

CHANDOS

**FRENCH
WORKS
FOR FLUTE**

**FRANCK
SAINT-SAËNS
WIDOR
DURUFLÉ**

ADAM WALKER
FLUTE

TIMOTHY RIDOUT
VIOLA

JAMES BAILLIEU
PIANO





Anonymous portrait, now in a private collection/ Heritage Images/ Fine Art Images/ AKG Images, London

Charles-Marie Widor, c. 1875

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Romance, Op. 37 (1871)
in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur
for Flute and Piano
Moderato assai | 6:50 |
|---|---|------|

César Franck (1822 – 1890)

- | | | |
|---|--|-------|
| | Sonata, M 8 (1886)
in A major • in A-Dur • en la majeur
for Piano and Violin
Edited for Piano and Flute by Jean-Pierre Rampal | 28:57 |
| 2 | I Allegretto ben moderato | 6:24 |
| 3 | II Allegro – Quasi lento – Tempo I (Allegro) – Poco più lento | 8:21 |
| 4 | III Recitativo-Fantasia
Recitativo. Ben moderato – Molto lento – Poco animato –
Fantasia. A tempo moderato – Largamente –
Recitativo. Molto lento e mesto | 7:33 |
| 5 | IV Allegretto poco mosso | 6:38 |

Camille Saint-Saëns

	Airs de ballet d'Ascanio (1887 – 88) in F major / A major • in F-Dur / A-Dur • en fa majeur / la majeur <i>Adagio et Variation pour la flûte [avec piano]</i> (Adagio and Variation for Flute [with piano]) from the Opera <i>Ascanio</i>	4:09
6	Poco adagio – Espressivo – Molto espressivo –	2:32
7	Andantino	1:36

Charles-Marie Widor (1844 – 1937)

	Suite, Op. 34 (1877) in C minor • in c-Moll • en ut mineur for Flute and Piano À Paul Taffanel	18:22
8	I Moderato – Vivo – Tempo I – Vivo	4:16
9	II Scherzo. Allegro vivace	2:53
10	III Romance. Andantino – Vivo – Più lento – [Tempo I]	5:41
11	IV Final. Vivace – Tranquillamente – Meno vivo – Agitato – Poco meno vivo – Tempo I	5:31

Maurice Duruflé (1902 – 1986)

Prélude, récitatif et variations, Op. 3 (1928)*

12:15

for Flute, Viola, and Piano

À la mémoire de Monsieur Jacques Durand

12

Prélude. Lent et triste – Un peu moins lent –

Tempo I – Un peu moins lent – Moins lent qu'au début – Plus large –

Lent et triste – Un peu plus vite – Suivez – Un peu plus lent –

Tempo [Un peu plus vite] – Un peu plus animé –

Large – Suivez – Pressez – Large –

3:51

13

Récitatif. Lent et triste – Un peu plus vite – Lent – Un peu plus vite –

Lent – Plus vite – Lent – Animé peu à peu – Animé –

1:38

14 Thème. Modéré - Un peu plus vite -
Première Variation. Même mouvement -
Deuxième Variation. Allegretto scherzando - À l'aise -
Tempo I - À l'aise - Tempo I - Même mouvement -
Troisième Variation. Andante espressivo -
Quatrième Variation. Vif et léger - Sans ralentir -
Sans lenteur - Un peu plus vite - Plus lent - Un peu plus vite -
Animez peu à peu et augmentez -
Laissez le mouvement s'animer peu à peu - Sans presser 6:45
TT 71:01

Adam Walker flute
Timothy Ridout viola*
James Baillieu piano



The musicians during the recording sessions

French Works for Flute

Franck: Violin Sonata, arranged for flute

César Franck (1822–1890) had written four piano trios in the 1840s but then only two small chamber works before the Piano Quintet of 1880. It seems that he was then encouraged by his pupils, the 'bande à Franck', to continue in this vein, and perhaps also influenced by the success of Saint-Saëns's First Violin Sonata, in 1885.

Saint-Saëns begins his sonata by injecting enormous energy into the proceedings, and in this respect it has a long tradition behind it. Franck, on the other hand, draws on his heritage as an organist, blessed by an instrument that is not restricted by bowing or breathing, and gives us an opening in which time seems to stand still as in some magic garden. This was the Franck who would play the first notes of the 'Moonlight' Sonata to himself, murmuring, 'J'aime, j'aime'. At the same time these four opening bars are structurally important in containing the interval of the major third that underpins much of what follows. Formally, too, this movement is unusual: it may owe something to sonata form, but there is no development, which is postponed until the

second movement. Not a minuet or a scherzo, then? No, a wild (and technically difficult) *Allegro* which, in tone and tonality (ultimately converting D minor into D major), seems to risk sounding dangerously like a finale.

The pseudo-operatic *Recitativo-Fantasia*, itself replete with magic moments, is the nearest the work comes to a slow movement, but in the *Fantasia* section the violin's passionate, widespread phrases carry a momentum of their own, sailing above the piano's comfortable triplets. For the finale, Franck, knowing that he had to do something to trump the second movement, turned to counterpoint and crowned the sonata with a purposeful canon. As the sonata was a wedding present, in 1886, for the Belgian violinist Eugène Ysaÿe, who premiered it in Brussels on 16 December that year, it is perhaps not too fanciful to hear this canon as representing two lovers setting out on a life together with a single mind – 'where thou goest, I shall go'.

Saint-Saëns: Romance, Op. 37

The concert in June 1896 that celebrated the fiftieth anniversary of the first public

solo appearance of Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) was most notable for containing his new Fifth Piano Concerto. But the little Romance, Op. 37 also figured, in its orchestral garb, so we must presume that Saint-Saëns had a soft spot for it. Maybe this was because it had been castigated, on its appearance in 1871, as 'Germanic', most probably out of the typical French suspicion at the time that any chamber music must automatically be foreign to French (operatic) musical values. Such an unpretentious piece hardly deserves analysis, but the key of D flat major does suggest that Saint-Saëns was looking for a particularly suave, muted colouring. It has been said that 'the flute had an inescapable bias towards the sharp keys around D major' and that

solos in the difficult keys [among which D flat, with its five flats, certainly qualifies] should be played only when it was certain that listeners were fully aware of the difficulties involved.

How this might be achieved, we are not told... But clearly, the composer felt that D major was too bright and 'forward' for this lovely piece.

Saint-Saëns: *Airs de ballet d'Ascanio*

In the nineteenth century it was a rule that every opera performed at the Paris Opéra must include a ballet – even Verdi had to write one, in

1894, for the Paris première of *Otello*. This was in deference to the tastes of the aristocratic male members of the Jockey Club, who liked to finish an evening gazing at the legs and other parts of the female dancers, some of whom would be under their 'protection'. This ballet also had to be placed fairly late on in the opera, to fit in with their timetable. Saint-Saëns's opera *Ascanio*, premièred in March 1890, was based at several removes from the autobiography of Benvenuto Cellini; its title, the name of one of Cellini's assistants, was necessary to distinguish it from Berlioz's opera. The ballet, placed in the fifth of the work's seven tableaux, is a *divertissement* occasioned by King François I's playing host to the Emperor Charles V. Needless to say, the scenario has nothing to do with the plot of the opera, being based instead on the classical tale of the golden apple. Despite the subtitle, 'Adagio et Variation', the composer in fact arranged just two themes in his *Airs*: a slow opening one, introducing Apollo and the Muses and, later in the ballet, the arrival of the golden apple, and a lyrical one with which Cupid woos Psyche. He concludes the ballet with a brisker variation on the opening theme.

Widor: *Suite, Op. 34*

For many musicians the name Widor immediately conjures up the title 'Toccata',

together with the phrase 'organ warhorse' – which the finale of his Fifth Symphony had been for years before it was given a vigorous boost by Francis Jackson's performance at the wedding of Miss Katharine Worsley to the Duke of Kent in York Minster, in 1961; after which, it seemed, no wedding was complete without it. However, we must admit that this notoriety has made it, to borrow Stravinsky's description of *L'Oiseau de feu*, something of a 'success obstacle'. As well as being the organist of Saint-Sulpice from 1869 to 1933, Charles-Marie Widor (1844–1937) was a professor at the Conservatoire from 1896 to 1927, and had a vigorous life beyond the organ loft, composing symphonies, operas, ballets, songs, and piano sonatas. The *Suite*, Op. 34 was dedicated to the superb flautist Paul Taffanel who gave the first performance, in April 1884, at the Société des instruments à vent which he had founded in 1878. The work remained in his repertoire for years, one critic asserting that

the eminent flautist is truly extraordinary and despite the very serious style of the work he made a great impression on the audience.

This description of the style of the piece as 'very serious' perhaps hints at the vapidness of much that was written in France for the flute in those years before *Prélude à l'après-midi*

d'un faune (1891–94). But the notable flute historian Edward Blakeman goes further, claiming that

this was the first large-scale piece of any musical stature to be written and dedicated to Taffanel. It succeeds in being both lyrical and dramatic.

Drama is instantly in evidence merely through the first movement's beginning in C minor. These opening paragraphs are also fine examples of what was called, usually with reference to Fauré, 'la grande ligne' – as it happens, the two composers were born within a year of each other. This describes an apparently effortless flow from one idea to another (Alan Rawsthorne identified the most difficult part of composition as deciding, 'What comes next?'). Here the flow is seamless, broken only by a cadenza leading into the repeat of the opening and a slow, less florid one just before the end, in which Widor teases us with some curious chromatics. The Scherzo, in the more 'flutey' key of E minor, is almost a *perpetuum mobile* until its calm centre, and it ends with a wonderful bit of Mendelssohnian *legerdemain*. The 'Romance' is undoubtedly the emotional heart of the piece, and it is no surprise, as Blakeman informs us, that some dozen pieces in Romance style by various composers were dedicated to Taffanel over the next decade.

As in Saint-Saëns's example, the flat key of A flat major plays its part. Drama reappears in the *Final*, in which the opening C minor contrasts with a section in A flat in the middle. Following classical precedent, as the end comes in sight, C minor turns to C major, but with more Widorian chromatic teases leading up to the decisive final bars.

Durufié: Prélude, récitatif et variations, Op. 3

Maurice Durufié (1902 – 1986) was a gentle man, unwilling to push himself forward or make waves. One indication of this comes from his failure in the conducting exams at the Paris Conservatoire, as a consequence of which he considered himself to be a poor conductor for the rest of his life; and another, possibly, from the tiny corpus he produced, of fourteen opus numbers in a life of eighty-four years, an *œuvre* that was utterly at variance with its quality – though in this a sharply critical ear may also have been at work. As a result, his reputation has never been widespread except through his Requiem, which remains one of the finest and best-loved French works of the twentieth century.

His *Prélude, récitatif et variations* was first performed in a concert of the Société nationale de musique on 12 January 1929, while he was still a student at the Conservatoire where, conducting aside,

he won no fewer than four first prizes and eleven altogether. Like Franck and Widor, he was an organist, holding that post in the church of St-Étienne-du-Mont in Paris from 1930 until his death, and, like them, he had an active life away from the instrument. The rich chords of the 'Prélude' give us an idea of the range of the whole work, their chromaticism showing some resemblance with that of his fellow student Messiaen, while the answering lines of melody can be heard as arabesques. The 'Récitatif' begins *Lent et triste* in all three instruments and it is only the long unaccompanied viola line at the end that explains the title. The hymn-like flute melody on which the four variations are based is a modal one, following a pattern that had attracted French composers for at least half a century, while all the variations, of which the last is much the longest, begin with the melody's rising fifth. Like Widor in his *Suite*, here Durufié, too, achieves a masterly interfusion of the lyrical with the dramatic.

© 2021 Roger Nichols

Described by *The Guardian* as 'an outstanding performer... his playing... remarkable', **Adam Walker** has established himself at the forefront of a new generation of wind soloists. He studied with Gitte Sorensen

at Chetham's School of Music and with Michael Cox at the Royal Academy of Music, graduating with distinction in 2009 and winning the HRH Princess Alice Prize for exemplary studentship. That year, at the age of twenty-one, he was appointed principal flute of the London Symphony Orchestra and received the Outstanding Young Artist Award at MIDEM Classique; in 2010 he won a Borletti-Buitoni Trust Fellowship and was shortlisted for the Young Artist Award of the Royal Philharmonic Society. He performs regularly as a soloist with the major UK orchestras, including the BBC Philharmonic, BBC Scottish Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Hallé, Ulster Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, and BBC National Orchestra of Wales, and further afield has appeared at the Grant Park Music Festival in Chicago and with the Baltimore Symphony Orchestra, Seattle Symphony, Seoul Philharmonic Orchestra, Auckland Philharmonia Orchestra, Malaysian Philharmonic Orchestra, Malmö Symfoniorkester, Tampere Filharmonia, Wiener Kammer Orchester, Solistes Européens, Luxembourg, and RTÉ National Symphony Orchestra.

A committed chamber musician with a curious and creative approach to repertoire, Adam Walker took up his place on the

prestigious Bowers Program of the Chamber Music Society of Lincoln Center in 2018, touring with the Society both at Lincoln Center and across the United States for three seasons. Soon after, he launched the Orsino Ensemble, focusing on the repertoire for wind quintet. Recent highlights of his chamber music activities include appearances at LSO St Luke's, deSingel in Antwerp, Musée du Louvre, Elbphilharmonie Hamburg, Alte Oper Frankfurt, and chamber music festivals of Utrecht, West Cork, Delft, and Moritzburg. He appears regularly at the Wigmore Hall, London, where he has recently collaborated with Brett Dean, Tabea Zimmermann, Cédric Tiberghien, Angela Hewitt, Mahan Esfahani, Ailish Tynan, and Sean Shibe. Adam Walker was appointed professor at the Royal College of Music in 2017.

His awards including the inaugural Sir Jeffrey Tate Prize in Hamburg and a Borletti-Buitoni Trust Fellowship, **Timothy Ridout** has confirmed his position at the forefront of young European soloists. He graduated from the Royal Academy of Music with the Queen's Commendation for Excellence, completing his Master's in 2019 with Nobuko Imai at the Kronberg Academy, where in 2018 he had taken part in the Academy's programme Chamber Music Connects the World. He has been a BBC New

Generation Artist since 2019 and will join the Bowers Program of the Chamber Music Society of Lincoln Center in 2021. He has performed as soloist with the BBC Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Tonhalle Orchester Zürich, Orchestre de Chambre de Lausanne, Hamburger Symphoniker, Chamber Orchestra of Europe, and Orchestre national de Lille under conductors such as Sylvain Cambreling, Christoph Eschenbach, Sir András Schiff, and David Zinman. As a recitalist he has worked with Nicolas Altstaedt, Joshua Bell, Frank Dupree, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Janine Jansen, Lars Vogt, Jonathan Ware, Christian Tetzlaff, and Jeremy Denk, appearing at the Wigmore Hall, London, Schubertiade, Schwarzenberg, Oji Hall, Tokyo, and Lucerne Festival, among many others. Timothy Ridout plays a viola made by Peregrino di Zanetto c. 1565 – 75, on loan from a generous patron of Beare's International Violin Society.

Judged to be 'in a class of his own' by *The Daily Telegraph*, **James Baillieu** is one of the leading chamber pianists and accompanists of his generation. He has given solo and chamber recitals throughout the world and collaborates with a wide range of singers and instrumentalists, including Benjamin Appl, Jamie Barton, Ian Bostridge,

Allan Clayton, Annette Dasch, Lise Davidsen, Dame Kiri Te Kanawa, Adam Walker, Pretty Yende, and the Elias String Quartet and Heath Quartet. As a soloist, he has appeared with the English Chamber Orchestra, Ulster Orchestra, and Wiener Kammer-symphonie. A frequent guest at many of the world's most distinguished music centres, he has appeared at Carnegie Hall, Vancouver Playhouse, Wigmore Hall, Barbican Centre, Royal Concertgebouw in Amsterdam, Pierre Boulez Saal in Berlin, Konzerthaus Berlin, Musikverein Wien, Wiener Konzerthaus, Kölner Philharmonie, Laeiszhalle Hamburg, and BOZAR in Brussels. He has performed at the Festival d'Aix-en-Provence, Verbier Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, and Festspillene i Bergen, as well as the Aldeburgh, Bath, Brighton, Cheltenham, City of London, Edinburgh, and Spitalfields festivals. With such artists as Allan Clayton, Iestyn Davies, Tara Erraught, Jonathan McGovern, Henk Neven, Mark Padmore, Ailish Tynan, and Adam Walker he has presented his own series at the Wigmore Hall, a series shortlisted for the Chamber Music and Song Award of the Royal Philharmonic Society for outstanding contribution to the performance of chamber music and song in the UK. James Baillieu is a Professor at the Royal Academy of Music, a coach for the Jette Parker Young Artists

Programme at the Royal Opera House, a course leader for the Samling Foundation, and

head of the Song Programme at the Atelier Lyrique of the Verbier Festival Academy.



Adam Walker, with Jonathan Cooper, the producer and engineer



Christa Holka

Adam Walker

Französische Werke für Flöte

Franck: Violinsonate, bearbeitet für Flöte

César Franck (1822–1890) hatte um 1840 vier Klaviertrios geschrieben, aber dann bis zum Klavierquintett von 1880 in der Kammermusik nur zwei kleinere Stücke hervorgebracht. Offenbar wurde er aber nun von seinen Schülern, der "Bande à Franck", zur Weiterführung solcher Arbeit ermutigt und darin vielleicht auch durch den Erfolg von Saint-Saëns mit dessen erster Violinsonate von 1885 beeinflusst.

Saint-Saëns beginnt seine Sonate unter Einsatz enormer Energie, ganz im Sinne einer langen Tradition. Franck hingegen schöpft aus seinem Erbe als Organist, vertraut mit einem Instrument, das weder auf Bogenführung noch auf Atemtechnik Rücksicht nehmen muss, und gibt uns eine Eröffnung, in der wie in einem Zaubergarten die Zeit still zu stehen scheint. Dies war jener Franck, der sich die ersten Noten der Mondscheinsonate vorspielte und murmelte: "J'aime, j'aime." Gleichzeitig sind diese vier Eröffnungstakte insofern von struktureller Bedeutung, als sie die große Terz enthalten, die viel von dem, was folgt, untermauert. Auch formal ist dieser Satz ungewöhnlich:

Er mag der Sonatenhauptsatzform etwas zu verdanken haben, verschiebt aber die Entwicklung auf den zweiten Satz. Also kein Menuett oder Scherzo? Nein, ein wildes (und technisch schwieriges) *Allegro*, das in Ton und Tonalität (letztendlich eine Umwandlung von d-Moll nach D-Dur) allem Anschein nach riskiert, gefährlich wie ein Finale zu klingen.

Der *Recitativo-Fantasia* betitelte, pseudo-opernhafte dritte Teil, der selbst voller magischer Momente ist, kommt einem langsamen Satz am nächsten, aber in der *Fantasia* besitzen die leidenschaftlichen, ausgedehnten Phrasen der Geige einen eigenen Schwung und gleiten über die entspannten Triolen des Klaviers. Für das Finale wandte sich Franck, der wusste, dass er etwas tun musste, um den zweiten Satz zu übertreffen, dem Kontrapunkt zu und krönte die Sonate mit einem zielstrebigem Kanon. Da das Stück im Jahre 1886 ein Hochzeitsgeschenk für den belgischen Geiger Eugène Ysaÿe war, der es dann am 16. Dezember in Brüssel uraufführte, darf man vielleicht diesen Kanon als Darstellung zweier Liebender verstehen, die beschlossen haben, von nun an ihren Lebensweg gemeinsam

zu beschreiten: "Wo immer du gehst, da will auch ich gehen."

Saint-Saëns: Romanze op. 37

Das im Juni 1896 veranstaltete Konzert zum fünfzigsten Jahrestag des ersten öffentlichen Soloauftritts von Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) zeichnete sich vor allem durch sein neues, fünftes Klavierkonzert aus. Aber die kleine Romanze op. 37 stand im Orchestergewand ebenfalls auf dem Programm, und so dürfen wir davon ausgehen, dass Saint-Saëns für das Stück eine Schwäche hatte. Vielleicht lag dies daran, dass die Romanze bei ihrem Erscheinen im Jahr 1871 als "germanisch" verunglimpft worden war, höchstwahrscheinlich aus dem damals typisch französischen Verdacht heraus, dass Kammermusik nun einmal automatisch den (operntreuen) Musikwerten Frankreichs fremd sein musste. Solch ein bescheidenes Stück bedarf kaum einer Analyse, aber die Tonart Des-Dur lässt vermuten, dass Saint-Saëns auf eine besonders gewandte, gedämpfte Tönung bedacht war. Man hat gesagt, dass "die Flöte eine zwangsläufige Neigung zu den Halbtonarten um D-Dur" hatte und dass

Solos in den schwierigen Tonarten
(zu denen Des-Dur mit seinen fünf
Erniedrigungszeichen auf jeden Fall

gehört) nur dann gespielt werden sollten, wenn feststand, dass sich die Zuhörer der damit verbundenen Schwierigkeiten voll und bewusst waren.

Wie dies erreicht werden könnte, wird uns nicht gesagt ... Aber der Komponist war zweifellos der Meinung, dass D-Dur zu hell und "dreist" für dieses schöne Stück war.

Saint-Saëns: Airs de ballet d'Ascanio

Im neunzehnten Jahrhundert musste jede Oper, die an der Pariser Opéra aufgeführt werden wollte, eine Balletnummer enthalten – sogar Verdi sah sich 1894 gezwungen, für die Pariser Erstaufführung von *Otello* der Regel zu folgen. Damit kam man den Wünschen der im Jockey Club de Paris vereinten Herren der hohen Gesellschaft entgegen, die den Opernbesuch gerne mit einem Blick auf die Beine und andere Qualitäten der oft unter ihrer "Obhut" stehenden Tänzerinnen beendeten. Mit Rücksicht auf die abendlichen Pläne der Herren war das Ballett auch relativ spät in den Ablauf der Oper einzufügen. Saint-Saëns' Oper *Ascanio*, die im März 1890 uraufgeführt wurde, verdankt ihre Handlung auf Umwegen der Autobiographie von Benvenuto Cellini; um eine Verwechslung mit der gleichnamigen Oper von Berlioz zu vermeiden, betitelte Saint-Saëns jedoch sein eigenes Werk nach einem Assistenten Cellinis. Das an fünfter

Stelle der sieben Tableaus stehende Ballett ist ein Divertissement, das König Franz I. anlässlich eines Besuches von Kaiser Karl V. gibt. Natürlich hat das Buch nichts mit der Handlung der Oper zu tun, sondern es basiert stattdessen auf der klassischen Geschichte des goldenen Apfels. Trotz des Untertitels "Adagio et Variation" bearbeitete der Komponist tatsächlich nur zwei Themen in seinen Aires: ein langsames Eröffnungsthema, das Apollo und die Musen vorstellt und später im Ballett die Ankunft des goldenen Apfels begleitet, und ein lyrisches Thema, mit dem der Gott Amor die Königstochter Psyche umwirbt. Das Ballett schließt mit einer lebhafteren Variation des Eröffnungsthemas.

Widor: Suite op. 34

Bei dem Namen Widor denken viele Musiker gleich an "Toccata" und "Dauerbrenner", und tatsächlich wurde das Finale seiner Fünften Orgelsinfonie jahrelang malträtiert, bevor ihm von Francis Jackson 1961 bei der Trauung von Katharine Worsley und dem Herzog von Kent im York Minster neue Relevanz gegeben wurde. Danach, so schien es, durfte das Stück bei keiner Hochzeit mehr fehlen. Allerdings ist aus dieser Prominenz – um mit Strawinskys Beschreibung von *L'Oiseau de feu* zu sprechen – auch ein "Erfolgshindernis" geworden. Charles-Marie Widor (1844 – 1937)

war von 1869 bis 1933 Organist von Saint-Sulpice und zugleich von 1896 bis 1927 Professor am Conservatoire. Auch sein Leben abseits von der Orgelempore war von Energie erfüllt, und er komponierte Sinfonien, Opern, Ballette, Lieder und Klaviersonaten. Die *Suite* op. 34 war dem bedeutenden Flötisten Paul Taffanel gewidmet, der im April 1884 vor der 1878 von ihm gegründeten Société des instruments à vent die Uraufführung gab. Das Werk hielt sich jahrelang in seinem Repertoire, wobei ein Kritiker bemerkte:

Der berühmte Flötist ist wirklich erstaunlich und hat trotz des sehr ernststen Stils mit dem Werk einen starken Eindruck auf das Publikum hinterlassen.

Diese Stilbeschreibung als "sehr ernst" deutet vielleicht auf die Geistlosigkeit von vielem hin, was in Frankreich in den Jahren vor *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1891 – 1894) für die Flöte geschrieben wurde. Der angesehene Flötenhistoriker Edward Blakeman geht sogar noch weiter und konstatiert:

Dies war das erste großformatige Stück von musikalischem Kaliber, das geschrieben wurde und Taffanel gewidmet war. Es wirkt mit Erfolg sowohl lyrisch als auch dramatisch.

Das Drama manifestiert sich sofort, schon alleine durch den Beginn des ersten Satzes in c-Moll. Diese einleitenden Takte sind auch

gute Beispiele für das, was normalerweise in Bezug auf Widor's Zeitgenossen Fauré "la grande ligne" genannt wurde (wie der Zufall es wollte, waren die beiden Komponisten innerhalb eines Jahres voneinander geboren worden) und einen scheinbar mühelosen Fluss von einer Idee zur anderen beschreibt. Alan Rawsthorne sah den schwierigsten Teil der Komposition in der Entscheidung: "Was kommt als nächstes?" Hier ist der Fluss fast nahtlos, unterbrochen nur durch eine Kadenz, die zur Wiederholung der Einleitung führt, und durch eine langsame, weniger figurale kurz vor dem Ende, in der Widor uns mit etwas eigentümlicher Chromatik narrt. Das Scherzo in der eher "flötenhaften" Tonart e-Moll ist bis zu seinem ruhigen Mittelpunkt fast ein Perpetuum Mobile und endet mit einem wunderbaren Legerdemain nach Art Mendelssohns. In der "Romanze" schlägt zweifellos das emotionale Herz des Stücks, und es ist Blakeman zufolge keine Überraschung, dass verschiedene Komponisten im folgenden Jahrzehnt ein gutes Dutzend Stücke im Stil der Romanze schufen und Taffanel widmeten. Wie im Beispiel von Saint-Saëns spielt dabei die Tonart As-Dur ihre Rolle. Das Drama setzt sich im Finale wieder durch, wenn das einleitende c-Moll mit einem mittleren Abschnitt in As kontrastiert wird. In klassischer Tradition

verwandelt sich c-Moll in C-Dur, wenn das Ende in Sicht kommt, bevor Widor uns mit weiteren chromatischen Spielereien zu den entscheidenden Schlusstakten führt.

Duruflé: *Prélude, récitatif et variations* op. 3

Maurice Duruflé (1902 – 1986) war ein sanftmütiger Mensch, der nicht bereit war, sich vorzudrängen oder Wellen zu schlagen. Man denke nur an sein Versagen bei den Dirigentenprüfungen am Pariser Conservatoire, das ihn für den Rest seines Lebens glauben machte, ein schlechter Dirigent zu sein; oder auch an sein bescheidenes Gesamtschaffen, mit dem er es in seinen vierundachtzig Lebensjahren nur auf vierzehn Opusnummern brachte, was keineswegs mit mangelnder Qualität gleichzusetzen ist – obwohl vielleicht ein überkritisches Ohr mit am Werk war. Infolgedessen fand Duruflé nie breite Anerkennung und war nur für sein Requiem bekannt, eines der schönsten und beliebtesten französischen Werke des zwanzigsten Jahrhunderts.

Sein *Prélude, récitatif et variations* kam am 12. Januar 1929 in einem Konzert der Société nationale de musique zur Uraufführung, als er noch Student am Conservatoire war, wo er (vom Dirigieren einmal abgesehen) nicht weniger als vier

erste und sieben weitere Preise gewann. Wie Franck und Widor war er Organist – eine Stelle, die er an der Kirche St-Étienne-du-Mont in Paris von 1930 bis zu seinem Tod bekleidete, und wie bei seinen beiden Kollegen war auch sein Leben von anderen Aufgaben erfüllt. Die reichen Akkorde des "Prélude" geben uns einen Eindruck von der Bandbreite des gesamten Werks. Ihre Chromatik ähnelt in gewisser Weise der seines Mitschülers Messiaen, während man die erwidern Melodielinien als Arabesken hören kann. Das "Récitatif" beginnt auf allen drei Instrumenten *Lent et triste*, und erst die lange, unbegleitete Bratschenstimme

am Ende erklärt den Titel. Die hymnenartige Flötenmelodie, auf der die vier Variationen beruhen, ist modal und folgt einem Muster, das französische Komponisten seit mindestens einem halben Jahrhundert gereizt hatte, während alle Variationen, von denen die letzte bei weitem die längste ist, mit der steigenden Quinte der Melodie beginnen. Ebenso wie Widor in seiner *Suite* erreicht auch Duruflé hier eine meisterhafte Verschmelzung von Lyrik und Drama.

© 2021 Roger Nichols
Übersetzung: Andreas Klatt



Kaupo Kikkas

Timothy Ridout

Œuvres françaises pour la flûte

Franck: Sonate pour violon, arrangée pour la flûte

César Franck (1822 – 1890) qui avait écrit quatre trios avec piano dans les années 1840, ne produisit ensuite que deux courtes pièces de musique de chambre avant de composer le Quintette avec piano de 1880. Ce furent ses élèves, la "bande à Franck", qui, semble-t-il, l'encouragèrent alors à poursuivre dans cette veine. Peut-être fut-il aussi influencé par le succès remporté par la Première Sonate pour violon de Saint-Saëns, en 1885.

La sonate de Saint-Saëns débute en insufflant une énergie énorme dans la procédure et s'inscrit à cet égard dans la longue tradition qui l'a précédée. Franck fait par contre appel à son patrimoine d'organiste, jouissant d'un instrument qui n'est limité ni par les coups d'archet, ni par le souffle, et nous présente une ouverture où le temps semble s'être arrêté, comme dans quelque jardin enchanté. C'est le Franck qui se jouait les premières notes de la Sonate "Clair de lune" en murmurant: "J'aime, j'aime." Ces quatre mesures d'ouverture sont en même temps importantes sur le plan de la structure parce qu'elles contiennent une

tierce majeure, intervalle sous-tendant une grande partie de ce qui va suivre. Le mouvement s'avère aussi inhabituel au niveau de la forme: quoiqu'il tienne peut-être de la forme sonate, il ne présente aucun développement – l'apparition de ce dernier est retardée jusqu'au deuxième mouvement. Celui-ci n'est donc ni un menuet, ni un scherzo! Non, mais un *Allegro* déchaîné (et difficile sur le plan technique) qui, par son intonation et sa tonalité (finissant par passer du ré mineur au ré majeur), risquerait fort de passer pour un finale.

Dans l'œuvre, c'est le *Recitativo-Fantasia* pseudo-lyrique, regorgeant lui-même de moments enchanteurs, qui se rapproche le plus d'un mouvement lent, mais dans la section *Fantasia* les phrases passionnées et pleines d'envergure du violon trouvent un élan propre tandis qu'elles glissent au-dessus des confortables triolets du piano. Pour le final, Franck, sachant qu'il devait trouver quelque chose qui surpasserait le deuxième mouvement, se tourna vers le contrepoint et couronna la sonate d'un canon décidé. Comme la sonate fut écrite, en 1886, comme cadeau de mariage pour le violoniste

belge Eugène Ysaÿe, qui la créa à Bruxelles le 16 décembre de la même année, il n'est peut-être pas si fantaisiste de voir dans ce canon la représentation de deux jeunes amoureux s'embarquant dans la vie de couple avec détermination – "Où tu iras, j'irai".

Saint-Saëns: Romance, op. 37

Le concert de juin 1896, ayant célébré le cinquantenaire de la première prestation soliste donnée en public par Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), eut pour trait le plus remarquable de contenir son Cinquième Concerto pour piano, nouvellement écrit. Cependant la petite Romance, op. 37, y figurait aussi, sous sa forme orchestrale, il faut donc présumer que Saint-Saëns avait un faible pour cette œuvre. Peut-être était-ce parce qu'elle avait été sévèrement critiquée, lors de son apparition en 1871, comme étant "germanique", très probablement à cause de la présomption, alors typique en France, que toute musique de chambre devait automatiquement s'avérer étrangère aux valeurs musicales (opératiques) françaises. Quoiqu'une pièce si dépourvue de prétention ne mérite guère d'analyse, le recours à la tonalité de ré bémol majeur suggère que Saint-Saëns avait recherché une coloration particulièrement douce et suave. On a parfois dit que "la flûte présentait un penchant

inéluçtable pour les tonalités diésées proches du ré majeur" et que

les solos écrits dans les tonalités difficiles [parmi lesquelles, le ré bémol, avec ses cinq bémols, mérite certainement de figurer] ne devaient être joués que lorsqu'il était certain que les auditeurs avaient pleinement conscience des difficultés que cela impliquait.

Cependant la façon de parvenir à ce résultat ne nous est pas communiquée... Mais, le compositeur pensait manifestement que le ré majeur avait trop de gaieté et de "hardiesse" pour cette ravissante pièce.

Saint-Saëns: Airs de ballet d'Ascanio

Il était de règle, au dix-neuvième siècle, que tout opéra joué à l'opéra de Paris inclût un ballet – Verdi, lui-même, avait dû en composer un, en 1894, pour la première d'*Otello* à Paris. C'était par déférence pour les goûts des Messieurs du Jockey Club, qui aimaient finir la soirée à contempler les jambes et autres attraits des danseuses, dont certaines étaient d'ailleurs sous leur "protection". Ce ballet devait aussi être placé assez tard dans le déroulement de l'opéra afin de concorder avec l'emploi du temps de ces messieurs. L'opéra *Ascanio* de Saint-Saëns, dont la première eut lieu en mars 1890, était basé d'assez loin sur l'autobiographie de

Benvenuto Cellini, et son titre, le nom d'un des assistants de Cellini, s'était avéré un choix nécessaire pour le distinguer de l'opéra de Berlioz. Le ballet est placé au cinquième tableau de l'œuvre, qui en compte sept; il s'agit d'un divertissement s'expliquant par le fait que le roi François 1er reçoit l'empereur Charles Quint. Nul besoin de dire que le scénario n'a rien à voir avec l'intrigue de l'opéra, il est basé sur le mythe antique de la pomme d'or. En dépit du sous-titre "Adagio et Variation", le compositeur n'arrange en fait que deux thèmes dans ses *Airs*: un lent thème d'ouverture qui introduit Apollon et les Muses, puis, plus tard au cours du ballet, l'arrivée de la pomme d'or, et un thème lyrique grâce auquel Cupidon courtise Psyché. Saint-Saëns conclut le ballet en faisant entendre une variation plus rapide du thème d'ouverture.

Widor: Suite, op. 34

Pour de nombreux musiciens le nom de Widor évoque immédiatement le titre de "Toccata" ainsi que l'expression "musique d'orgue éculée" - ce que le final de sa Cinquième Symphonie avait été pendant des années avant de trouver un vigoureux regain grâce à l'interprétation qu'en donna Francis Jackson au mariage de Miss Katharine Worsley avec le duc de Kent à York Minster, en 1961. Après

quoi, semblerait-il, aucun mariage ne put s'en passer. Il faut néanmoins admettre que cette notoriété en a fait une sorte d'"obstacle au succès" pour emprunter les termes utilisés par Stravinski pour décrire *L'Oiseau de feu*. En plus d'être l'organiste de Saint-Sulpice de 1869 à 1933, Charles-Marie Widor (1844 - 1937) fut professeur au Conservatoire de 1896 à 1927, et mena une vie pleine de vigueur au-delà de la tribune d'orgue, composant symphonies, opéras, ballets, mélodies et sonates pour piano. La Suite, op. 34, fut dédiée au superbe flûtiste Paul Taffanel qui en donna la première audition, en avril 1884, à la Société des instruments à vent, qu'il avait fondée en 1878. L'œuvre resta à son répertoire pendant des années, un critique déclarant d'ailleurs:

l'éminent flûtiste est vraiment extraordinaire et a fait une vive impression sur son auditoire, malgré le style fort sérieux de l'œuvre.

Que le style de la pièce soit décrit comme "fort sérieux" fait peut-être allusion à l'insipidité d'une grande partie de ce qui fut écrit en France pour la flûte, au cours des années ayant précédé le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1891 - 1894). Toutefois l'éminent historien de la flûte Edward Blakeman va plus loin, affirmant qu'

il s'agissait de la première pièce de grande envergure, dotée d'une quelconque stature

musicale, à être écrite et dédiée à l'adresse de Taffanel. Elle réussit à être à la fois lyrique et dramatique.

Son caractère dramatique est immédiatement en évidence, rien que par le fait que le premier mouvement débute en ut mineur. Ces paragraphes d'ouverture sont aussi de beaux exemples de ce que l'on appelle, généralement en parlant de Fauré, "la grande ligne" – il se trouve incidemment que les deux compositeurs étaient nés à moins d'un an d'écart. L'expression décrit la transition en apparence fluide d'une idée à l'autre (Alan Rawsthorne a constaté que, dans le domaine de la composition, la partie la plus difficile est de décider ce qui doit venir ensuite). La progression suit ici son cours sans heurts, seulement interrompue par une première cadence menant à la répétition de l'ouverture, puis une seconde, lente et moins ornée, placée juste avant la fin, dans laquelle Widor nous taquine en introduisant de curieuses harmonies. Le Scherzo, dans la tonalité de mi mineur mieux adaptée à la flûte, maintient des allures de *perpetuum mobile* jusqu'à ce qu'il arrive à sa calme partie centrale, puis se termine sur un merveilleux tour d'adresse digne de Mendelssohn. La "Romance" est indubitablement le cœur émotionnel de la pièce, et l'on ne sera pas surpris que, comme Blakeman nous le fait

savoir, Taffanel ait été, au cours de la décennie qui suivit, le dédicataire de quelque douze pièces dans le style de la Romance, écrites par des compositeurs variés. La tonalité bémolisée de la bémol majeur remplit ici son rôle, tout comme dans l'exemple fourni par Saint-Saëns. Le caractère dramatique refait son apparition dans le Final, au cours duquel le ut mineur entendu à l'ouverture vient contraster avec une section en la bémol majeur survenant au milieu. Adhérant à la tradition classique, le ut mineur fait place au ut majeur lorsque la fin est en vue, tandis que d'autres taquineries chromatiques widoriennes sont introduites pour nous amener aux mesures finales décidées.

Durufilé: Prélude, récitatif et variations, op. 3
Maurice Durufilé (1902 – 1986) était un homme doux, peu disposé à se mettre en avant ou à faire des difficultés. D'ailleurs son échec aux examens de direction d'orchestre du conservatoire de Paris, dont la conséquence fut qu'il se considéra un chef d'orchestre médiocre pour le restant de sa vie, fournit une bonne indication de cela; on en trouve peut-être une autre indication dans la taille infime du corpus qu'il produisit, quatorze numéros d'opus au long d'une vie de quatre-vingt-quatre années, cette production affichant une qualité totalement à l'opposé de sa

quantité – encore qu'ici une oreille vivement critique fût peut-être aussi à l'œuvre. En résultat, il n'acquiesça jamais une très grande renommée, sauf pour son Requiem, qui demeure une des pièces françaises les plus belles et les mieux aimées, ayant été écrite au vingtième siècle.

Son *Prélude, récitatif et variations* fut créé lors d'un concert de la Société nationale de musique, le 12 janvier 1929, alors qu'il était encore étudiant au conservatoire, où, la direction d'orchestre mise à part, il ne décrocha pas moins de quatre premiers prix, recevant onze prix au total. Tout comme Franck et Widor, il était organiste, occupant ce poste à l'église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, de 1930 jusqu'à sa mort; et, tout comme eux, il mena une vie active indépendamment de son instrument. Les riches accords du "Prélude" nous donnent une idée de l'étendue de l'œuvre dans son entier, leur chromatisme montrant

quelque ressemblance avec celui trouvé chez son compagnon d'études Messiaen, tandis que les lignes de mélodie venant en réponse décrivent des arabesques. Le "Récitatif" débute "Lent et triste" exécuté par les trois instruments, et le titre ne s'explique que grâce à la longue ligne d'alto sans accompagnement survenant à la fin. Rappelant un hymne, la mélodie à la flûte, sur laquelle les quatre variations se trouvent fondées, est modale et épouse un schéma qui avait attiré les compositeurs français depuis au moins un demi-siècle, tandis que les variations, dont la dernière est de loin la plus longue, débutent toutes par la quinte ascendante de la mélodie. À l'instar de Widor dans sa Suite, Duruflé accomplit ici une fusion magistrale où le lyrique se mêle inextricablement au dramatique.

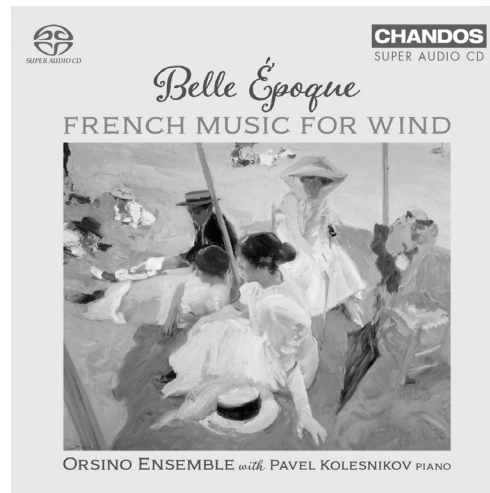
© 2021 Roger Nichols

Traduction: Marianne Fernée-Lidon



James Baillieu, at Wigmore Hall, 2016

Also available



Belle Époque
French Music for Wind
CHSA 5282

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 501 630) courtesy of Henry Wood Hall
Piano technician: Iain Gordon, Iain Gordon Piano Services

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Patrick Friend

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Henry Wood Hall, London; 11 – 13 September 2020

Front cover Photograph of Adam Walker by Christa Holka

Back cover Photograph of James Baillieu by Kaupo Kikkas

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Éditions Durand, Paris (Durufle)

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



The musicians during the recording sessions

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921)

- 1 **Romance, Op. 37** (1871) 6:50
 in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur
 for Flute and Piano

CÉSAR FRANCK (1822–1890)

- 2-5 **Sonata, M 8** (1886) 28:57
 in A major • in A-Dur • en la majeur
 for Piano and Violin
 Edited for Piano and Flute by Jean-Pierre Rampal

CAMILLE SAINT-SAËNS

- 6-7 **Airs de ballet d'Ascanio** (1887–88) 4:09
 in F major/A major • in F-Dur/A-Dur • en fa majeur/la majeur

CHARLES-MARIE WIDOR (1844–1937)

- 8-11 **Suite, Op. 34** (1877) 18:22
 in C minor • in c-Moll • en ut mineur
 for Flute and Piano

MAURICE DURUFLÉ (1902–1986)

- 12-14 **Prélude, récitatif et variations, Op. 3** (1928)* 12:15
 for Flute, Viola, and Piano

TT 71:01

ADAM WALKER FLUTE
 TIMOTHY RIDOUT VIOLA*
 JAMES BAILLIEU PIANO

© 2021 Chandos Records Ltd
 © 2021 Chandos Records Ltd
 Chandos Records Ltd
 Colchester • Essex • England