



# BEZALY ASHKENAZY

Franck · Fauré · Prokofiev



VLADIMIR AND PÓRUNN ASHKENAZY  
AND SHARON BEZALY DURING A BREAK  
FROM RECORDING AT POTTON HALL

(Photo: private)

FRANCK, CÉSAR (1822–90)

SONATA IN A MAJOR for violin and piano (1886)

edited by Jean-Pierre Rampal (*International Music Company*)

27'09

- |     |   |      |
|-----|---|------|
| [1] | I. <i>Allegretto ben moderato</i>             | 6'15 |
| [2] | II. <i>Allegro</i>                            | 7'46 |
| [3] | III. <i>Ben moderato: Recitativo-Fantasia</i> | 6'33 |
| [4] | IV. <i>Allegretto poco mosso</i>              | 6'25 |

FAURÉ, GABRIEL (1845–1924)

SONATA No. 1 IN A MAJOR for violin and piano, Op. 13 (1875–77) 24'01  
transcribed by Sharon Bezaly

- |     |                                 |      |
|-----|---------------------------------|------|
| [5] | I. <i>Allegro molto</i>         | 9'14 |
| [6] | II. <i>Andante</i>              | 6'14 |
| [7] | III. <i>Allegro vivo</i>        | 3'29 |
| [8] | IV. <i>Allegro quasi presto</i> | 4'55 |

PROKOFIEV, SERGEI (1891–1953)

SONATA IN D MAJOR for flute and piano, Op. 94 (1943) (*Sikorski*)

22'42

- |      |                             |      |
|------|-----------------------------|------|
| [9]  | I. <i>Moderato</i>          | 8'08 |
| [10] | II. <i>Scherzo. Presto</i>  | 4'38 |
| [11] | III. <i>Andante</i>         | 3'28 |
| [12] | IV. <i>Allegro con brio</i> | 6'17 |

TT: 75'06

SHARON BEZALY flute · VLADIMIR ASHKENAZY piano

In pre-Classical sonatas for a melody instrument and a polyphonic instrument, the instrumentation itself was a matter of secondary importance: it varied according to the circumstances. The ‘top’ part could be played equally well on the violin, the flute, the oboe or any instrument with a comparable register. Whilst the violin made off with the lion’s share of the nineteenth-century chamber music repertoire, the flute saw its popularity drop off even though it never entirely disappeared from the concert hall. In his treatise on instrumentation published in the mid-nineteenth century, Hector Berlioz stressed that the violin could ‘express a vast range of nuances that seem at first sight incompatible. A violin section has power, lightness and grace, it can express sombre or joyful feelings, reverie and passion’, whereas the flute possessed an ‘an expressiveness of its own, and is well suited to rendering some feelings which no other instrument can match’. Thanks to developments in flute building during the nineteenth and twentieth centuries – which not only allowed the performer to display greater agility but also guaranteed a homogeneous, pleasant sound throughout the register – flautists could henceforth tackle the repertoire’s great sonatas, interpreting them with an expressive range comparable to that of the violin. Two of the three works on this disc were originally conceived for violin and are played here in versions for flute, whilst the third work was conceived for the flute although the popularity of its violin arrangement may have obscured the qualities of the original.

The Sonata in A major for flute (violin) by **César Franck** owes much to Fauré’s piece in the same key; it also has numerous affinities with the music of Beethoven. Not only is Franck’s sonata labelled ‘for piano and violin’ – a designation that Beethoven had used for his own sonatas – but also it seems to follow closely the structure of Beethoven’s Piano Sonata No. 28, Op. 101, also in A major. Moreover, its form is cyclic: the movements’ unity is reinforced by the use of a shared thematic motif. Franck was very fond of this technique, and it was also used by Beethoven

in his late quartets. In Franck's sonata, this motif consists of a simple interval of a third, heard in the very first bars.

We know very little about the circumstances surrounding the origins of what was to become one of the most popular sonatas in the entire repertoire, except that Franck composed it in less than a month in the summer of 1886. The work was dedicated to the Belgian violinist Eugène Ysaÿe, who was furthermore given the manuscript as a present when he married in September 1886. The violinist, full of eagerness, thanked Franck: 'I shall play this masterpiece everywhere I find a talented pianist. I shall do this both for the work and for myself, for the great joy it brings me... as an egoist', and went on to give the première in Brussels on 16th December 1886.

The enthusiasm aroused by the sonata soon went beyond violinists' circles, and numerous arrangements have been made, including the one by Jean-Pierre Rampal on this recording. As a result, the flute version of Franck's sonata has assumed a permanent place in the chamber music repertoire.

The mood of the work is impassioned, even fiery – surprising from a composer who had hitherto been known for his sacred music and who had been nicknamed 'Father Franck' on account of his modesty, his benevolence and his work as an organist at the St Clotilde Church in Paris. Much has been said about this romanticism 'of a ripe age', and some have gone so far as to suggest that it was caused by the serious Professor Franck's sudden infatuation with one of his pupils, Augusta Holmès, who admittedly had caused a sensation in Parisian musical circles from the 1860s onwards.

The first movement is bathed in a meditative atmosphere and seems to have the role of an introduction to the movements that follow. This has led some commentators to suggest that the sonata does not properly begin until we reach the tumultuous second movement. The third movement – the most original in the piece – is

an intermezzo; its title, *Recitativo-Fantasia*, hints at the quasi-improvisatory treatment of the melody. The fourth movement, a rondo in which refrain and couplets alternate, opens with a canon that so impressed the writer Marcel Proust took it as a model for the sonata by his fictional composer Vinteuil: ‘How charming the dialogue which Swann now heard between piano and violin, at the beginning of the last passage... At first the piano complained alone, like a bird deserted by its mate; the violin heard and answered it, as from a neighbouring tree. It was as at the first beginning of the world, as if there were not yet but these twain upon the earth, or rather in this world closed against all the rest, so fashioned by the logic of its creator that in it there should never be any but themselves; the world of this sonata.’ (*Swann’s Way*, trans. C. K. Scott Moncrieff)

The Sonata No. 1 in A major for flute (violin) and piano, Op. 13, was the first masterpiece by **Gabriel Fauré**, whose compositions had hitherto – with the exception of a few piano pieces – been exclusively for voice. Conceived in the summer of 1875 during a visit to Normandy, the sonata was completed the following year and reworked into its final form in January 1877. Apparently the sonata’s boldness scared off Fauré’s publisher Choudens – unless it was the fact that the genre was not very popular in France because it was too closely associated with the traditional enemy, Germany. It was thus on the other side of the Rhine that the sonata was published, by Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Structurally the first movement (*Allegro molto moderato*) is close to sonata form although there are three themes instead of the usual two. Fauré’s experience as a song composer served him well when it came to writing and disposition of the melodic lines. Whereas the first movement seems to play on the contrasts between the two instruments, the second (*Andante*) brings them together in a barcarolle rhythm. The modulating, chromatic character of the theme anticipates the musical language of César Franck, as found in his famous Violin Sonata composed in 1886.

The light third movement (*Allegro vivo*) has the role of a scherzo, and would later find counterparts in the corresponding movements of the string quartets by Debussy and Ravel. The finale, *Allegro quasi presto*, is impassioned, warm, even Brahmsian, and – like the second movement – seems to anticipate Franck’s sonata. It is worth noting that this was not the finale originally planned for the work.

The work attracted great enthusiasm when it was performed at a private concert with the composer at the piano, the day before its official première. The first public performance, on 27th January 1877 at a concert of the Société nationale de musique, was a triumph ('This evening the Sonata succeeded beyond all my expectations!' Faure wrote that same evening) and the scherzo even had to be encored. In the *Journal de musique* (7th April 1877) Camille Saint-Saëns noted that the piece contained 'everything that we find seductive, formal innovation, exploration of modulations, strange sonorities, the use of the most unexpected forms' and that 'over all of this hangs the charm that surrounds the entire work... Mr Fauré has at a stroke placed himself on the same level as the great masters.'

Even though the Sonata in D major for flute and piano, Op. 94, by **Sergei Prokofiev** has no direct link to the works by Fauré and Franck, it nonetheless has a connection to France, as it may have been inspired by the playing of the great New York-based French flautist Georges Barrère, whom Prokofiev had heard on his last tour to the USA in 1938.

In the spring of 1943, Prokofiev was at Molotov (nowadays Perm), at the invitation of the Kirov Theatre, where he was to continue writing his ballet *Cendrillon* (work on which had been interrupted by the war). He also had the idea of writing a piece of 'pure' music, and justified his choice of the flute: 'I have always found this instrument very attractive, and it seemed to me that it was paid too little heed in the literature of music. The sonata should be played with a bright, transparent, classical tone.' He also wanted to take on the challenge posed by chamber music

because, as he himself put it, ‘it was much harder to write a chamber piece with piano than symphonic works. The sound of the piano differs greatly from that of the strings and winds. That’s why a melody written for the flute should not be repeated mechanically by the piano; if it is, a conflict may arise in terms of sonority. For example, at a slow tempo, the flute can present a theme that starts in long note values. If the piano repeats this melody immediately, the tone colour will seem very drab by comparison with the flute. Thus it is necessary to demonstrate great mastery when writing chamber music with piano, in order to achieve organic unity.’

From a formal point of view, Prokofiev’s sonata follows the four-movement classical model, and testifies to the change of style adopted by the composer, newly settled back in the Soviet Union. The first movement, dreamy in mood, is in sonata form and bathed in a neo-classical, even neo-baroque atmosphere. Francis Poulenc had this movement in mind when he wrote his oboe sonata (1962), which he dedicated to the memory of Prokofiev. The second movement is a scherzo, at first light and capricious, then becoming increasingly sardonic until the music is brutally interrupted. The third movement is a restless *Andante* which, with its bluesy effects, seems like a tribute to jazz, of which Prokofiev was very fond. In the last movement, a rondo marked *Allegro con brio*, after an almost folk-like theme we hear a central interlude containing one of the sweetest melodies in all of Prokofiev’s output – another element that would make an impression on Poulenc.

The Sonata for flute and piano was played for the first time before the committee responsible for awarding the Beethoven Prize, although it did not win. The first public performance was given in Moscow on 7th December 1943 by the flautist Nikolai Charkovsky and the pianist Sviatoslav Richter. Apparently flautists did not rush to add the piece to their repertoire. Prokofiev was thus happy to agree to David Oistrakh’s suggestion to make a violin arrangement so that the work would receive, as Oistrakh put it, ‘a more powerful voice’. Nonetheless, we might be permitted to

disagree with Oistrakh but to side instead with Richter, who found the sonata ‘incomparably more beautiful in its original form for flute.’

© Jean-Pascal Vachon 2017

First prize graduate of the Paris Conservatory, pupil of Alain Marion and Raymond Guiot, solo flute with Camerata Salzburg under Sándor Végh, described by *The Times* (UK) as ‘God’s gift to the flute’, **Sharon Bezaly** has inspired renowned composers as diverse as Gubaidulina, Aho, Serebrier, Hillborg, Beal, Chen and Christian Lindberg to write for her, and has to date over 20 dedicated concertos, which she performs worldwide as one of the world’s extremely rare full-time flute soloists. Chosen ‘Instrumentalist of the Year’ by *Echo Klassik* in Germany and ‘Young Artist of the Year’ at the Cannes Classical Awards, she was a member of BBC Radio 3’s ‘New Generation Artists’ Scheme and artist in residence with the Residentie Orkest The Hague (the first wind player to be so chosen).

High-profile appearances include solo performances with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, London and Cincinnati Symphony Orchestras, and at the Musikverein in Vienna, the BBC Proms, Sydney Opera House and Carnegie Hall with artists including Mehta, Vänskä, Gilbert, Neeme and Paavo Järvi. She has given recitals at the Wigmore Hall and Concertgebouw, Amsterdam.

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

Since **Vladimir Ashkenazy** came to prominence in the 1955 Chopin Competition in Warsaw he has built an extraordinary career as one of the most renowned pianists of our times and an artist whose creative life encompasses a vast range of activities offering inspiration to music-lovers everywhere.

Currently conductor laureate of the Philharmonia, Iceland Symphony and NHK Symphony Orchestras and principal guest conductor of the Orchestra della Svizzera Italiana, he has previously held posts as music director of the European Union Youth Orchestra, principal conductor and artistic advisor to the Sydney Symphony Orchestra, chief conductor of the Czech Philharmonic Orchestra and music director of the NHK Symphony Orchestra.

Ashkenazy continues to devote himself to the piano, now mostly in the recording studio, where he regularly adds to his comprehensive recording catalogue with releases such as ‘Ashkenazy: 50 Years on Decca’ – a 50-CD box-set celebrating his long-standing relationship with the label – and a milestone collection of Ashkenazy’s vast catalogue of Rachmaninov’s piano music, which also includes all of his recordings as a conductor of the composer’s orchestral music, released in 2014.

Wenn eine Sonate aus vorklassischer Zeit ein Melodieinstrument mit einem polyphonen Instrument kombinierte, dann war die konkrete Instrumentation eher zweitrangig und passte sich den jeweiligen Aufführungsbedingungen an. Die Oberstimme konnte daher sowohl von Violine, Flöte, Oboe oder jedem anderen Instrument vergleichbaren Registers gespielt werden. Während die Violine im 19. Jahrhundert den Löwenanteil des kammermusikalischen Repertoires für sich beanspruchen sollte, nahm die Popularität der Flöte ab, obschon sie nie ganz aus dem Konzertsaal verschwand. In seiner Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Instrumentationslehre hielt Hector Berlioz fest, dass die Violinen „zu einer Menge, dem Anschein nach unvereinbarer Nuancen verwendet werden. Sie entfalten (in Masse) Kraft, Leichtigkeit, Anmut, düsteren Ernst und helle Freude, Träumerei und Leidenschaft“, wohingegen der Flöte ein „ganz eigentümlicher Charakter und eine ganz besondere Fähigkeit für den Ausdruck gewisser Gefühle innewohnt, derart, dass kein anderes Instrument ihr dieselben streitig machen könnte“. Dank der Entwicklungen im Instrumentenbau im 19. und 20. Jahrhundert, die ein rascheres Spiel und einen homogenen, angenehmen Ton über das gesamte Register ermöglichten, konnten die Flötisten die großen Sonaten in Angriff nehmen und nun mit einer der Violine vergleichbaren Ausdrucksvielfalt gestalten. Zwei der drei hier eingespielten Werke waren ursprünglich der Violine zugesetzt und werden hier in Fassungen für Flöte vorgelegt, während das dritte Werk zwar für die Flöte komponiert, aber von der Popularität seiner Violinbearbeitung in den Schatten gestellt wurde.

Die Sonate für Flöte (Violine) in A-Dur von **César Franck** ist in mehrfacher Hinsicht der in derselben Tonart stehenden Sonate von Fauré verpflichtet. Zugleich ist sie der Musik Ludwig van Beethovens eng verbunden: Nicht nur, dass Francks Sonate „für Klavier und Violine“ gesetzt ist (eine Bezeichnung, die auch Beethoven für seine Sonaten verwendete), sie folgt in formaler Hinsicht zudem deutlich der Klaviersonate Nr. 28 op. 101 (ebenfalls in A-Dur). Und schließlich zeigt sie jene

von Franck geschätzte zyklische Anlage, die auch Beethoven seinen letzten Quartetten zugrunde legte – die Verklammerung der einzelnen Sätze also durch ein gemeinsames thematisches Motiv. In Francks Sonate erscheint dieses Motiv in Gestalt eines einfachen Terzintervalls, das bereits in den ersten Takten erklingt.

Abgesehen davon, dass Franck die Sonate im Sommer 1886 in weniger als einem Monat komponierte, wissen wir nur wenig über die Entstehungsumstände einer der beliebtesten Sonaten des Repertoires. Gewidmet wurde sie dem belgischen Geiger Eugène Ysaÿe, dem auch die Ehre zuteilwurde, zu seiner Hochzeit im September 1886 das Manuskript als Geschenk zu erhalten. Begeistert bedankte er sich bei Franck: „Ich werde dieses Meisterwerk spielen, wo immer ich einen kunstsinnigen Pianisten finde. Ich tue dies für das Werk und für mich als Egoist – wegen der zahllosen Freuden, die es mir bereitet“; am 16. Dezember 1886 brachte er die Sonate in Brüssel zur Uraufführung. Die Begeisterung, die die Sonate auslöste, ging bald über den Kreis der Violinisten hinaus, und so entstanden im Lauf der Zeit etliche Bearbeitungen für andere Instrumente, darunter auch die hier eingespielte Flötenfassung von Jean-Pierre Rampal, die einen festen Platz im Kammermusikrepertoire gefunden hat.

Die leidenschaftliche, ja, erregte Atmosphäre dieser Sonate überrascht bei einem Komponisten, der sich bis dato mit geistlicher Musik einen Namen gemacht hatte und dem seine Freunde wegen seiner Bescheidenheit, seiner Güte und seiner Tätigkeit als Organist an der Kirche St. Clotilde in Paris den Spitznamen „Vater Franck“ (père Franck) gegeben hatten. Man hat viel über diese „Romantik der Reife“ geschrieben, und manche gingen so weit, sie durch eine unerwartete Leidenschaft des seriösen Professor Franck für eine seiner Schülerinnen, Augusta Holmès, zu erklären – die im Pariser Musikleben der 1860er Jahre in der Tat für Aufsehen sorgte.

Mit seiner versonnenen Grundstimmung scheint der erste Satz als eine Art Einleitung zu den folgenden Sätzen zu fungieren, was einige Kommentatoren zu der

Bemerkung veranlasst hat, die Sonate beginne in Wirklichkeit erst mit dem turbulenten zweiten Satz. Der dritte und originellste Satz dieses Werks ist ein Intermezzo, dessen Titel *Recitativo-Fantasia* bereits die wie improvisiert anmutende Melodiebehandlung ankündigt. Der vierte Satz, ein Rondo, in dem Refrain und Couplets einander abwechseln, beginnt mit einem Kanon, dessen Eleganz den Dichter Marcel Proust derart beeindruckte, dass er ihn als Modell für die Sonate seines fiktiven Komponisten Vinteuil wählte: „Welch einen schönen Dialog zwischen Klavier und Violine hörte Swann zu Beginn des letzten Stücks! [...] Erst klagte das einsame Klavier gleich einem Vogel, der seine Gefährtin vermisst; die Violine hörte dies und antwortete wie von einem benachbarten Baum. Es war wie am Anfang der Welt, als gäbe es noch nichts als diese beiden Wesen auf der Erde – oder vielmehr in jener für alles andere verschlossenen Welt, die die Logik eines Schöpfers errichtet hatte und wo immer nur sie beide existieren würden: in der Welt dieser Sonate.“ (*Auf dem Weg zu Swann*)

**Gabriel Fauré** hatte bis auf einige Klaviersachen ausschließlich Vokalwerke komponiert, als er im Sommer 1875 während eines Aufenthalts in der Normandie sein erstes Meisterwerk entwarf: die Sonate für Flöte (Violine) und Klavier Nr. 1 A-Dur op. 13. Im Jahr darauf fertiggestellt, erhielt sie erst nach einer Überarbeitung im Januar 1877 ihre endgültige Gestalt. Es scheint, als habe die Kühnheit der Sonate Faurés Verleger Choudens abgeschreckt, zumal es sich um ein Genre handelte, das damals in Frankreich nicht sonderlich beliebt war, weil es zu sehr mit dem Erbfeind Deutschland verknüpft war – und dort, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, wurde die Sonate denn auch schließlich verlegt.

Der erste Satz (*Allegro molto moderato*) hält sich eng an die Sonatenhauptsatzform, wenngleich er drei statt der üblichen zwei Themen aufweist. Faurés Erfahrung als Liedkomponist ist in die Faktur und Anordnung der Melodien eingegangen. Während dieser erste Satz mit den Unterschieden der beiden Instru-

mente zu spielen scheint, vereint der zweite (*Andante*) sie im Rhythmus einer Barkarole. Der modulierende und chromatische Charakter des Themas scheint übrigens auf die Tonsprache César Francks vorauszuweisen, wie sie etwa in seiner berühmten Sonate aus dem Jahr 1886 begegnet. Der beschwingte dritte Satz (*Allegro vivo*) übernimmt die Funktion eines Scherzos, das Pendants in den entsprechenden Sätzen der Quartette von Debussy und Ravel haben wird. Das Finale (*Allegro quasi presto*) ist leidenschaftlich, warm, ja, brahmsisch, – und es lässt, wie der zweite Satz, an die Franck-Sonate denken. (Übrigens handelt es sich hierbei nicht um den zunächst als Finale geplanten Satz.)

Das Werk wurde erstmals im Rahmen eines Privatkonzerts mit dem Komponisten am Klavier aufgeführt und fand begeisterte Aufnahme. Die öffentliche Uraufführung am 27. Januar 1877 in der Salle Pleyel in Paris wurde ein Triumph („Der Erfolg der Sonate heute Abend hat alle meine Erwartungen übertroffen!!!“, schrieb Fauré); das Scherzo wurde gar *da capo* verlangt. Im *Journal de musique* (7. April 1877) erklärte Camille Saint-Saëns, man finde hier „alles, was verführen kann – formale Neuerungen, ungewöhnliche Modulationen, eigentümliche Klänge, einen ganz unvorhersehbaren Gebrauch der Rhythmen“ – und „über allem waltet ein Zauber, der das gesamte Werk umhüllt. [...] Mit einem Sprung hat Monsieur Fauré zu den Meistern aufgeschlossen.“

Wenngleich die Sonate für Flöte und Klavier in D-Dur op. 94 von **Sergej Prokofjew** keine Beziehungen zu den Sonaten von Fauré und Franck aufweist, so hat sie doch mit Frankreich zu tun, insofern sie vom Spiel des großen französischen Flötisten Georges Barrère inspiriert sein dürfte, der in New York lebte und den Prokofjew während seiner letzten USA-Tournee im Jahr 1938 gehört hatte.

Im Frühjahr 1943 hielt sich Prokofjew in Molotow (heute: Perm) auf, wo er für das dorthin ausgelagerte Kirow-Theater sein Ballett *Aschenbrödel* fertigstellte, dessen Komposition durch den Krieg unterbrochen worden war. Außerdem hatte er

die Idee zu einer absolut-musikalischen Komposition und begründete die Wahl der Flöte mit folgenden Worten: „Dieses Instrument faszinierte mich schon seit langem, und ich hatte den Eindruck, als sei es in der musikalischen Literatur vernachlässigt worden. Ich wollte dieser Sonate einen klassischen, klaren und transparenten Ton verleihen.“ Außerdem stellte er sich damit der Herausforderung der Kammermusik, denn es sei, so Prokofjew, „schwieriger, Kammermusik mit Klavier zu schreiben als symphonische Werke. Der Klang des Klaviers unterscheidet sich sehr von dem der Streicher und Bläser. Eine für die Flöte geschriebene Melodie darf nicht mechanisch vom Klavier wiederholt werden, denn in einem solchen Fall könnte ein klanglicher Konflikt entstehen. So kann die Flöte z.B. in langsamem Tempo eine Melodie mit langen Notenwerten vorstellen, die dann, vom Klavier sofort wiederholt, im Vergleich mit der Flöte recht farblos erscheint. Es bedarf mithin großer Meisterschaft, um bei Klavierkammermusik zu einer organischen Einheit zu finden.“

In formaler Hinsicht folgt Prokofjews Sonate dem viersätzigen klassischen Modell und bekundet die Wende des neuerlich in der Sowjetunion beheimateten Komponisten. Derträumerische erste Satz steht in Sonatenhauptsatzform und ist von einer neoklassizistischen oder auch neobarocken Atmosphäre geprägt. Francis Poulenc sollte sich in seiner 1962 komponierten und dem Andenken an Prokofjew gewidmeten Sonate für Oboe auf diesen Satz besinnen. Der zweite Satz ist ein zunächst anmutiges, fantastisches Scherzo, das zusehends sardonischer wird, bis es abrupt abbricht. Der dritte Satz präsentiert sich als unruhiges *Andante*, das mit seinen Blues-Effekten dem Jazz, den Prokofjew schätzte, Tribut zu zollen scheint. Im letzten Satz, einem *Allegro con brio*-Rondo, erklingt nach einem folkloristisch anmutenden Thema ein zentrales Intermezzo, das eine der zertesten Melodien in Prokofjews gesamtem Schaffen enthält. (Auch dieses begegnet bei Poulenc wieder.)

Die erste Aufführung der Sonate für Flöte und Klavier fand vor dem Komitee zur Verleihung des Beethoven-Preises statt, den sie allerdings nicht gewann. Die

öffentliche Uraufführung fand am 7. Dezember 1943 in Moskau durch den Flötisten Nikolaj Charkowski und den Pianisten Swjatoslaw Richter statt. Anscheinend zeigten die Flötisten keine große Eile, die Sonate in ihr Repertoire aufzunehmen, und so griff Prokofjew mit Freude die Bitte David Oistrachs auf, sie für Violine einzurichten – um ihr, so der Geiger, „ein blutvoller Leben“ zu geben. Es mag uns freilich gestattet sein, Oistrachs Ansicht nicht zu teilen und vielmehr mit Richter der Meinung zu sein, die Sonate sei „in ihrem Original für Flöte unvergleichlich schöner.“

© Jean-Pascal Vachon 2017

**Sharon Bezaly** – Absolventin des Pariser Conservatoire (1. Preis), Schülerin von Alain Marion und Raymond Guiot, Solo-Flötistin der Camerata Salzburg unter Sándor Végh und, so die englische *Times*, „Gottes Geschenk an die Flöte“ – hat renommierte Komponistinnen und Komponisten unterschiedlichster Art wie Gubaidulina, Aho, Serebrier, Hillborg, Beal, Chen und Christian Lindberg inspiriert, Werke für sie zu komponieren; bislang wurden ihr über 20 Konzerte gewidmet, die sie in der ganzen Welt als eine der äußerst seltenen freischaffenden Flötensolistinnen aufführt. Die „Instrumentalistin des Jahres“ (ECHO Klassik) und „Young Artist of the Year“ (Cannes Classical Awards) wurde für das „New Generation Artists“-Programm von BBC Radio 3 ausgewählt und – als erste Bläser-solistin – zum Artist-in-Residence des Residentie Orkest Den Haag ernannt.

Highlights aus jüngerer Zeit gehören Konzerte mit dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Cincinnati Symphony Orchestra sowie Auftritte im Wiener Musikverein, bei den BBC Proms, im Sydney Opera House und in der Carnegie Hall mit Künstlern wie Mehta, Vänskä, Gilbert, Neeme und Paavo Järvi. Außerdem hat sie Reci-

tals in der Londoner Wigmore Hall und im Concertgebouw Amsterdam gegeben.

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

Mit **Vladimir Ashkenazys** Erfolg beim Chopin-Wettbewerb 1955 in Warschau begann eine außergewöhnliche Karriere, die ihn als einen der renommiertesten Pianisten unserer Zeit etablierte – und als einen Künstler, dessen Schaffen eine Vielzahl von Aktivitäten umfasst, mit denen er Musikliebhaber in der ganzen Welt inspiriert.

Der Ehrendirigent des Philharmonia Orchestra, des Iceland Symphony Orchestra und des NHK Symphony Orchestras sowie 1. Gastdirigent des Orchestra della Svizzera Italiana war zuvor Musikalischer Leiter des European Union Youth Orchestra, Chefdirigent und künstlerischer Berater des Sydney Symphony Orchestra, Chefdirigent der Tschechischen Philharmoniker und Musikalischer Leiter des NHK Symphony Orchestra.

Vladimir Ashkenazy widmet sich weiterhin dem Klavier, heute zumeist im Aufnahmestudio, um seine umfangreiche Diskographie zu erweitern, zu der Veröffentlichungen wie „Ashkenazy: 50 Years on Decca“ (eine 50-CD-Box anlässlich seiner langjährigen Zusammenarbeit mit diesem Label) sowie eine 2014 veröffentlichte Edition mit Ashkenazys wegweisenden Einspielungen der Klaviermusik Sergej Rachmaninows gehören, die auch seine sämtlichen Aufnahmen als Dirigent der Orchestermusik des Komponisten enthält.

**L**es sonates composées à l'époque du style baroque et préclassique qui associaient un instrument mélodique et un instrument polyphonique n'accordaient qu'une importance secondaire à l'instrumentation qui variait selon les circonstances. Ainsi, la partie de « dessus » pouvait indifféremment être tenue par le violon, la flûte, le hautbois ou tout instrument au registre comparable. Alors que le violon allait se tailler la part du lion dans le répertoire de la musique de chambre du dix-neuvième siècle, la flûte vit sa popularité diminuer bien qu'elle ne disparut jamais de la salle de concert. Dans son traité d'instrumentation publié au milieu du dix-neuvième siècle, Berlioz soulignait que le violon pouvait « se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion » alors que la flûte était capable d'une « expression qui lui est propre, et une aptitude à rendre certains sentiments qu'aucun autre instrument ne saurait lui disputer ». Avec le développement de la facture de l'instrument au cours du dix-neuvième et vingtième siècle qui en plus de permettre à l'exécutant de gagner en vélocité, assurait une sonorité homogène et agréable sur l'ensemble du registre, les flûtistes ont pu aborder les grandes sonates du répertoire qu'ils pouvaient désormais interpréter avec une palette expressive comparable à celle du violon. Deux des trois œuvres proposées sur cet enregistrement ont à l'origine été conçues pour le violon et sont exécutées ici dans une version avec flûte alors que la troisième œuvre au programme a été conçue pour la flûte bien que la popularité de son arrangement pour violon ait pu occulter les qualités de la version originale.

La Sonate pour flûte (violon) en la majeur de **César Franck** doit beaucoup à celle de Fauré avec laquelle elle partage la tonalité. Elle présente également plusieurs affinités avec la musique de Beethoven. Non seulement la Sonate de Franck est « pour piano et violon », une désignation que Beethoven avait également utilisée pour ses propres sonates, mais de plus, elle semble suivre de près la structure de la

Sonate pour piano n° 28 (en la majeur elle aussi) op. 101. Enfin, elle adopte également la forme cyclique, un procédé cher à César Franck utilisé précédemment par Beethoven dans ses derniers quatuors, qui consiste à unir les mouvements afin d'en renforcer l'unité par un motif thématique commun. Dans la Sonate de Franck, ce motif prend la forme d'un simple intervalle de tierce entendu dès les premières mesures.

On ne sait que peu de choses au sujet des circonstances entourant la conception de ce qui allait devenir l'une des sonates les plus populaires de tout le répertoire sinon que Franck la composa en moins d'un mois à l'été 1886. L'œuvre fut dédiée au violoniste belge Eugène Ysaë qui eut également l'honneur de recevoir le manuscrit en cadeau lors de son mariage en septembre 1886. Le violoniste, enthousiaste, remercia Franck en ces termes : « je jouerai ce chef-d'œuvre partout où je trouverai un pianiste artistique. Je le ferai pour l'œuvre et pour moi, pour les grandes jouissances qu'elle me donne... en égoïste » avant d'en assurer la création le 16 décembre 1886 à Bruxelles. L'enthousiasme suscité par la sonate ira bientôt au-delà du cercle des violonistes et de nombreux arrangements seront proposés par la suite, notamment celui de cet enregistrement, réalisé par Jean-Pierre Rampal. La version pour flûte de la Sonate de Franck a depuis pris une place permanente au sein du répertoire de la musique de chambre.

Le climat est ici passionné, voire emporté, et surprend chez un compositeur réputé jusque-là pour sa musique religieuse et que ses amis avaient surnommé « père Franck » pour sa modestie, sa bonté et son activité d'organiste à l'église Sainte-Clotilde à Paris. On a beaucoup glosé sur ce romantisme « de la maturité » et certains allèrent jusqu'à l'expliquer par une soudaine passion du sérieux professeur Franck pour l'une de ses élèves, Augusta Holmès qui, il est vrai, faisait sensation dans le monde musical parisien depuis les années 1860.

Le premier mouvement baigne dans une atmosphère méditative et semble jouer

le rôle d'introduction aux mouvements suivants ce qui fit dire à certains commentateurs que la sonate ne commençait vraiment qu'avec le tumultueux second mouvement. Le troisième mouvement, le plus original de l'œuvre, est un intermède dont le titre de *Recitativo-Fantasia* annonce son traitement quasi-improvisé de la mélodie. Le quatrième mouvement, un rondo dans lequel alternent refrain et couplets, commence par un canon dont l'élégance impressionna l'écrivain Marcel Proust à un tel point qu'il le prit pour modèle pour la sonate de son compositeur fictif, Monsieur Vinteuil : « Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! (...) D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux: cette sonate. » (*Du côté de chez Swann*)

Premier chef d'œuvre de **Gabriel Fauré** qui n'avait jusqu'alors composé, à l'exception de quelques pages pour piano, qu'exclusivement pour la voix, la première Sonate pour flûte (violon) et piano en la majeur op. 13 fut conçue au cours de l'été 1875 lors d'un séjour en Normandie. Elle sera complétée l'année suivante avant d'être remaniée en janvier 1877 pour prendre sa forme définitive. Il semble que la hardiesse de la sonate effrayera Choudens, l'éditeur de Fauré, à moins qu'il ne s'agissait d'un genre alors peu populaire en France parce qu'associé de trop près à l'Allemagne, l'ennemi héritaire et c'est donc outre-Rhin, chez Breitkopf & Härtel à Leipzig, que la sonate sera publiée.

Le premier mouvement (*Allegro molto moderato*) suit de près la forme d'un premier mouvement de forme sonate bien qu'on y retrouve trois thèmes au lieu des deux habituels. L'expérience de Fauré en tant que compositeur de mélodies l'a ici servi dans l'écriture et l'agencement des lignes mélodiques. Mais alors que ce pre-

mier mouvement semble jouer sur les contrastes entre les deux instruments, le second (*Andante*) les réunit sur un rythme de barcarolle. Mentionnons que le caractère modulant et chromatique du thème annonce le langage musical de Franck tel qu'on le retrouvera dans sa célèbre sonate composée en 1886. Le troisième mouvement, léger, joue le rôle d'un scherzo (*Allegro vivo*) et trouvera un équivalent dans les mouvements correspondants des quatuors de Debussy et de Ravel. Le Finale, *Allegro quasi presto*, est passionné, chaleureux, brahmsien même et, comme dans le second mouvement, semble annoncer la Sonate de Franck. Mentionnons au passage qu'il ne s'agit pas du finale originalement prévu pour l'œuvre.

D'abord jouée dans le cadre d'un concert privé avec le compositeur au piano, l'œuvre suscita un vif enthousiasme. La première audition publique qui eut lieu le 27 janvier 1877 à la Salle Pleyel à Paris sera un triomphe (« La Sonate a réussi ce soir au-delà de toutes mes espérances !!! » écrivit Fauré) et le Scherzo dut même être bissé. Dans le *Journal de musique* (7 avril 1877) Camille Saint-Saëns affirma que l'on y trouvait « tout ce qui peut séduire, la nouveauté des formes, la recherche des modulations, des sonorités curieuses, l'emploi des rythmes les plus imprévus » et que « sur tout cela plane un charme qui enveloppe l'œuvre entière. (...) M. Fauré s'est placé d'un bond au niveau des maîtres. »

Si la Sonate pour flûte et piano en ré majeur op. 94 de Sergueï Prokofiev n'a rien à voir avec celles de Fauré et de Franck, elle possède néanmoins un lien avec la France puisqu'elle aurait été inspirée par le jeu du grand flûtiste français Georges Barrère installé à New York que Prokofiev aurait entendu lors de sa dernière tournée aux États-Unis en 1938.

En printemps 1943, Prokofiev se trouvait à Molotov (aujourd'hui Perm) suite à une invitation du Théâtre Kirov à terminer son ballet *Cendrillon* dont la composition avait été interrompue par la guerre. Il eut également l'idée d'une œuvre de musique « pure » et justifia le choix de la flûte en ces termes : « Cet instrument m'attirait de-

puis longtemps et il me semblait qu'il avait été assez peu employé dans la littérature musicale. Je voulais que cette Sonate ait une sonorité classique, claire et transparente. » Il souhaitait également se mesurer au défi posé par la musique de chambre car, selon lui, « il était plus difficile d'écrire une musique de chambre avec piano que des œuvres symphoniques. La sonorité du piano se distingue fortement de celle des cordes et des vents. C'est pourquoi une mélodie écrite pour la flûte ne doit pas être mécaniquement répétée par le piano car, dans ce cas, un conflit au niveau sonore peut survenir. Par exemple, dans un tempo lent, la flûte peut exposer une mélodie qui commence par de longues valeurs de notes et si le piano répète cette mélodie, immédiatement en comparaison avec la flûte, la couleur semblera bien fade. Il est donc nécessaire de faire preuve d'une grande maîtrise dans l'écriture de musique de chambre avec piano pour trouver une unité organique. »

Au point de vue formel, la Sonate de Prokofiev suit le modèle classique à quatre mouvements et témoigne du virage opéré par le compositeur nouvellement fixé en Union soviétique. Le premier mouvement au climat rêveur adopte la forme sonate et baigne dans une atmosphère néoclassique voire néobaroque. Poulenc se souviendra de ce mouvement pour sa sonate pour hautbois composée en 1962 qu'il dédiera à la mémoire de Prokofiev. Le second mouvement est un scherzo d'abord léger et fantasque qui devient de plus en plus sardonique avant de s'interrompre brutalement. Le troisième est un *andante* inquiet qui, avec ses effets *bluesy*, semble rendre hommage au jazz que Prokofiev appréciait. Le dernier mouvement, un rondo sur un tempo *Allegro con brio*, fait entendre, après un thème à l'allure quasi-folklorique, un interlude central avec l'une des mélodies les plus douces de toute la production de Prokofiev et dont Poulenc, encore une fois, se souviendra.

La Sonate pour flûte et piano sera jouée une première fois devant le Comité pour l'attribution du prix Beethoven mais ne remporta pas de prix. La création publique sera assurée par le flûtiste Nikolaï Charkovsky et le pianiste Sviatoslav Richter le

7 décembre 1943 à Moscou. Il semble que les flûtistes ne se bousculèrent pas pour ajouter l'œuvre à leur répertoire. Prokofiev accueillit donc avec enthousiasme l'invitation de David Oïstrakh à l'arranger pour violon afin, selon ce dernier, de lui donner «plus de coffre». Qu'il nous soit permis de ne pas être d'accord avec Oïstrakh et de nous ranger derrière l'opinion de Richter qui trouve la sonate «infiniment plus belle dans sa version pour flûte».

© Jean-Pascal Vachon 2017

Premier prix du Conservatoire de Paris, élève d'Alain Marion et Raymond Guiot, première flûte à la Camerata Academica de Salzbourg sous Sándor Végh, qualifiée par le *Times* de «don de dieu à la flûte», **Sharon Bezaly** a incité des compositeurs renommés aussi différents que Goubaïdoulina, Aho, Serebrier, Hillborg, Beal, Chen et Christian Lindberg à écrire pour elle et en 2017, elle comptait plus de vingt concertos qui lui ont été dédiés et qu'elle interprétait à travers le monde en tant que l'une des très rares flûtistes solistes à plein temps. Nommée «instrumentiste de l'année» par *Echo Klassik* en Allemagne et «jeune artiste de l'année» aux Cannes Classical Awards, elle a été membre de la «nouvelle génération d'artistes» de la Radio 3 de la BBC et artiste en résidence avec l'Orchestre de la Résidence de La Haye, la première instrumentiste à vent à remporter cet honneur.

Parmi ses prestations les plus prestigieuses, mentionnons celles à titre de soliste avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre philharmonique royal et les Orchestres symphoniques de Londres et de Cincinnati en compagnie de chefs tels Mehta, Vänskä, Gilbert, Neeme et Paavo Järvi au Musikverein de Vienne, à l'Opéra de Sydney, au Carnegie Hall de New York et dans le cadre des BBC Proms. Elle a de plus donné des récitals au Wigmore Hall de Londres et au Concertgebouw d'Amsterdam.

Ses enregistrements chez BIS lui ont valu les plus hautes distinctions des magazines spécialisés : Diapason d'or (*Diapason*), Choc (*Le monde de la musique*), Editor's Choice (*Gramophone*) et Stern des Monats (*Fono Forum*). Elle joue sur une flûte en or à vingt-quatre carats fabriquée spécialement pour elle par l'atelier Muramatsu au Japon. Sa parfaite maîtrise de la respiration circulaire (enseignée par Aurèle Nicolet) la libère des limites de la flûte et lui permet d'atteindre de nouveaux sommets dans l'interprétation musicale. Le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* l'a comparée à David Oistrakh et à Vladimir Horowitz.

Depuis qu'il s'est fait connaître au Concours international de piano Frédéric Chopin à Varsovie en 1955, **Vladimir Ashkenazy** a mené une carrière exceptionnelle en tant que l'un des pianistes les plus réputés de notre époque et un artiste dont la vie créative regroupe un large éventail d'activités qui inspirent des mélomanes à travers le monde. En 1956, il est lauréat (premier prix) au Concours musical international Reine-Élisabeth-de-Belgique et partage le premier prix en 1962 au Concours international Tchaïkovski. En plus de sa carrière de pianiste au répertoire immense, Ashkenazy mène également une carrière fructueuse de chef d'orchestre qui l'a amené à diriger les plus grandes phalanges de la planète.

En 2017, il était chef honoraire de l'Orchestre Philharmonia à Londres, de l'Orchestre symphonique d'Islande et de l'Orchestre symphonique de la NHK ainsi que premier chef invité de l'Orchestra della Svizzera Italiana. Il a auparavant été directeur musical de l'Orchestre des jeunes de l'Union européenne, chef permanent et directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Sydney, chef principal de l'Orchestre philharmonique tchèque et directeur musical de l'Orchestre symphonique de la NHK.

Vladimir Ashkenazy continue de se consacrer au piano, principalement dans les studios d'enregistrement où il continue de développer son imposante discographie

comme avec «Ashkenazy: 50 Years on Decca», un coffret de cinquante CD qui souligne sa longue relation avec ce label et l'intégrale de ses enregistrements en qualité de chef consacrés à la musique orchestrale de Rachmaninov publiée en 2014.

# MUSIC FOR FLUTE AND ORCHESTRA FROM SHARON BEZALY



Carl Nielsen: Flute Concerto, FS 19  
Carl Reinecke: Flute Concerto, Op. 283  
Cécile Chaminade: Flute Concertino, Op. 107  
Pyotr Tchaikovsky: Largo and Allegro  
Charles T. Griffes: Poem  
Francis Poulenc (orch. L. Berkeley): Flute Sonata  
Nikolai Rimsky-Korsakov (arr. K. Aho): The Flight of the Bumble-Bee  
*with the RESIDENTIE ORKEST DEN HAAG / NEEME JÄRVI*  
BIS-1679 SACD

Shortlisted for a 2014 *Gramophone* Award · IRR Outstanding *International Record Review*

„Eine fantastische Flötistin und Musikerin...“ *Klassik-Heute.de*

«Sharon Bezaly signe l'un de ses meilleurs enregistrements...» *Classica*

‘Bezaly flies through all the difficulties and makes them seem like nothing... a fine collection.’ *American Record Guide*

„Die fabelhafte Sharon Bezaly bewältigt diese Tour de Force souverän, ungemein tonschön, ebenso musikalisch sensibel wie auch hinreißend temperamentvoll...“ *Fono Forum*

‘She’s so good, so consistent, and so adventurous, that it’s nearly impossible to go wrong.’ *Musicweb-international.com*

---

*This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

## **INSTRUMENTARIUM:**

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

Grand Piano: Steinway D

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

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

## **RECORDING DATA**

Recording:	March 2016 (Prokofiev) and November 2016 (Fauré, Franck) at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production) Piano technician: Graham Cooke
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Executive producer:	Editing and mixing: Ingo Petry Robert von Bahr

## **BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2017

Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)

Photos of Sharon Bezaly and Vladimir Ashkenazy: © Keith Saunders

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2259 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-2259

