

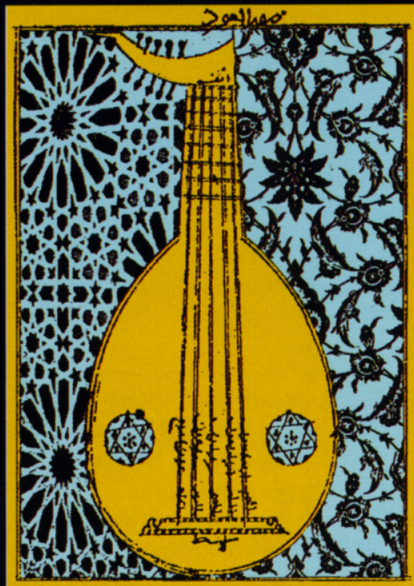


CD-827 DIGITAL

CROSSINGS ... Music by

Frangiz ALI-ZADE

La
Strimpellata
BERN



All Works are World Première Recordings

ALI-ZADE, Frangiz (b. 1947)

- | | | |
|-------------|---|--------------|
| [1] | Music for Piano (1989) ^A <i>(not yet written down)</i> | 6'30 |
| <hr/> | | |
| | Three Watercolours (1987) ^{A B C} <i>(Sikorski)</i> | 13'06 |
| | for soprano, flute and prepared piano, to verses by Nigjar Rafibejli | |
| [2] | Preludium | 1'11 |
| [3] | The Narcissus (No. 1) | 4'04 |
| [4] | The Boatman (No. 2) | 2'15 |
| [5] | Interludium | 1'02 |
| [6] | Expectation (No. 3) | 3'16 |
| [7] | Postludium | 1'15 |
| <hr/> | | |
| | Dilogie I for string quartet (1988) ^{I J K L} <i>(Sikorski)</i> | 15'47 |
| [8] | Adagio con sordini | 7'12 |
| [9] | Variations | 8'29 |
| <hr/> | | |
| | From Japanese Poetry (1990) ^{A B C} <i>(M/s)</i> | 11'19 |
| | for soprano, flute and piano/celesta/vibraphone,
to verses by Isikawa Takuboku | |
| [10] | I. When like a rare visitor... | 4'02 |
| [11] | II. You broke an azalea twig... | 3'42 |
| [12] | III. All people are going... | 3'31 |

for flute, oboe, bassoon, horn, trombone, harp, vibraphone/glockenspiel, violin, viola, cello and double bass

Frangiz Ali-zade, piano, celesta, vibraphone, glockenspiel ^A

Bengi Ispir, soprano ^B

La Strimpellata Bern

Regula Küffer, flute ^C

Thierry Jéquier, oboe ^D

Ueli Binggeli, bassoon ^E

Jennifer Clark, horn ^F

Adrian Weber, trombone ^G

Jadwiga Okon-Halicka, harp ^H

Marianne Aeschbacher, violin ^I

Regula Schwaar, violin ^J

Renée Straub, viola ^K

David Inniger, cello ^L

Käthi Steuri, double bass ^M

Jürg Henneberger, direction ^N

La Strimpellata
BERN





La Strimpellata Bern

Photo: © Hansueli Bürki

The Azeri composer **Frangiz Ali-zade** (pronounced Ali-zadé; born in Baku in 1947) is best known among lovers of new music for her *Habil-sajahy* (In the Style of Habil), the work for cello and prepared piano with which, in 1979, she first achieved a convincing synthesis of the compositional practices of the western avant-garde and the musical traditions of her homeland. From the beginning, the composer's position between two cultures has left traces in her music. At home with her parents, she explains, she was encouraged to practise Bach's *Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach*; on the other hand nobody took the trouble to teach her the complicated mugam system upon which traditional Azeri music is based. Her education at the Baku Conservatory concentrated on west European models, as was usual in the Soviet Union. In addition to this came her encounter with the Second Viennese School and with serial techniques, as reflected in the *Sonata in memoriam Alban Berg* (1970). During and after her studies, Frangiz Ali-zade devoted herself systematically to her musical 'mother tongue' — the ancient, strictly defined mugam patterns that had been developed over the course of the centuries and passed down in the oral tradition, with their characteristic interval structure, their very clear emotional meanings, their cyclical conception of time (which seems so odd to a west European listener) — and to the art of constructing large-scale musical forms from these raw materials.

The composer — who is also a pianist and a doctor of musicology, taught for many years at the Baku Conservatory and became a renowned interpreter of contemporary music, giving the first performances in Azerbaijan of works not only by Schoenberg, Berg and Webern but also by Olivier Messiaen, John Cage, George Crumb and others. In July 1992 she emigrated to Turkey, because cultural life in Baku had been brought to its knees by the war between Armenia and Azerbaijan. Since then she has worked at the opera house and conservatory in Mersin. Her status as an exile — which she shares with many other composers from the former Soviet Union and regards as painful — is reflected in her music, for instance in the ballet *The Empty Cradle* (completed in 1993), as is a heightened consciousness of two different cultural spheres, between which Frangiz Ali-zade is constantly seeking new opportunities for mediation.

Frangiz Ali-zade composed ***Music for Piano*** especially for the first concert devoted to her own works at the Schoenberg Society (of which she is a member) in Los Angeles, and premièred it there on 25th October 1989. It is a short, highly expressive piece in which American avant-garde and traditional Azeri musical processes come together. The composer takes John Cage's idea of a prepared piano and uses it to achieve sounds and nuances that are characteristic of eastern music culture; indeed she believes that Cage, by means of the prepared piano, accidentally managed to approximate to eastern sound concepts whereas she herself — quite consciously — is doing the opposite, incorporating the European instrument into her own musical tradition.

The two vocal cycles demonstrate Frangiz Ali-zade's eastern-style perceptions of time and form with special clarity. Here contemplative passages, the meditative penetration of a sound, a rhythm, a nuance, are suddenly contrasted with passionately active sections of great virtuosity; here meditation and ecstasy are to be understood as two poles of a unified conception. The ***Three Watercolours***, written in 1987 and premièred in Baku, are based on poems by the Azeri poetess Nigjar Rafibejli. Frangiz Ali-zade selected texts that indicate stages in the life of a young woman. The composer characterizes these vocal settings as follows: '1. *The Narcissus* — the easily hurt, tender feelings of youth; 2. *The Boatman* — the playful elegance and coquetterie of a young woman in love; 3. *Expectation* — anticipation and passionate yearning for love on the threshold of maturity.' In these three movements a process takes place that begins as a quiet dialogue between the voice and flute, rises to lively declamation and climaxes in expressive cantilenas around which the flute swirls virtuosically. As a counterweight there are three movements for piano alone: these, with their sparing, consciously limited musical material, their unrelenting slow tempo and quiet dynamic level, might be thought to be reminiscent of minimal music, but have their roots equally in eastern perceptions of cyclic time, circulating within itself. These piano sounds are incorporated into the processes of the vocal movements; they are individualized or presented as subjectively experienced time, but then return in their 'timeless' state. Overall, therefore, an area of conflicting temporal proportions is created, which may also be a musical image of the way the world is perceived.

From Japanese Poetry was written in 1990 to texts by the Japanese poet Isikawa Takuboku. This cycle consists of three movements, which follow each other without a

break and form a musical unity. The psychologically motivated treatment of tone colours, which is typical of Frangiz Ali-zade, becomes immediately apparent in the first movement: one sphere is represented by the peacefully advancing chords from the harpsichord, which correspond to the words of loneliness and grief; the other sphere is represented by the figurative passages from the piano, an image of the agitated spiritual life that lies behind the words. The theme of the second movement is painful memories, which break forth almost violently in the piano's virtuoso passagework; at the end, when the text speaks of homesickness, this passagework gives way to a long-held cantilena (soprano and vibraphone). The third movement begins with a sort of funeral march. Repetitive figures and arabesques — perhaps a distant reminiscence of Azeri music — lead into the text. Here the imaginary hero sees himself as a marginalized and brooding personality, represented musically by a grotesque dance. Finally the 'funeral march' returns. This cycle is, so to speak, a 'Winterreise'. Frangiz Ali-zade has dedicated it to Sofia Gubaidulina — as she puts it, to commemorate the fact that the two composers, like many of their colleagues, were 'scattered to the winds with the fall of the Soviet Union'.

Frangiz Ali-zade likes to work with compositional problems in groups of pieces. In the set of two pieces entitled ***Dilogie*** (*Dilogie I* for string quartet [1988] and *Dilogie II* for string quartet and wind quintet [1989]) she examines contrast in the broadest sense of the word — contrast in the musical material, musical cultures, spiritual positions — and ways to mediate between them. In *Dilogie I* we find the juxtaposition of a slow movement and a fast one, the latter entitled 'Variations'. The first movement is characterized by restraint at all levels. Here she makes do with just the (always muted) string sound, pedal points, a striking motif from the first violin which is later taken up in inversion by the cello and slightly modified, and a similarly striking swinging figure in the middle parts. This economical material is developed into an ever denser texture of sound, which — approximately at the Golden Section — culminates in a bar of chords before slowly sinking back into itself. The second movement is constructed in a wholly different manner. The title 'Variations' refers not only to the duet presented at the beginning by the two violins in high position but also to instrumental combinations (of two, three or four players), of tone colours and of playing techniques. In this manner a process is begun that rises to a very expressive quartet sonority, gradually recedes and then cul-

minates in an ecstatic section from all the instruments, in the highest register. Then we hear static sonorities, the slow tempo of which refers back to the first movement; in conclusion there is a further passage of great intensity. It is not the musical material but rather the tensional relationships of these two quartet movements that correspond to time proportions and emotional processes characteristic of the Azeri mugam.

The two works called **Crossing** — *Crossing I* for clarinet and vibraphone/celesta (1991) and *Crossing II* for eleven performers (1992) — are a continuation of the two *Dilogies*. *Crossing II* begins peacefully with a pedal point which is interrupted at regular intervals by little *glissandi*. New elements are gradually added — a sighing figure heard three times in the cello, repetitions of the pedal point note, a harp arpeggio, extensions and variants of the glissando motif, held notes in the wind instruments — so that the musical texture gradually becomes. A terse theme from the strings, repeated several times like an incantation, leads us into the middle section. This begins with a passage of aleatory music in constant *forte*. The next section, once again introduced by the striking string theme, is clearly influenced by Azeri mugam music in its motoric rhythms and musical material. The string theme ushers in the peaceful final section, which takes up the pedal point from the beginning (but one tone lower). An ostinato figure from the harp and two mugam-inspired melodies — one *cantabile* from the oboe and one dance-like from the piccolo — end the work *pianissimo*, dying away like a distant memory. *Crossing II* is an excellent example of the combination of stylistic elements from an Azeri mugam with those of contemporary western music. For Frangiz Ali-zade this expresses 'the crossing of the unusual and the banale, of imagined music and real sonorities, of the loud and the soft, the profound and the superficial. It is the river of musical awareness, of that which is torn asunder, chaotic, the ruined fragments of a formerly entire, firmly established "world order". Everything is in decay, muddled up, devalued, alienated.'

© Dorothea Redepenning 1997

For ten years the Swiss ensemble **La Strimpellata Bern** has successfully exploited the possibilities of a repertoire which, despite its variety, is relatively unfamiliar, lying between the intimacy of chamber-music and the sonic grandeur of the orchestra.

As well as portraits of such different compositional personalities as Hanns Eisler, Bohuslav Martinů and Sándor Veress, the ensemble is keen to undertake innovative

projects which establish a meaningful musical dialogue between the old and the new, the familiar and the neglected. La Strimpellata Bern has discovered the work of women composers such as Louise Farrenc from France, Geneviève Calame from Switzerland or Frangiz Ali-zade from Azerbaijan, and has deepened its examination of Schubert's *Octet* with literary contributions commissioned by the ensemble from contemporary authors. A significant part of the ensemble's activity is its constant collaboration with contemporary composers; in the past few years La Strimpellata has given several world première performances.

The present CD is the fruit of an intensive three-year collaboration with Frangiz Ali-zade. Although she is indisputably one of the leading women composers of today, Frangiz Ali-zade has hitherto been ignored by the record industry. All of the works on this CD are world première recordings, and they offer us a long overdue first glimpse of her uniquely fascinating musical language.

Die azerbaidshanische Komponistin **Frangiz Ali-zade** (sprich: Ali-zadé; geb. 1947 in Baku) ist Freunden zeitgenössischer Musik vor allem durch *Habil-sajahy* (Im Stil von Habil) bekannt — jenes Stück für Cello und präpariertes Klavier, in dem sie 1979 erstmals eine überzeugende Synthese fand zwischen kompositorischen Verfahren der westeuropäischen Avantgarde und der musikalischen Tradition ihrer Heimat. Diese Stellung zwischen zwei Kulturen hat die Komponistin von Anfang an geprägt. Im Elternhaus, erzählt sie, wurde sie angehalten, das *Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach* zu üben; sie aber auch das komplizierte Mugam-System zu lernen, auf dem die traditionelle azerbaidshanische Kunstmusik beruht, habe man versäumt. Die Ausbildung am Konservatorium in Baku richtete sich, wie in der Sowjetunion allgemein üblich, nach westeuropäischen Vorbildern. Hinzu kam die Auseinandersetzung mit der Zweiten Wiener Schule und mit seriellen Techniken, die sich in der *Sonate in memoriam Alban Berg* (1970) widerspiegelt. Neben und nach dem Studium eignete sich Frangiz Ali-zade systematisch ihre musikalische „Muttersprache“ an: die in Jahrhunderte alter mündlicher Überlieferung entwickelten und streng festgelegten Mugam-Modelle mit ihrem spezifischen Intervallaufbau, ihren konkreten emotionalen Bedeutungen, ihrem dem westeuropäischen Denken so fremden zyklischen Zeitbegriff und auch die Kunst, daraus große Zusammenhänge zu gestalten.

Die Komponistin, die auch Pianistin und promovierte Musikwissenschaftlerin ist, hat lange Jahre am Konservatorium in Baku gelehrt und sich als Interpretin um zeitgenössische Musik verdient gemacht, indem sie nicht nur Werke von Schönberg, Berg und Webern, sondern auch von Olivier Messiaen, John Cage, George Crumb und anderen erstmals in Azerbaidshan öffentlich spielte. Im Juli 1992 siedelte sie in die Türkei über, da das kulturelle Leben in Baku wegen des Kriegs zwischen Armenien und Azerbaidshan zusammengebrochen war. Seitdem wirkt sie am Opernhaus und am Konservatorium in Mersin. Die Exil-Situation, die sie mit zahlreichen Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion teilt und die sie als schmerzlich empfindet, schlägt sich in ihrem Schaffen — beispielsweise in dem 1993 vollendeten Ballett *Die leere Wiege* — ebenso nieder wie das geschärfte Bewußtsein für zwei unterschiedliche Kulturkreise, zwischen denen Frangiz Ali-zade nach immer neuen Vermittlungen sucht.

Die **Music for Piano** hat Frangiz Ali-zade speziell für ihr erstes Autorenkonzert bei der Schönberg-Gesellschaft in Los Angeles (deren Mitglied sie ist) komponiert und dort am 25.10.1989 uraufgeführt. Es ist ein kurzes, überaus expressives Werk, in dem sich amerikanische Avantgarde und traditionelles azerbaidshanisches Musikdenken gleichsam die Hand reichen: Die Komponistin übernimmt hier von John Cage die Idee des „prepared piano“ und erreicht damit Klänge und Klangfarben, wie sie für die östliche Musikkultur charakteristisch sind; ja sie meint sogar, daß Cage mit dem präparierten Klavier eher zufällig zu einer Annäherung an orientalische Klangvorstellungen gelangt sei, während sie nun ganz bewußt den umgekehrten Weg gehe, indem sie das europäische Instrument in ihre musikalische Tradition einbindet.

Die beiden Vokalzyklen zeigen besonders deutlich Frangiz Ali-zades östlich geprägte Vorstellungen von Zeit und Form. Hier kontrastieren kontemplative Passagen, ein meditatives Eindringen in einen Klang, einen Rhythmus, eine Klangfarbe, unvermittelt mit leidenschaftlich bewegten Partien von ausgeprägter Virtuosität, wobei Meditation und Ekstase als zwei Pole eines ganzheitlichen Denkens zu verstehen sind. Den **Drei Aquarellen**, 1987 entstanden und in Baku uraufgeführt, liegen Verse der azerbaidshanischen Dichterin Nigjar Rafibejli zugrunde. Frangiz Ali-zade hat die Texte so ausgewählt, daß sich Stationen im Lebenszyklus einer jungen Frau ergeben. Die Komponistin charakterisiert die vokalen Sätze als „1. *Narziss* — die leicht verletzbaren zarten Gefühle der Jugend, 2. *Der Bootsmann* — die spielerische Eleganz und Koketterie einer jungen verliebten Frau, 3. *Erwartung* — Vorgefühl und leidenschaftliches Sehnen nach Liebe auf der Schwelle zur Reife.“ In diesen drei Sätzen findet ein Prozeß statt, der als stiller Dialog zwischen Singstimme und Flöte beginnt, sich zu lebhafter Deklamation steigert und in ausdrucksvollen, von der Flöte virtuos umspielten Kantilenen gipfelt. Eine Gegeninstanz dazu bilden die drei dem Klavier vorbehaltenen Sätze, die mit ihrem sparsamen, bewußt begrenzten Tonmaterial, dem Festhalten an einem langsamen Tempo und einer leisen Dynamik durchaus an Minimal Music erinnern mögen, aber ebenso in östlichen Vorstellungen von zyklischer, in sich kreisender Zeit wurzeln. Diese Klavierklänge werden in den Prozeß der vokalen Sätze einbezogen, individualisiert oder als subjektiv erlebte Zeit dargestellt, kehren dann aber in ihren gleichsam atemporellen Zustand zurück. So ergibt sich insgesamt ein Spannungsfeld von Zeitproportionen, das auch klingendes Abbild eines Weltempfindens sein mag.

Aus japanischer Poesie entstand 1990 auf Texte des japanischen Dichters Isikawa Takuboku. Dieser Zyklus besteht aus drei Sätzen, die ohne Pausen ineinander übergehen und musikalisch einheitlich gearbeitet sind. Die für Frangiz Ali-zade charakteristische, psychologisch motivierte Klangfarbenregie wird gleich im ersten Satz deutlich: Eine Sphäre sind die ruhig fortschreitenden Akkorde der Celesta, die mit den Worten von Einsamkeit und Trauer korrespondieren; die andere Sphäre sind die figurativen Passagen im Klavier als ein Sinnbild für ein aufgewühltes Seelenleben, das hinter den Worten steht. Thema des zweiten Satzes sind schmerzvolle Erinnerungen, die in den virtuosen Passagen des Klaviers und der Flöte fast gewaltsam hervorbrechen und am Schluß, wenn von Heimweh die Rede ist, in eine weitgespannte Kantilene (Sopran und Vibraphon) übergehen. Der dritte Satz beginnt mit einer Art Trauermarsch. Repetitionsfiguren und Arabesken, vielleicht eine ferne Reminiszenz an azerbaidshanische Musik, leiten über zum Text. Der imaginäre Held sieht sich hier als Ausgegrenzter und Grübler; dem entspricht musikalisch ein grotesker Tanz. Am Schluß kehrt der „Trauermarsch“ wieder. — Dieser Zyklus ist gleichsam eine „Winterreise“. Frangiz Ali-zade hat ihn Sofia Gubaidulina gewidmet, wie sie sagt, im Gedenken daran, daß die beiden Komponistinnen wie auch viele ihrer Kollegen „mit dem Zerfall der Sowjetunion in alle Winde zerstreut“ wurden.

Frangiz Ali-zade behandelt kompositorische Problemstellungen gern in Werkgruppen. So geht es in den beiden mit **Dilogie** betitelten Stücken (*Dilogie I* für Streichquartett, 1988, und *Dilogie II* für Streichquartett und Bläserquintett, 1989) um Kontrast im weitesten Sinne — Kontrast des musikalischen Materials, musikalischer Kulturen, geistiger Positionen — und um Möglichkeiten der Vermittlung. In *Dilogie I* stehen sich ein langsamer und ein schneller, „Variationen“ überschriebener Satz gegenüber. Charakteristisch für den ersten ist die Zurückhaltung auf allen Gestaltungsebenen. Hier genügen der stets gedämpfte Streicherklang, Orgelpunkte, ein markantes Motiv der ersten Violine, das später vom Cello in Umkehrung aufgegriffen und leicht variiert wird, außerdem eine gleichfalls markante Pendelfigur in den Mittelstimmen. Aus diesem sparsamen Material entwickelt sich ein allmählich dichter werdendes Gewebe, das etwa an der Stelle des Goldenen Schnitts einen Takt lang in Akkorden gipfelt und dann langsam in sich zurücksinkt. Ganz anders ist der zweite Satz gestaltet. Der Titel „Variationen“ bezieht sich nicht nur auf das Duett, das die beiden Violinen zu Beginn in hoher Lage exponieren, sondern auch auf Instrumentenkombinationen (zu zweit, zu dritt, zu

viert), auf Klangfarben und Spieltechniken. So entsteht auch hier ein Prozeß, der sich zu einem Quartettklang von großer Expressivität steigert, allmählich zurückgenommen wird und dann in allerhöchster Lage aller Instrumente in eine gleichsam ekstatische Partie mündet. Es folgen statische Klänge, die in ihrem langsamen Tempo auf den ersten Satz zurückverweisen; den Abschluß bildet erneut eine Passage größter Intensität. Nicht das Tonmaterial, wohl aber die Spannungsverhältnisse dieser beiden Quartettsätze entsprechen Zeitproportionen und emotionalen Prozessen, wie sie für den azerbaidshanischen Mugam charakteristisch sind.

Die beiden **Crossing**-Stücke — *Crossing I* für Klarinette und Vibraphon/Celesta (1991) und *Crossing II* für elf Spieler (1992) — sind eine Fortführung der beiden *Dilogien*. *Crossing II* beginnt ruhig mit einem Orgelpunkt, der in regelmäßigen Abständen durch kleine Glissandi unterbrochen wird. Ganz allmählich kommen neue Elemente hinzu — eine dreimalige Seufzerfigur im Cello, Repetitionen des Orgelpunktones, ein Harfenarpeggio, Erweiterungen und Varianten des Glissando-Motivs, auch Haltetöne der Bläser —, so daß sich die Klangfläche allmählich immer mehr verdichtet. Ein prägnantes Thema der Streicher, das gleich einer Beschwörungsformel mehrfach wiederholt wird, leitet über in den Mittelteil. Er beginnt mit einer durchweg im Forte gehaltenen aleatorischen Partie. Der folgende Abschnitt, wiederum von dem markanten Streicherthema eingeleitet, ist in seiner Motorik und seinem Tonmaterial deutlich von azerbaidshanischer Mugam-Musik geprägt. Das Streicherthema leitet in den ruhigen Schlußteil über, der den Orgelpunkt des Anfangs, nun einen Ton tiefer, wieder aufgreift. Eine ostinate Figur der Harfe und zwei mugam-inspirierte Melodien — eine kantable in der Oboe und eine tänzerische im Piccolo — lassen das Werk wie eine ferne Erinnerung im Pianissimo verklingen. *Crossing II* verbindet in exemplarischer Form Stileigentümlichkeiten eines azerbaidshanischen Mugams mit Elementen westlicher zeitgenössischer Musik. Was dabei zum Ausdruck kommt ist für Frangiz Ali-zade „die Kreuzung des Ungewöhnlichen und des Banalen, der Musik der Vorstellung und des realen Erklingens, des Lauten und Leisen, des Tiefen und Oberflächlichen. Das ist der Fluß des musikalischen Bewußtseins, des Zerrissenen, Chaotischen, des in Splitter Zerfallenden einer einstmals ganzen und festen ‚Weltordnung‘. Alles ist zerschlagen und durcheinandergeraten, wertlos geworden, entfremdet.“

© Dorothea Redepenning 1997

Seit zehn Jahren nutzt das Schweizer Ensemble **La Strimpellata Bern** erfolgreich die Möglichkeiten jenes in seiner ganzen Vielfalt relativ unbekannten Repertoires im Spannungsfeld zwischen kammermusikalischer Intimität und orchesterlicher Klangentfaltung.

Nebst Komponisten-Hommagen an so verschiedene Persönlichkeiten wie Hanns Eisler, Bohuslav Martinů oder Sándor Veress profiliert sich das Ensemble immer wieder mit Projekten, die innovativ Altes und Neues, Bekanntes und Vergessenes in einen beziehungsreichen musikalischen Dialog bringen. Für sich und sein Publikum entdeckt La Strimpellata Bern die Musik von Frauen, der Französin Louise Farrenc etwa, der Schweizerin Geneviève Calame oder der Aserbaidshanerin Frangiz Ali-zade oder vertieft die Auseinandersetzung mit Schuberts *Oktett* durch literarische Kontrapunkte, die zeitgenössische Autorinnen und Autoren auf Anregung des Ensembles schreiben. Wesentlicher Bestandteil der Ensembleaktivitäten bildet die kontinuierliche Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten: im Laufe der letzten Jahre realisierte La Strimpellata mehrere Uraufführungen.

Die vorliegende CD-Produktion ist die Frucht einer dreijährigen, intensiven Zusammenarbeit mit Frangiz Ali-zade. Obwohl Frangiz Ali-zade zweifellos zu den führenden Komponistinnen der Gegenwart zählt, ist sie vom Tonträgerwelt bis jetzt noch nicht entdeckt worden. Sämtliche auf dieser CD eingespielten Werke sind *world première recordings* und eröffnen damit den längst fälligen, ersten Zugang zu einer in ihrer Eigenständigkeit höchst faszinierenden musikalischen Sprache.

La compositrice azérie **Frangiz Ali-zade** (prononcer Ali-zadé; née à Bakou en 1947) est surtout connue des amateurs de musique nouvelle pour son *Habilsajahy* (Dans le style de Habil), l'œuvre pour violoncelle et piano préparé avec laquelle, en 1979, elle fut la première à réussir une synthèse convaincante des pratiques compositionnelles de l'avant-garde occidentale et des traditions musicales de son pays natal. Dès le début, la position du compositeur entre deux cultures a laissé des traces dans sa musique. A la maison de ses parents, explique-t-elle, elle fut encouragée à jouer le *Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach* de Bach; d'un autre côté, personne n'a pris soin de lui enseigner le système compliqué du mugam sur lequel repose la musique azérie traditionnelle. Ses études au conservatoire de Bakou se concentrèrent sur les modèles de l'Europe occidentale, comme c'était la coutume en Union Soviétique. De plus, elle vint en contact avec la seconde école viennoise et avec les techniques sérielles, comme on peut le constater dans la *Sonata in memoriam Alban Berg* (1970). Au cours de ses études et après celles-ci, Frangiz Ali-zade s'est dédiée systématiquement à sa "langue maternelle" musicale — les modèles de mugam anciens et strictement définis qui avaient été développés au cours des siècles et avaient passé à la tradition orale, avec leur structure caractéristique d'intervalles, leurs significations émotionnelles très claires, leur conception cyclique du temps (qui semble étrange à un auditeur de l'Europe de l'Ouest) — et à l'art de bâtir de grandes formes musicales à partir de ces matériaux bruts.

La compositrice — qui est aussi pianiste et docteur en musicologie, enseigne pendant plusieurs années au conservatoire de Bakou et devint un interprète renommé de musique contemporaine, créant en Azerbaïdjan des œuvres non seulement de Schoenberg, Berg et Webern mais aussi d'Olivier Messiaen, John Cage, George Crumb et autres. En juillet 1992, elle émigra en Turquie parce que la vie culturelle à Bakou s'était écroulée à cause de la guerre entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan. Elle travaille depuis à la maison d'opéra et au conservatoire de Mersin. Son statut d'exilée — qu'elle partage avec plusieurs autres compositeurs de l'ex-Union Soviétique et qu'elle trouve pénible — est reflété dans sa musique, par exemple dans le ballet *Le Berceau vide* (terminé en 1993); Frangiz Ali-zade est constamment à la recherche de nouvelles occasions de médiation entre deux sphères culturelles différentes dont elle est nettement consciente dans son art.

Frangiz Ali-zade a composé *Musique pour piano* spécialement pour le premier concert consacré à ses propres œuvres à la Société Schoenberg (dont elle fait partie) à Los Angeles; c'est là qu'elle la créa le 25 octobre 1989. La pièce est brève et très expressive; l'avant-garde américaine et les processus musicaux azéris traditionnels se rencontrent. Le compositeur suit l'idée de John Cage d'un piano préparé et l'utilise pour obtenir des sons et des nuances caractéristiques de la culture musicale orientale; elle croit vraiment que Cage, avec le piano préparé, réussit par accident à se rapprocher des concepts sonores orientaux tandis qu'elle-même — tout à fait consciemment — fait le contraire, incorporant l'instrument européen à sa propre tradition musicale.

Les deux cycles vocaux démontrent les perceptions de style oriental de Frangiz Ali-zade du temps et de la forme avec une clarté spéciale. Des passages contemplatifs, la pénétration méditative d'un son, un rythme, une nuance, font ici soudainement contraste à des sections actives de grande virtuosité; la méditation et l'extase doivent être comprises comme deux pôles d'une conception unifiée. Les *Trois Aquarelles*, écrites en 1987 et créées à Bakou, reposent sur des poèmes de la poétesse azérie Nigjar Rafibeyli. Frangiz Ali-zade choisit des textes qui indiquent des stades dans la vie d'une jeune femme. La compositrice décrit ces arrangements vocaux comme suit: "1. *The Narcissus* — les sentiments tendres facilement blessés de la jeunesse; 2. *The Boatman* — l'élégance et la coquetterie espiègle d'une jeune femme amoureuse; 3. *Expectation* — l'attente et le désir passionné d'amour au seuil de la maturité." Dans ces trois mouvements, le processus commence par un calme dialogue entre la voix et la flûte, croît en une déclamation animée et aboutit en des cantilènes expressives autour desquelles la flûte tournoie avec virtuosité. Trois mouvements pour piano solo font contrepartie: avec leur matériau musical consciemment limité, leur tempo lent implacable et leur niveau doux de nuances, ils pourraient faire penser à la musique minimale mais leurs racines s'étendent tout autant aux perceptions cycliques du temps, circulant en lui-même. Ces sonorités pianistiques sont incorporées à l'évolution des mouvements vocaux; ils sont individualisés ou présentés comme le temps perçu subjectivement mais il retournent ensuite à leur état "intemporel". C'est pourquoi, en général, une zone de proportions temporelles en conflit est créée; elle pourrait aussi être une image musicale de la perception du monde.

Datant de 1990, *De la poésie japonaise* repose sur des textes du poète japonais Isikawi Takuboku. Ce cycle consiste en trois mouvements qui se suivent sans interruption et forment une unité musicale. Le traitement psychologiquement motivé de couleurs tonales, typique de Frangiz Ali-zade, devient immédiatement apparent dans le premier mouvement: une sphère est représentée par les accords avançant paisiblement au clavier, correspondant au mots de solitude et de chagrin; l'autre sphère est représentée par des traits figuratifs au piano, une image de la vie spirituelle agitée au fond des œuvres. Le thème du second mouvement est des souvenirs douloureux qui éclatent presque violemment dans les passages virtuoses du piano; à la fin, quand le texte parle du mal du pays, ces passages font place à une cantilène maintenue (soprano et vibraphone). Le troisième mouvement commence par une sorte de marche funèbre. Des motifs répétés et des arabesques — peut-être un rappel lointain de la musique azérie — mènent au texte. Le héros imaginaire se voit ici comme un marginal déprimé représenté en musique par une danse grotesque. La "marche funèbre" revient finalement. Ce cycle est, en un sens, un "Winterreise". Frangiz Ali-zade l'a dédié à Sofia Gubaidulina; elle dit que c'est pour rappeler le fait que les deux compositeurs, comme plusieurs de leurs collègues, furent "dispersés aux quatre vents avec l'écroulement de l'Union Soviétique".

Frangiz Ali-zade aime travailler sur des problèmes compositionnels avec des groupes de pièces. Dans la suite de deux pièces intitulée *Dilogie* [*Dilogie I* pour quatuor à cordes (1988) et *Dilogie II* pour quatuor à cordes et quintette à vent (1989)], elle examine le contraste dans le sens le plus large du mot — contraste entre le matériau musical, les cultures musicales, les positions spirituelles — et comment les concilier. Dans *Dilogie I*, on trouve la juxtaposition d'un mouvement lent et d'un rapide, ce dernier intitulé "Variations". Le premier mouvement est caractérisé par des restrictions à tous les niveaux. Elle se contente ici juste des cordes (toujours avec sourdines), de pédales, d'un motif frappant au premier violon qui est ensuite repris en inversion par le violoncelle et légèrement modifié, et d'un motif dansant tout aussi frappant dans les parties intermédiaires. Le matériau économique est développé en un tissu sonore qui s'épaissit et qui — vers le point du nombre d'or — aboutit à une mesure d'accords avant de rentrer tranquillement en lui-même. Le second mouvement est construit d'une manière totalement différente. Le titre "Variations" ne se réfère pas seulement au duo

présenté au début par les deux violons en positions aiguë, mais aussi aux combinaisons instrumentales (de deux, trois ou quatre musiciens), des couleurs tonales et des techniques de jeu. De cette façon, un processus est commencé qui croît en une sonorité très expressive de quatuor, baisse graduellement et culmine en une section extatique à tous les instruments dans le registre le plus aigu. On entend ensuite des sonorités statiques dont le tempo lent rappelle le premier mouvement; l'œuvre se termine par un autre passage d'une grande intensité. Ce n'est pas le matériau musical mais bien les relations de tension de ces deux mouvements de quatuor qui correspondent aux proportions temporelles et aux processus émotionnels caractéristiques du mugam azéri.

Les deux œuvres appelées **Crossing** — *Crossing I* pour clarinette et vibraphone / célesta (1991) et *Crossing II* pour onze exécutants (1992) — font suite aux deux *Dilogie*. *Crossing II* commence calmement par une pédale interrompue à intervalles réguliers par de petits *glissandi*. De nouveaux éléments s'ajoutent peu à peu — un motif de soupir entendu trois fois au violoncelle, des répétitions d'une pédale, un arpège de harpe, des extensions et des variantes du motif de *glissando*, des notes soutenues aux vents — de sorte que le plan musical s'épaissit continuellement. Un thème brusque aux cordes, répété plusieurs fois comme une incantation, nous mène à la section du milieu. Elle commence par un passage de musique aléatoire en *forte* constant. La section suivante, introduite elle aussi par le thème frappant aux cordes, est nettement influencé par la musique de mugam azéri dans ses rythmes moteurs et son matériau musical. Le thème aux cordes conduit à la paisible section finale qui reprend la pédale du début (mais un ton plus bas). Un motif ostinato à la harpe et deux mélodies inspirées du mugam — une *cantabile* au hautbois et une dansante au piccolo — terminent l'œuvre *pianissimo*, s'effaçant comme une mélodie à distance. *Crossing II* est un excellent exemple de l'association d'éléments stylistiques d'un mugam azéri à ceux de la musique occidentale contemporaine. Pour Frangiz Ali-zade, ceci exprime "le croisement de l'inhabituel et du banal, de la musique imaginée et des sonorités réelles, du fort et du doux, du profond et du superficiel. C'est le cours de la conscience musicale de laquelle les fragments en ruine d'un 'ordre mondial' auparavant entier et fermement établi sont déchirés pour en arriver au chaos. Tout tombe en ruines, est confus, dévalué, aliéné."

© Dorothea Redepenning 1997

L'ensemble suisse **La Strimpellata Bern** a pendant dix ans exploité avec succès les possibilités d'un répertoire qui, malgré sa variété, est relativement inconnu, se trouvant entre l'intimité de la musique de chambre et la grandeur sonique de l'orchestre.

En plus de dresser le portrait de compositeurs aussi différents que Hanns Eisler, Bohuslav Martinů et Sándor Veress, l'ensemble s'attaque volontiers à des projets innovateurs qui établissent un dialogue musical significatif entre l'ancien et le nouveau, le familier et le négligé. La Strimpellata Bern a découvert l'œuvre des compositrices Louise Farrenc de France, Geneviève Calame de Suisse et Frangiz Ali-zade de l'Azerbaïdjan; il s'est approfondi dans l'*Octuor* de Schubert avec des contributions littéraires commandées à des auteurs contemporains. Une partie importante du travail de l'ensemble est sa constante collaboration avec des compositeurs contemporains; ces dernières années, La Strimpellata a donné plusieurs créations mondiales.

Ce disque est le fruit d'une coopération intensive de trois ans avec Frangiz Ali-zade. Quoiqu'elle soit indéniablement l'une des compositrices les plus importantes de l'heure, Frangiz Ali-zade a été jusqu'à maintenant ignorée par l'industrie du disque. Toutes les œuvres présentées sur ce CD sont des enregistrements en première mondiale et elles nous donnent un aperçu plus qu'en souffrance sur son langage musical unique et extrêmement fascinant.

Три акварели

1. Прелюдия

2. Нарцисс (No. 1)

Принесла я с гор нарцисс,
дожнул мороз,
нежный мой цветок весь поник.

Как сиротливо он прильнул
к сердцу моему,
моля о жалости о любви.

Душа моя больно всколыхнулась.
Вся в слезах
вспомнила свою жизнь
я тогда, все невзгоды – вспомнила.

Свою боль я таю от глаз чужих.
Как цветок душа моя – увядает
от обид.

3. Лодочник (No. 2)

Лодочник ты
в море возьми с собою
пусть там будет солнце
да мы с тобою уплывем далеко
к счастью мы к воле
не страшны с тобою
ветры бури мне
только ты
да небе солнце как во сне

Чаек вскрики будут
нам звонко с собою
и зажжется сердце
надеждой вскоре

Three Watercolours

1. Preludium

2. The Narcissus (No. 1)

I brought a narcissus from the mountains,
It had breathed the frosty air,
And my tender flower had completely drooped.

How lonely did it cling
To my heart,
Praying for compassion, for love.

My soul began to seethe with pain,
Flooded with tears,
I then remembered my own life,
All of its misfortunes.

I conceal my pain from the eyes of others;
Like the flower, my soul wilts
From grievance.

3. The Boatman (No. 2)

Oh, Boatman,
Take me to sea with you,
There the sun will shine
And we shall sail far away
Into happiness and freedom,
Together with you, I do not fear
The winds and the storms,
You are there, and in the sky
The sun shines, as if in a dream.

The cries of the seagulls
Will accompany us resoundingly,
The heart begins
To burn with hope; soon

уплывем далеко
к счастью мы к воле
не страшны с тобою
ветры бури мне
только ты
да в небе солнце как во сне

Что-ж ты медлишь милый
что хмуришь брови
не меня с собою
возьмешь ты в море
уплывешь далеко
к счастью ты с другою
ты с другой уйдешь
в море уплывешь
с другой вдаль уйдешь
в море уплывешь
с другой.

4. Интерлюдия

5. Ожидание (No. 3)

Как земля душа проснулась,
все ждет весны дыханья,
ждет солнца, ждет тепла
храня надежды зерна.

Принесет она щедро урожай
колосьев спелых,
заживет рана тоски
как мечта напоена она
солнцем первых лучей зарею.

Как земля душа моя
в ожиданьи весны лучезарной,
счастья и любви ждет она.

6. Постлюдия

We shall sail far away
Into happiness and freedom;
Together with you, I do not fear
The winds and the storms,
You are there, and in the sky
The sun shines, as if in a dream.

Why do you hesitate, my beloved,
Why do you wrinkle your brow?
Will you not take me with you
Away to sea?
You will sail far away
To happiness with somebody else,
With somebody else you will go
Sailing on the sea,
With somebody else you will go far away,
Sailing on the sea
With somebody else.

4. Interludium

5. Expectation (No. 3)

Like the earth, the soul has awakened
And awaits the breath of springtime,
Awaits the sun, awaits warmth,
Preserving the seeds of hope.

Will it generously bring a harvest,
Rich ears of corn?
Will the wound of sadness heal?
Like a dream it is filled
By the first rays of the morning sun.

My soul is like the earth,
Awaiting the radiant springtime,
Waiting for happiness and love.

6. Postludium

Из японской поэзии

I.

Когда как редкий гость
Приходит в сердце тишина,
Легко мне слушать даже бой часов.
Грустные звуки ночи падают скупю.
Я одиноко брожу, словно их подбираю
с земли.

II.

Ветку Азальи ты, ты сломала в моем саду.
Чуть-чуть светил тонкий серп луны.
И с силою внезапного порыва нахлынула
по родине тоска.
Лунный свет и боль моя переполнили небо
и землю,
Обратившись в осеннюю ночь.

III.

Все люди идут в одну сторону, а я стою
и гляжу
Вдали на обочине, вдали от них.
Странная у меня голова!
Все думает и думает о том,
Что в наши дни дедостижимо.

From Japanese Poetry

I.

When like a rare visitor
Stillness comes to my heart,
I easily hear even the striking of the clock.
The sad sounds of night fall sparingly,
I stroll pensively, alone, as if I wished to pick
them up from the ground.

II.

You broke an azalea twig in my garden.
The lean sickle of the moon shone just a little.
And with the power of sudden impulse
nostalgia befell me.
The moonlight and my pain overfilled heaven
and earth,
And turned into a cold autumn night.

III.

All people are going in one direction,
but I stand looking at them,
Far away on the roadside, far from them.
My head is so strange!
It thinks and thinks all the time
About that which nowadays remains a distant
dream.

Recording data: 1996-12-18/20 at Radio DRS, Studio Bern, Switzerland

Balance engineer/Tonmeister: Siegbert Ernst

2 Neumann KM130 microphones (*Music for Piano; Three Watercolours; From Japanese Poetry*);

2 Neumann KM140 and 2 Sennheiser MKH20 microphones (*Dilogie I*); 2 Neumann KM130,

2 Neumann KM140 and 2 Sennheiser MKH20 microphones (*Crossing II*); Studer 962 mixer;

Jünger c 04 / Fostex D-20B recorder. Recorded and edited in 20-bit technology.

Producer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Management/Project supervision: Ueli Binggeli

Cover text: © Dorothea Redepenning 1997

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Bernard Schlup

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd.

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB

A co-production with Swiss Radio DRS2, with financial support from the Kulturstiftung Pro Helvetia and the Albert Richterich Stiftung.





Frangiz Ali-zade

Photo: © Ueli Siggel