumähnliche Dimension kommt in den zahlreichen, miteinander verknüpften Teilabschnitten aufs Schönste zur Geltung, was eine Atmosphäre stetiger Bewegung schafft; aber auch die subtile Kontinuität mittels gemeinsamer Elemente in den verschiedenen Teilen sowie der von einer reichen Orchestrierung unterstrichene bemerkenswert konzertante Charakter – viel stärker als in einem traditionellen Rahmen sonst üblich – tun ihr übriges. Tatsächlich gibt es zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte (doppelbesetzt mit Pikkoloflöte, Englischhorn, Bassklarinette und Kontrafagott!), zwei Hörner, zwei Trompeten, Celesta, Streicher und Schlaginstrumente. Soli innerhalb des Orchesters stellen in einer gekonnten Mischung aus Dialogen, Ausrufen, Konflikt und Beschwichtigung verschiedene Traumfiguren dar. So leitet die Klarinette die ersten Takte ein, anschließend stoßen Flöte und, beinahe zeitgleich, Fagott und Oboe dazu. Diese wie Erscheinungen anmutenden Einsätze zu Anfang schaffen sofort eine geheimnisvolle Atmosphäre und verweisen auf den Charakter des Konzerts, in dem der Solist darum kämpft, sich einem unheilvollen Einfluss zu entziehen... Der Traum ist quälend, die Linien holperig, der Stil abgehackt, die Flötenkomposition von großer Virtuosität, reich an Kadenzen, ständigen Registersprüngen und Gedankenwechseln. Die Ausdruckskraft beruht auf einer allgegenwärtigen Chromatik, auch bei den Intervallen der ersten absteigenden Ideen, die das Leitmotiv des Konzerts darstellen. Aber das Ganze nimmt eine atemberaubende Farbe an, wenn die Intervalle sich im zentralen Andante – einem ruhigen Hafen, wenn auch geisterhaft und hypnotisch – in Oktaven verwandeln. Bei der Rückkehr zur ursprünglichen Atmosphäre kulminiert die brillante Komposition in einem unwiderstehlichen teuflischen Tanz (Vivace). Die Schlussstimmung ist beeindruckend, friedlich und furchterregend zugleich, als hätte die Hauptfigur noch Schwierigkeiten, sich aus dem bösen Bann zu befreien; der letzte Akkord mit einer leeren Quinte könnte ein Symbol für den Tod, eine Vision oder ein fragiles Gleichgewicht sein, das entgegen jeder Erwartung auf wundersame Weise doch noch erreicht wird – Inspiration für diesen Schluss fand der Komponist bei der Fertigstellung der Partitur in der Mondfinsternis vom 10. Dezember 1992.

Obwohl seines Zeichens Romantiker, und zwar wie er im Buche steht, sorgt **Carl Reinecke** (1824–1910) hier lediglich für eine Zeitreise von weniger als einem Jahrhundert – sein Flötenkonzert D-Dur op. 283 entstand im Oktober 1908. Der wunderbare Facettenreichtum dieser Persönlichkeit ist unvergessen: Zunächst Klaviervirtuose, dann Dirigent, kam seine Karriere 1860 richtig in Schwung, als er Chef des Leipziger Gewandhauses wurde, wo er bis 1895 blieb. Außerdem unterrichtete er Klavier und Komposition am Leipziger Konservatorium; zu seinen Schülern zählten unter anderem Edvard Grieg, Isaac Albéniz, Felix Weingartner und viele andere. Seine Werke allerdings, die zu seinen Lebzeiten großen Zuspruch fanden, wurden aufgrund ihres „konservativen“ Charakters später verdrängt. Reinecke, der mit Schumann und Mendelssohn befreundet war und Brahms bewunderte, zeigte sich in der Tat weniger zugänglich, wenn es um die neuesten Werke von Liszt, Wagner oder seines Zeitgenossen Bruckner ging. Und auch sein Talent als Komponist kam erst spät wieder ans Licht ... und zwar dank eben jenes Flötenkonzerts, dass Jean-Pierre Rampal⁴ und Raymond Meylan beinahe zeitgleich 1967 erstmals einspielten; die beiden Musiker hatten lange und gründlich recherchiert und waren von der Partitur fasziniert, die, wenn sie auch nicht von einem Erneuerer stammt (immerhin entstand sie zur gleichen Zeit wie das 2. Streichquartett von Schönberg), doch eine schmerzliche Lücke im romantischen Flötenrepertoire schließt.

Das Werk ist dem Gewandhaussolisten Maximilian Schwedler⁵ gewidmet, der am 15. März 1909 die Uraufführung in Leipzig gab – komischerweise nicht mit Orchester-, sondern Klavierbegleitung. Im Übrigen hing auch er auf gewisse Weise an der Vergangenheit, denn er war der letzte große deutsche Flötist, der statt der Böhm-Flöte lieber die alte konische Flöte verwendete; er selbst hatte verschiedene Verbesserungen vorgenommen, um Mechanismus und Klang zu verbessern, zum Beispiel durch eine Mundlochplatte mit höherem Rand, damit der Klang sich besser entfalten konnte. Brahms hatte Schwedler nach der Aufführung seiner Sinfonie Nr. 4, die er selbst dirigierte, höchstpersönlich und überschwänglich gratuliert und den schönen, kräftigen Klang der Flöte gelobt – diese Eigenschaften brachten dem Flötisten auch nach der Aufführung des Flötenkonzerts D-Dur Lobeshymnen ein.

4 J.-P. Rampal, *Complete Erato recordings vol. 2*, Warner, 2015.

5 Maximilian Schwedler (1893–1940) war über 20 Jahre Erster Flötist des Gewandhausorchesters Leipzig (1895 bis 1917) und unterrichtete am Leipziger Konservatorium. Ihm sind auch moderne Ausgaben barocker Werke wie der Sonaten von Georg Friedrich Händel zu verdanken.

Seltsamerweise scheint Chopins Geist über dieser Partitur zu schweben, wie ein diskretes Zitat aus dem Scherzo (Mittelteil: Più lento) der berühmten Klaviersonate Nr. 2 op. 35 zu Beginn (sowie am Ende des ersten Satzes) fast sofort zeigt; er erinnert dank seines ternären Rhythmus übrigens mehr oder weniger an einen Walzer. Der zweite Satz ist nichts anderes als ein Trauermarsch, und das Finale im Polonaise-Charakter präsentiert ein Hauptthema, das in Stil und Artikulation ans Klavier erinnert. Doch abgesehen von diesen eher anekdotenhaften Betrachtungen birgt das Werk vor allem eine prächtige Ausdruckskraft für die Flöte, indem explizit eine Innenwelt suggeriert wird: *Wie träumend...* Das ursprüngliche Allegro molto moderato der Sonatensatzform bietet ein erstes warmes Thema, ein zweites voller Poesie, unnachahmlichen Charme und Schwankungen im Tempo, außerdem schreckt es nicht vor authentischen Gefühlsäußerungen oder Sprüngen zurück, wobei in den brillanten Passagen der abschließenden Teile des animato mit einem phantasievollen Stil experimentiert wird, der bald fließend, bald voller Leichtigkeit (Con grazia) daherkommt. Der dramatische Mittelteil Lento e mesto in h-Moll bietet auf einer düstern Ostinato-Basis aus Pauken und Bässen eine Wehklage, deren herzerreißender Charakter nur von ein paar leidenschaftlichen Takten unterbrochen wird, gefolgt von einer weicheren Passage in D-Dur mit einer zweiten aufsteigenden Idee: ein Symbol für Hoffnung, das im H-Dur-Finale mit unaussprechlicher Heiterkeit erneut auftaucht. Der mit Moderato überschriebene dritte Satz in Rondo-Form schließlich wechselt zwischen einem entschlossenen, wackeren Thema und drei Strophen ab. Die erste beginnt mit einem schlichten, melodischen Einfall, anschließend kommt ein weiches dolce Legato; die zweite führt eine triumphierende Melodie con fuoco ein, die dritte dagegen nimmt in fis-Moll das Thema der ersten wieder auf und mündet in eine flammende Coda – unverzichtbar für den romantischen Helden! Und schließlich ist da noch die bemerkenswerte Orchestrierung, bei der die Blasinstrumente eine entscheidende expressive Rolle spielen.

„...romantische Visionen?...“

Ich bewege mich seit über 40 Jahren im weiten Feld des Flötenrepertoires, was dazu geführt hat, dass ich die spirituelle Dimension und ihre Bedeutung für die Komponisten zu schätzen lernte. Tatsächlich sind meist Komposition und künstlerisches Schaffen Mittel, um die Grenzen der Realität ihres Daseins zu überschreiten, ihre intimen, spirituellen oder träumerischen Visionen auszudrücken und ihnen eine Gestalt zu geben. Dank der Suggestivkraft und dem vergänglichen Wesen ihres Klanges ist die Flöte über alle Epochen hinweg ihr Lieblingswerkzeug, solistisch, in der Kammermusik und natürlich auch im Orchester. In der vorliegenden Aufnahme wollte ich unabhängig von stilistischen oder chronologischen Aspekten konzertante Werke zusammenstellen, die aufs Wunderbarste die Kraft des Traumes und des Unwirklichen sowie die Stärke ihrer inneren romantischen Vision illustrieren.

Die Spätromantik hat selbstverständlich jene Projektion der Innenwelt noch gesteigert, wenn man sich eine bestimmte „offizielle“ Strömung seit Beethoven und Schiller anschaut; oft ist das Bedürfnis nach einem Bruch spürbar, der beispielsweise bei Berlioz, Wagner und Mahler immer gewaltigere Ausmaße annahm – schwärmerische Egos im Dialog mit dem Universum... Aber hier befinden wir uns in einer gänzlich anderen Dimension, einer anderen Sensibilität der Romantik, nicht so institutionell, wo das Innere – per se geheim, ein Nuklid, das das Universum polarisiert – im Traum zaghaft Ausdruck findet, die Vorstellungswelt wird gewebt und wieder aufgetrennt, zum Gebet gesellt sich die Beschwörung, die Phantasie ruft Sehnsucht hervor... damit haben wir nun eher Gesellschaft von Schubert oder Schumann, aber auch von Debussy und Ravel.

Emmanuel Pahud

Die Flöte nimmt in Reineckes umfangreichem Werk eine bedeutende Stellung ein, zwar nicht quantitativ – gerade einmal fünf Partituren sind ihr gewidmet, wenn man das Oktett (op. 216) und das Sextett für Bläser B-Dur (op. 271) einrechnet –, dafür qualitativ. Vor allem die berühmte *Undinesonate* e-Moll op. 167 ist ein fulminantes Meisterwerk, das heute in keinem Flötistenrepertoire fehlen darf. Und kurz nach seinem Flötenkonzert D-Dur widmete er dem Instrument auch noch sein allerletztes Werk: die Ballade für Flöte und Klavier (op. 288). In ihrer zyklischen Form entfaltet sich eine geheimnisvolle Atmosphäre, die Flöte bringt ihre ganze Melancholie zum Ausdruck, während der lebhaft, demonstrative und schillernde Mittelteil reizvoll an das Intermezzo in der *Undinesonate* erinnert und sogar in einem der anderen Sätze ein *Undine*-Thema zitiert. Genau wie im Flötenkonzert lösen Traurigkeit und Reue sich am Ende allmählich auf, das Solo endet im Licht und in vollkommener Ruhe. Dieser Schwanengesang zeigt, wie wichtig dem Komponisten echte Poesie und echter Ausdruck aus tiefstem Herzen waren – Eigenschaften, die er nicht nur stets bewahrte, sondern die er zu einer für sämtliche Umbrüche reifen Zeit noch intensivierte.

Das Andante in C-Dur für Flöte und Orchester KV 315 von **Mozart** (1756–1791) sorgt zu Recht für Verwunderung in einem solchen Programm. Allerdings steht es hier einfach für den Traum des Interpreten. Wobei ... immerhin entstand es 1778, genau vier Jahre nach dem Flötensolo aus *Orfeo ed Euridice* von Gluck, jener ausdrucksstarken, quasi präromantischen Krönung. Und gibt es eine schönere Musik als die des KV 315, bei dem schon die ersten Töne die Tür zu Mozarts wundersamer Traumwelt aufstoßen? Unendlich fein rankt sich die Melodie an den Melismen entlang, dazwischen Spannung, Zögern und Zweifel – so schlicht sie auch ist, die göttliche Weise bietet dem Interpreten unerschöpfliche Möglichkeiten für intuitive Nuancen und zieht die Zuhörer in ihren Bann. Der bekannte Historiker und Musikwissenschaftler Carl de Nys ging sogar so weit, es über alle anderen Mozartstücke für Flöte zu stellen: „Mir scheint, es zeugt von deutlich mehr Erhöhung, deutlich mehr Reife, von einer Art nächtlicher Poesie, einer Abendstille, die unweigerlich an *Abendempfindung an Laura*, KV 523 erinnert, woraus auf geheimnisvolle Weise das romantische Lied entsprang. ‚Bleicher Abendstern, ferner Bote...‘. Die poetischen Möglichkeiten sind unendlich. Alle verweisen auf das Jenseits, schon allein dank jener erstaunlichen Modulation zu g-Moll.“⁶

Ferruccio Busoni (1866–1924), der unter anderem bei Reinecke Unterricht nahm, war ein genialer Pianist, als Lehrer hatte er beträchtlichen Einfluss und als Musiker großen Respekt vor den alten Meistern. Wer kennt nicht die berühmte Gesamtausgabe von Bachs Klavierwerk, die Busoni betreute? Seine musikalische Vision war hingegen keineswegs nostalgisch, sondern zukunftsorientiert, wie seine Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) beweist. Anfangs fand er Inspiration bei Brahms, seine Wurzeln sind in der Romantik, auch wenn er zeitlebens versuchte, sich davon freizumachen, indem er traditionelle Vorstellungen hinsichtlich Harmonie, musikalischer Formen oder Orchesterklang kühn immer wieder aufmischte. Das Divertimento für Flöte und Orchester op. 52 (Mai 1920) gehörte in den Augen des Komponisten zum zwei Jahre zuvor entstandenen Concertino für Klarinette und kleines Orchester op. 48. Es ist Philippe Gaubert gewidmet, der damals gerade eine Professur am Pariser Konservatorium erhalten hatte; Busoni war – zwei Monate davor – mehrmals unter seiner Leitung in der französischen Hauptstadt aufgetreten, außerdem dirigierte Gaubert mehrere seiner Werke.⁷ Das Divertimento entstand in sehr kurzer Zeit und wurde schon am 13. Januar des Folgejahres im Rahmen eines Busoni-Zyklus von den Berliner Philharmonikern uraufgeführt; der noch ganz junge Alfred Lichtenstein⁸ trat als Solist auf, der Komponist persönlich schwang den Taktstock. Wenn es sich auch um eine überschaubare Partitur handelt, die durch ihre Leichtigkeit und humorvolle Tupfer in den schnellen Abschnitten besticht, enthält sie doch einige Besonderheiten, die Busonis Originalität ausmachen. So ermöglichen zum Beispiel die teilweise wirklich überraschenden Freiheiten bei den Tonarten viele Stilwechsel und verschiedene Färbungen, gleichzeitig rütteln sie schelmisch an den Gewohnheiten. Am bemerkenswertesten ist jedoch das Andante sostenuto, eine zarte Träumerei, die von den Pizzicati der Streicher untermalt und von den Bläsern ausgeschmückt wird; die Melodie überrascht immer wieder und schafft wundersame Stimmungen. Zwei Jahre später entstand dank des Busoni-Schülers Kurt Weill eine verschlankte Form des Divertimento für Flöte und Klavier.

⁶ *Les concertos pour flûte de Mozart*, Les Discophiles Français, DF 130, 1954.

⁷ M.A. Roberge, *Ferruccio Busoni et la France*, Revue de Musicologie, T. 82, No. 2 (1996).

⁸ Im Programmheft des Busoni-Zyklus im Januar 1921 wird Henrik de Vries als Solist genannt, doch das Programm jenes Abends weicht davon ab und gibt den Flötisten Alfred Lichtenstein (1901–1986) an.

Eigener oder geteilter Traum...?

Als Mozart sein Andante schrieb, hatten seine Begeisterung und sein Traum noch keine „kalte Dusche“ von seinem Auftraggeber Dejean erhalten, der in seiner Freizeit selbst Flöte spielte und von den ersten Ergebnissen des Komponisten schockiert war; er wollte leichtere, konventionellere Stücke. Die rasanten Anstiege in den ersten Streichquartetten in d-Moll und G-Dur, die stilistische Freiheit im Flötenkonzert Nr. 1 in G-Dur, die betörende Suggestibilität des Andante, das alles zeigt deutlich Mozarts Vision. Im Idealfall nimmt dieser Traum durch den Atem des Interpreten Gestalt an, „berührt“ die Zuschauer – die das Ganze wiederum mit ihrer eigenen Vorstellungswelt und Realität füllen – und lädt sie ein, in die Traumwelt der Meister einzutauchen.

Emmanuel Pahud

Das beeindruckende Solostück *Voice* (1971) war lange Zeit für Flötisten eine Referenz in **Tōru Takemitsu** (1930–1996) Musik und ist bis heute ein absolutes Muss, dennoch sind es wahrscheinlich eher die anschließenden, von Naturgeräuschen inspirierten Seiten in der Partitur, bei denen die suggestive Kraft des Instruments voll ausgeschöpft wird. Die Kombination aus Flöte und Natur bei einem Komponisten, der bekanntermaßen von Debussy, den Impressionisten und Frankreich im Allgemeinen beeinflusst wurde, ist nur natürlich. Doch auch wenn es eine direkte Verbindung zwischen der Flöte und Elementen wie Wind und Wasser gibt, geht Takemitsu weit über den deskriptiven Aspekt hinaus und benutzt das Instrument selbst als Inspirationsträger, als Verkörperung eines reinen Bewusstseins und freien Geistes.

I Hear the Water Dreaming hat seinen Ursprung in der Kultur der Aborigines, die daran glauben, dass der Erschaffung unserer Welt eine „Traumzeit“ (*Tjukurrpa* oder *Dreamtime*) vorausging, zu der man Zugang finden kann. Daraus sind zahlreiche Legenden und bildhafte Allegorien hervorgegangen, darunter *Water Dreaming*, und eine dieser Darstellungen inspirierte Takemitsu – im Übrigen hieß eins seiner vorangegangenen Orchesterwerke *Dreamtime*. In Auftrag gegeben und aufgeführt wurde *I Hear the Water Dreaming* von Paula Robison, und zwar am 3. April 1987 mit dem Indianapolis Symphony Orchestra unter John Nelson.

Die Verwandtschaft der Partitur mit seiner letzten Solokomposition *Air*⁹ ist erstaunlich. Das Motiv, bestehend aus mehreren kurzen Zellen, die um eine feste Note schwingen und das gesamte Stück über immer wieder auftauchen, wobei Nuancen und Tempi je nach gewünschter Atmosphäre variieren, ist sehr ähnlich. Auch die gleichen Ansätze zum Atemholen findet man dort wieder, wobei die Flöte im Gegensatz zur gemächlichen Orchesterbewegung noch größeren Spielraum hat. Farben, ähnlich wie bei einer Spiegelung, tauchen mittels der Bisbigliandi oder Farbtriller auf, lassen manche Töne verschwimmen, und die unzähligen Mittel und Harmonien des Orchesters stellen einen zusätzlichen Trumpf dar. Was den Umgang mit der Stille betrifft, handelt es sich hier eher um die Gestaltung der Lautstärke, was die geniale Illusion eines Kontrastes zwischen Tiefe und Oberfläche schafft ... das außergewöhnliche Feingefühl in Takemitsus Musik erzeugt einen heimeligen Traum. Die unerschöpfliche Vielfalt der Farben, die schönen Klanggefüge und die kaum greifbaren, von einer prächtigen Orchestrierung begünstigten Ausdrucksformen machen es universell. Und durch seine schlichte Reinheit wird es ewig.

Träume entziehen sich der Zeit, und die vorliegenden Musikstücke scheinen sich ebenfalls ihrer jeweiligen Epoche zu entziehen. Reinecke blieb am Ende seines Lebens den Idealen seiner Jugend treu, während Penderecki und Takemitsu ihre musikalische Auffassung im Laufe ihrer Karriere tiefgreifend veränderten und jeglichen „modernen“ Konformismus verschmähten. Einzig Busoni bietet ein für seine Zeit einigermaßen repräsentatives Werk, auch wenn er eine „neue Ästhetik“ propagierte. Und Mozart? Er steht für die Klassik, doch sein Genie eilt der Zeit voraus – verwurzelt in der eigenen Welt und dennoch „woanders“ ...

Denis Verroust

Association Jean-Pierre Rampal

Saint-Maur, Juni 2019

Übersetzung: Anne Thomas

9 *Solo* (Doppel-CD), E. Pahud, Warner, 2018.



IVAN REPUŠIĆ

Special thanks:

Anna Szczęsna, Jerzy Józef Wojciewski, Krystyna Karpińska, Elżbieta Gajewska

Jennyfer Fouani (The Krzysztof Penderecki European Centre for Music)

Paula Robison, Sébastien Villoing

Katja Vobiller (Stiftung Berliner Philharmoniker)

Stefan Schönknecht (Sammlung Schönknecht, Leipzig – Carl Reinecke-Museum)

Maddie Reece (Flinders University Art Museum)

Recorded: 5–9.III.2019, Studio 1, Bayerischer Rundfunk, München

Publishers: Schott Music Co. Ltd (1–7, 14); Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (8–10, 12); Zimmermann, Frankfurt (13)

Recording Producer: Johannes Müller

Balance & Remixing Engineer: Klemens Kamp

Tape Editors: Johannes Müller, Leonie Wagner

Executive Producers: Veronika Weber, Ulrich Pluta

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

Photography: © Prague Spring Festival – Zdeněk Chrapek (pp. 1, 25);

© Jean-François Leclercq (p.3); © Lisa Hinder (p.23)

© 2019 Co-Production BR-Klassik & Parlophone Records Ltd, a Warner Music Group Company

© 2019 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

emmanuelpahud.com • warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.

CO-PRODUCTION
WITH

BR
KLASSIK



0190295392444