



CD-529 STEREO

digital



*Manuela plays
French Flute
Concertos*

*Cécile Chaminade:
Concertino, Op.107*

*Jean Françaix:
Flute Concerto*

*Jules Mouquet:
La Flûte de Pan, Op.15*

*Jacques Ibert:
Flute Concerto*

*Manuela Wiesler,
flute
Helsingborg Symphony
Orchestra
conducted by
Philippe Auguin*

A BIS original dynamics recording

CHAMINADE, Cécile (1857-1944)

- [1] **Concertino for Flute and Orchestra, Op.107** (*Enoch*) 8'25
Moderato — Presto

FRANÇAIX, Jean (b.1912)

- [2] **Flute Concerto** (*Schott*) 24'09
2/1. I. *Presto* 7'36 — 2/2. *Andantino* 4'37 —
2/3. III. *Scherzo* 7'18 — 2/4. *Allegro con spirito molto — Allegro* 4'38

MOUQUET, Jules (1867-1946)

La Flûte de Pan, Op.15, for Flute and Orchestra (*HL*) 14'52

- [3] I. Pan et les bergers. *Allegro giocoso* 3'28
[4] II. Pan et les oiseaux. *Adagio* 6'20
[5] III. Pan et les nymphes. *Allegro molto vivace* 4'51

IBERT, Jacques (1890-1962)

Flute Concerto (*Leduc*) 20'37

- [6] I. *Allegro* 4'49
[7] II. *Andante* 7'10
[8] III. *Allegro scherzando* 8'24

MANUELA WIESLER, flute

Helsingborg Symphony Orchestra (leader & violin solos: **Dan Almgren**)

Philippe Auguin, conductor

INSTRUMENTARIUM

Flute: Brannen-Cooper, No.1406

'A Gypsy Sees Each Tree But Once'

My parents tell me that I spent the first months of my life not in a normal cot but in a large suitcase adapted for the purpose. In fact not much has changed since then; I still live out of a suitcase; travel — also in the sense of a perpetual feeling of strangeness — is still decisive for me.

Thirty-six years ago I was born in a wooden hut in the primeval forests of Brazil. In the musical city of Vienna, where I grew up, I first came into contact with *The Magic Flute*:

'How strong is your magic tone,
Because, noble flute, by your playing
Even wild animals feel joy.'

These words are sung by Tamino as he calms wild beasts and evil powers. Ever since I first heard this at the Vienna State Opera when I was nine, the flute has accompanied me on my travels. Other stations on my journey: Paris, where I financed my flute lessons as an 'underground musician' in the Métro stations; Iceland, where I spent ten important years; an intermezzo in Sweden; and, since 1985, Vienna again. After a connection lasting more than twenty-five years the flute is still my lifeline, my magic wand, my signpost. I am still searching for the 'pure tone', fighting with my instrument and above all with myself, obsessed with the idea of a sound which I may never be able to realize in its entirety.

I have spent the past days mostly in the concert hall in Helsingborg in southern Sweden. The soloist's room here overlooks the sea, where massive ferries peacefully make their way towards the Danish coast. I often stand at the window, when I am awaiting my stage call and saying a quick prayer for luck, or when there is simply too much turbulent activity in the concert hall and I seek peace. Even now I admire the play of light on the mirror-smooth sea and I watch the promenaders and anglers on the mole. After five days of recording I am exhausted and empty. Fragmentary recollections of the past days come to mind, shreds of melody, moods, people. I think of the musicians in the orchestra here. We have appeared in concert together over many years, we have toured together, and the orchestra has become very dear to me.

The musicians know me well: they notice immediately if I am becoming nervous and tense, and hurry to my aid with cheering glances and friendly smiles. I think of the passionate embrace from the first bassoonist, Magnus, which almost turned my flute into a write-off; I think of Niklas, playing his clarinet solos so breathtakingly beautifully that I go hot and cold all over and almost forget to play; I think of the saintly patience of all the musicians here which enables them to repeat a passage for the umpteenth time on my account without grumbling — they even endeavour to quieten their rumbling stomachs, to avoid disturbing the recording with background noises!

Suddenly I feel very lonely in my dressing room. Maybe I shall find somebody in the concert hall to share my solitude. To reach the podium from the 'higher regions' of the conductor and soloist, one must descend several flights of stairs and squeeze through a tiny lobby. There, before going on stage, one can cast a last glance in the mirror and even attend to other bodily requirements (refraining, however, from pulling the chain in the middle of an orchestral *pianissimo*). The stage door is provided with a peephole to give the soloist a chance to convince himself or herself of the harmlessness (or indeed the presence) of the audience. Now too, by force of habit, I stand on tiptoes and peer through the peephole, but the hall is empty. The general farewells and embraces after the recording are in the past; the stage manager has already collected the music and pencils. I should really be on my way as well — but I am already through the peephole door, down a further narrow staircase and on the podium. The tension of the recording lies like a heavy cloud over the stage; it smells of warm wood, rosin, sweat and dust. I sit down on the forestage, gaze tiredly into the empty auditorium and let the previous days parade once more before me. Yes, we have recorded four French flute concertos. A pleasant theme comes to mind. What could it be? Oh yes, **Jean Françaix**! To be exact, his *Flute Concerto*, written in 1967 for Jean-Pierre Rampal, a piece full of delicacy and elegance, very perspicacious and with an apt amount of self-mockery. The giving of pleasure, the *faire plaisir* which Debussy called the highest aim of French music, was here realized in a most wonderful way. At any rate we musicians took great pleasure in recording it — there are passages in which you cannot repress a smile, even at the fifth repetition.

Dear listener, please do not expect me to act as a musical tour guide, in the manner of: 'on the right you can see the famous town hall of X in the neo-Gothic style, and in two bars you will find the enchanting modulation to E flat major'!

I trust you to make your own journey of acoustic discovery, and a piece like **Cécile Chaminade's** delightful *Concertino* will certainly manage without complicated explanations. The minds of musical commentators are still haunted by the image of a romantic young girl who, consumed by unhappy love for a flute virtuoso, gave him this *Concertino* with a bleeding heart on the day of his wedding to another woman. In reality Chaminade was then (1902) an extremely distinguished 45-year-old lady who was held in considerable esteem as a composer and whose piano pieces and songs were enthusiastically performed in the finest Paris circles.

Ancient Greece was then a favourite subject of the Paris salons. The ladies wore off-the-shoulder dresses, pictures of Orpheus with his lyre or Leda with the swan adorned the walls, Greek poetry was imitated and music was swarming with 'bucoliques', Bacchanals and other 'genuine' Greek mood pictures. **Jules Mouquet** too was carried along by the tide of antiquity, awakening the spirits of Arcadia in his *Flûte de Pan*. The goat-footed Pan, fonder of the sweet pastoral life than of the icy air of Mount Olympus, spent his days as a shepherd and his nights indulging in dance and other pleasures with nymphs of the woods and waters. Even though Aristotle deemed the flute not to have a positive moral effect because its sound was far too exciting, Mouquet here paints a totally harmless picture of the flute-playing Pan who here competes musically with the shepherds, the birds and the nymphs.

The clarity and perfection of form that characterizes the art of antiquity can also be found in the *Flute Concerto* by **Jacques Ibert**, written in 1934. It was composed for the great Marcel Moyse and is one of the standard works in the flute repertoire. Ibert's writing is extremely civilised and sensitive but nevertheless with a piquancy that never descends into banality. Although this concerto is crafted with such care and refinement, it gives the impression of having been thrown off with a typically French, casual flick of the wrist. It reminds me of Jean Cocteau's saying: 'The Italians and the Germans love it when music is made. The French have nothing against it.'

Slowly the music fades within me and I begin to listen to the silence.

Silence? No way!

In this concert hall the silence is brought to life by the strangest noises. Ventilators, lift motors, aeroplanes, the railway, the plumbing mentioned above and innumerable ghosts play a symphony to make any record producer see red! Our French conductor also learned one word in perfect Swedish: 'bil' (car, lorry). For if, in the middle of the most beautiful *pianissimo* (the musicians play like Gods!) a big 'bil' lumbers past the concert hall, the Gods and the *pianissimo* count for nothing: the passage must be retaken. No wonder, therefore, that the atmosphere is at breaking-point and that sometimes the sheet music and the oaths fly through the air...

How do I keep calm then? Well, I'll tell you that I invent daring words to the themes of the pieces we are to record — you must work them out for yourself!

A recording such as this is by no means a mere reflection of a concert; no, it has a legitimacy all of its own. There is no such thing as 'playing for the microphones'; I think every musician is playing for somebody. Sometimes for his musician colleagues, sometimes for the conductor or record producer who, in his little room, is not only listening for mistakes and background noises but is even sometimes really enthusiastic. And when all fails, the musicians too tired, the conductor concerned with his own problems, the producer in a bad mood, then I imagine my own ideal listener. I sit him on a spare seat (row 7, slightly left of centre) and I play for him alone. He is very critical, but his heart is open and wishes to be moved. I tell him all my secrets, then let him disappear silently and secretly after the take is over.

If you still think that making recordings is a dry, boring occupation, you should experience once how sometimes, after a long and taxing day, when all the musicians are tired out and totally unmotivated, suddenly, as if miraculously, the music 'takes off' like Concorde — everything is right, nobody knows why, the music simply flows unassisted from previously unimagined springs. After this flight the musicians look at each other in amazement: who played that? Sometimes the feeling of joy lasts only until we hear the tape, for the spiteful microphones accept exactly and exclusively the sounds that really come from the instruments! Wishful thinking is no use, nor is the excuse of 'artistic liberty'.

Normally, after listening once to check them, I cannot listen to my own recordings. For me the sound, once played, is past, blown away like the air from which it came. Even if it is 'immortalized' on CD, I must always create it afresh for myself. And every day thousands of new impressions strike me, clamouring to be converted into sounds. The 'magic tone' for which I strive daily, the sound which moves mankind and animals and all of nature, has eluded me this time as well. Even an otherwise so successful recording remains basically just a failure — to you, dear listener, I can give no more than my quest, my struggle and finally my failure. But maybe you will appear before me once — in row 7, slightly left of centre — and then I can show you the tree outside your window...

Manuela Wiesler

The Helsingborg Symphony Orchestra originated in 1912, one of the first Swedish symphony orchestras. At the moment the orchestra comprises fifty or so musicians who perform about 60 public concerts annually in Helsingborg and throughout the rest of southern Sweden. Each year the orchestra also gives special performances in other parts of Sweden and in other Nordic countries. It also makes frequent radio appearances. Under the conductor Hans-Peter Frank the orchestra has developed artistically and it is now regarded as one of the most prominent in Sweden; it appears on 4 other BIS recordings.

Philippe Auguin was born in Nice in 1961 and studied law, music theory and horn. After a masterclass with Franco Ferrara in Florence he continued his conducting studies at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Vienna with Karl Österreichler, receiving his diploma in 1988. In 1987 he became Herbert von Karajan's assistant, accompanying him on tours and working on his opera productions, concerts and video projects. In 1989 a production of *Un ballo in maschera* marked the beginning of a collaboration with Sir Georg Solti which continued with preparatory work at the Salzburg Festival and at La Scala in Milan. From the 1991/92 season Philippe Auguin is chief conductor at the Stuttgart Staatstheater. He has appeared as a guest conductor with many leading European orchestras. He made his Salzburg Festival début with two Mozart matinées in summer 1991. This is his first BIS recording.

„Ein Zigeuner sieht jeden Baum nur einmal.“

Meine Eltern erzählen, daß ich die ersten Monate meines Lebens nicht in einem normalen Kinderbettchen, sondern in einem umfunktionierten großen Reisekoffer verbracht habe. Eigentlich hat sich seither nicht viel geändert: noch immer lebe ich aus dem Koffer, ist das Reisen — auch im Sinne eines ständigen Fremdseins — bestimmend für mich.

Vor 36 Jahren wurde ich in einer Holzhütte im brasilianischen Urwald geboren. In der Musikstadt Wien, in der ich aufwuchs, kam ich zum ersten Mal mit der *Zauberflöte* in Berührung.

„Wie stark ist nicht dein Zauberton,
weil, holde Flöte, durch dein Spielen
selbst wilde Tiere Freude fühlen.“

So singt Tamino und besänftigt mit seiner Flöte wilde Bestien und böse Mächte. Seit ich das mit neun Jahren in der Wiener Staatsoper zum ersten Mal hörte, hat die Flöte mich auf meiner Reise begleitet. Weitere Stationen waren: Paris, wo ich meinen Flötenunterricht als „Untergrundmusikant“ in den Metrostationen finanzierte, Island, wo ich zehn wichtige Jahre verbrachte, ein Intermezzo in Schweden und seit 1985 wieder Wien. Nach mehr als 25 Jahren Verbundensein ist mir die Flöte immer noch Rettungsanker, Zauberstab, Wegweiser. Noch immer suche ich den „reinen Ton“, kämpfe mit meinem Instrument und vor allem mir selbst, besessen von einer Klangvorstellung, die ich vielleicht niemals vollständig werde verwirklichen können...

Die vergangenen Tage habe ich hauptsächlich im Konzerthaus von Helsingborg verbracht. Hier sieht man vom Fenster des Solistenzimmers aufs Meer hinaus, wo riesige Fährschiffe ruhig ihre Bahn zur dänischen Küste ziehen. Ich stehe oft hier am Fenster: wenn ich auf meinen Auftritt warte und schnell noch ein Stoßgebet zum Himmel schicke, oder wenn es hier im Haus gar zu turbulent zugeht und ich Ruhe suche. Auch jetzt bewundere ich das Spiel des Lichtes auf der spiegelglatten See und beobachte die Spaziergänger und Hobbyfischer auf der Mole. Ich bin erschöpft und leer nach fünf Tagen Aufnahme. Bruchstückhafte Erinnerungen der letzten Tage

tauchen vor meiner inneren Auge auf, Melodiefetzen, Stimmungen, Menschen. Ich denke an die Musiker hier im Orchester. Durch viele Jahre hindurch haben wir immer wieder miteinander konzertiert, waren auch auf Tournee miteinander, und in dieser Zeit ist mir das Orchester sehr ans Herz gewachsen. Die Musiker kennen mich gut: sie merken sofort, wenn ich nervös werde und mich verkrampfe, und eilen sofort mit aufmunternden Blicken und freundlichem Lächeln zu Hilfe! — Ich denke an die leidenschaftliche Begrüßungsumarmung des 1. Fagottisten, Magnus, die fast eine Totalhavarie meiner Flöte zur Folge gehabt hätte, — ich denke an Niklas, der seine Klarinetten soli so atemberaubend schön musiziert, daß es mir jedesmal heiß und kalt den Rücken hinunterläuft und ich fast aufs Spielen vergesse, — ich denke an die Engelsgeduld aller Musiker hier, mit der sie meinewegen eine Stelle zum x-ten Mal wiederholen, ohne zu murren, ja, sie bemühen sich sogar, ihr Magenknurren leise zu halten, um die Aufnahme nicht mit Nebengeräuschen zu belasten!

Auf einmal fühle ich mich sehr allein in meinen Künstlerzimmer. Vielleicht finde ich im Saal noch jemanden, der meine Einsamkeit teilen will. — Um aus den höheren Regionen der Dirigenten und Solisten zum Podium zu gelangen, muß man einige Treppen hinunterklettern und sich dann durch einen winzigen Vorraum zwängen. Dort kann man vor dem Auftritt noch einen letzten Blick in den Spiegel werfen und sogar menschlichen Bedürfnissen nachgehen (vorausgesetzt), man betätigt die Wasserspülung nicht gerade in einem Orchesterpianissimo). Die Tür zur Bühne ist mit einem Guckloch ausgestattet, um dem Solisten noch die Möglichkeit zu geben, sich rechtzeitig von der Ungefährlichkeit des Publikums, bzw. dem Vorhandensein eines solchen, zu überzeugen. Auch jetzt stelle ich mich aus alter Gewohnheit auf die Zehenspitzen und spähe durch das Guckloch, aber der Saal ist leer. Das allgemeine Verabschieden und Umarmen nach der Aufnahme ist überstanden, der Orchesterdiener hat bereits die Noten und Bleistifte von den Pulten eingesammelt, eigentlich sollte ich jetzt auch gehen, aber ich bin schon durch die Guckloch-Türe geschlüpft, noch eine schmale Treppe hinunter und dann bin ich auf dem Podium.

Die Spannung der Aufnahme liegt noch wie eine schwere Wolke über der Bühne, es riecht nach warmem Holz, Kolophonium, Schweiß und Staub. Ich setze mich auf

die Rampe, starre müde ins leere Auditorium und lasse die vergangenen Tage noch einmal an mir vorbeiziehen. Ja, wir haben vier französische Flötenkonzerte aufgenommen. Ein gefälliges Thema geht mir im Kopf herum. Was ist das? Ach ja, **Jean Françaix**! Genauer gesagt, sein *Flötenkonzert*, 1967 für Jean-Pierre Rampal geschrieben, ein Stück voll Delikatesse und Eleganz, sehr intelligent und mit einer gehörigen Portion Selbstironie. Das „faire plaisir“, das Debussy als höchstes Ziel der französischen Musik bezeichnet hatte, wurde hier auf wunderbare Weise verwirklicht. Jedenfalls hatten wir Musiker viel Vergnügen bei der Aufnahme — da gibt es Stellen, bei denen man auch bei der fünften Wiederholung das Schmunzeln nicht unterdrücken kann.

Lieber Hörer, erwarte jetzt aber nicht von mir, den musikalischen Reiseleiter zu spielen, in der Art: „Rechts sehen Sie das berühmte Rathaus von X im neugotischen Stil, und links kommt in zwei Takten die berückende Modulation nach Es-Dur.“-!

Ich traue Dir schon zu, selbst auf akustische Entdeckungsreise zu gehen, und ein Stück wie z.B. **Cécile Chaminades** hübsches *Concertino* kommt ja sicher ohne komplizierte Erklärungen aus. In den Köpfen der Kommentatoren geistert noch immer das Bild eines jungen, romantischen Mädchens herum, das, in unglücklicher Liebe zu einem Flötenvirtuosen entbrannt, ihm das *Concertino* mit blutendem Herzen zu seiner Hochzeit (mit einer anderen) überreichte. In Wirklichkeit war Chaminade damals (1902) eine äußerst distinguierte Dame von 45 Jahren, die als Komponistin in beträchtlichem Ansehen stand — ihre Klavierstücke und Lieder wurden bei den feinen Gesellschaften in Paris fleißig aufgeführt.

Auch die griechische Antike war damals in den Pariser Salons sehr „in“. Die Damen trugen schulterfrei, man hängte sich Orpheus mit der Leier oder Leda mit dem Schwan an die Wand, dichtete griechische Hymnen nach, und in der Musik wimmelt es nur so von „bucoliques“, Bacchanalen und anderen „echt“ griechischen Stimmungsbildern! Auch **Jules Mouquet** läßt sich von der antiken Welle tragen und erweckt die Geister von Arkadien in seiner *Flûte de Pan*. Der bockfüßige Pan, der eher dem süßen Landleben als der eisigen Luft des Olymps zugetan war, gab sich tagsüber dem Hirtenleben hin, um nachts dem Tanz und sonstigen Vergnügungen mit Wasser- und Waldnymphen zu frönen. Zwar befand Aristoteles, die Flöte habe

keine gute moralische Wirkung, weil ihr Klang viel zu erregend sei, doch malt Mouquet hier ein ganz und gar ungefährliches Bild des flötenspielenden Pan, der hier mit den Hirten, den Vögeln und den Nymphen in musikalischen Wettstreit tritt.

Dieselbe Klarheit und Formvollendung wie in der antiken Kunst finden wir auch in **Jacques Iberts** *Flötenkonzert* aus dem Jahr 1934 wieder. Es wurde für den großen Marcel Moyse komponiert und zählt seither zu den Standardwerken der Flötenliteratur. Ibert schreibt äußerst kultiviert und feinsinnig, dabei mit einer Pikanterie, die nie ins Ordinäre abfällt. Obwohl dieses Konzert so sorgfältig und raffiniert gearbeitet ist, wirkt es doch wie mit einer typisch französischen lässigen Handbewegung hingeworfen. Das erinnert mich an ein Wort von Jean Cocteau: „Die Italiener und die Deutschen lieben es, wenn Musik gemacht wird. Die Franzosen haben nichts dagegen.“

Langsam verklingt die Musik in meinem Inneren und ich beginne, der Stille zuzuhören.

Von wegen Stille!

In diesem Haus ist die Stille nämlich von den seltsamsten Geräuschen belebt: Ventilatoren, Aufzugmotoren, Flugzeuge, die Eisenbahn, die erwähnte Wasserspülung und jede Menge Hausgespenster musizieren hier miteinander eine Symphonie, die jeden Plattenproduzenten zur Weißglut bringen kann! Unser französischer Dirigent hat denn auch während der vergangenen Tage ein Wort perfekt Schwedisch gelernt: „bil“ (Auto). Wenn nämlich gerade mitten im schönsten Pianissimo (die Musiker spielen wie die Götter) ein großer „bil“ am Konzerthaus vorbeirattert, dann helfen keine Götter und kein Pianissimo: die Stelle muß wiederholt werden. Kein Wunder, daß da manchmal die Stimmung zum Zerreißen gespannt ist und ab und zu die Partituren und die Schimpfwörter durch die Luft fliegen...

Wie ich da die Ruhe bewahre? Nun, Dir sei es gesagt, ich erfinde gewagte Texte zu den Themen des aufzunehmenden Stückes... die mußt Du aber selbst heraushören!

So eine Aufnahme ist ja keineswegs nur der Abglanz eines Konzertes, nein, sie hat ihre ganz eigene Gesetzmäßigkeit. „Für die Mikrofone spielen“, das gibt es eigentlich nicht, ich glaube, jeder Musiker spielt immer für ein Du. Manchmal für

die Mitmusiker, manchmal für den Dirigenten oder den Produzenten, der in seinem Kämmerchen nicht nur auf Fehler und Nebengeräusche lauscht, sondern sich manchmal sogar echt begeistern läßt. Nun, und wenn alles nichts hilft, die Mitmusiker zu müde, der Dirigent mit seinen eigenen Problemen beschäftigt und der Produzent schlechter Laune ist, dann erschaffe ich mir einfach selbst meinen idealen Zuhörer. Den setze ich auf einen Extraplatz (7. Reihe, etwas links von der Mitte) und spiele nur für ihn allein. Er ist zwar sehr kritisch, aber sein Herz ist offen und will bewegt werden. Ich erzähle ihm alle meine Geheimnisse, um ihn nach den „Take“ still und heimlich in der Versenkung verschwinden zu lassen.

Wenn Du immer noch glaubst, das Aufnehmen sei eine trockene, langweilige Sache, dann mußt Du einmal erleben, wie manchmal, nach einem langen, anstrengenden Tag, wenn alle Musiker todmüde und gänzlich unmotiviert sind, wenn sie plötzlich, wie durch ein Wunder, die Musik „abhebt“ wie eine Concorde — alles stimmt, keiner weiß, warum, die Musik strömt einfach von selbst aus bis dahin ungeahnten Quellen. Nach den Höhenflug sehen wir Musiker einander verwundert an: wer hat da gespielt?

Manchmal dauert das Glücksgefühl nur bis zum Abhören des Bandes: die tückischen Mikrophone nehmen nämlich genau das — und nur das auf, was wirklich aus den Instrumenten herauskommt! Da hilft kein Wunschdenken und keine Ausrede auf „künstlerische Freiheit“.

Ich mag übrigens — nach der ersten Kontrolle — meine eigenen Aufnahmen gar nicht mehr anhören. Für mich ist der Ton, einmal gespielt, vorbei, weggeblasen wie die Luft, aus der er entstand. Wenn er auch auf CD „verewigt“ ist, so muß ich ihn doch für mich selbst immer wieder neu erschaffen. Und jeden Tag kommen tausende neuer Eindrücke auf mich zu, die in Töne verwandelt werden wollen. Den „Zauberton“, um den ich täglich kämpfe, den Ton, der Menschen, Tiere und die ganze Natur bewegt, den habe ich auch diesmal nicht gespielt. Auch die noch so geglückte Aufnahme bleibt im Grund immer ein Versagen — ich kann Dir, lieber Hörer, nichts anderes geben als mein Suchen, Streben und letztlich auch Versagen. Vielleicht aber erscheinst Du mir einmal — in der 7. Reihe, etwas links von der Mitte — und ich darf Dir den Baum vor Deinem Fenster zeigen... *Manuela Wiesler*

Helsingborgs Symphonieorchester wurde 1912 als eines der ersten schwedischen Symphonieorchester gebildet. Gegenwärtig besteht das Orchester aus etwa 50 Musikern, die jedes Jahr ca. 60 öffentliche Konzerte in Helsingborg und Südschweden geben. Das Orchester gibt auch jährlich mehrere Gastspiele in anderen Teilen Schwedens und in den skandinavischen Nachbarländern. Es tritt oftmals in Radiosendungen auf. Unter der Leitung von Hans-Peter Frank hat sich das Orchester künstlerisch entfaltet und zählt heutzutage zu den besten Orchestern in Schweden. Das Orchester erscheint auf 4 weiteren BIS-Platten.

Philippe Auguin wurde 1961 in Nizza geboren, wo er Rechtswissenschaft, Musikwissenschaft und Horn studierte. Nach einem Meisterkurs bei Franco Ferrara in Florenz setzte er seine Dirigentstudien an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien bei Karl Österreicher fort und schloß sie 1988 mit Diplom ab. 1987 wurde Philippe Auguin Assistent Herbert von Karajans, begleitete ihn auf Tourneen und arbeitete bei seinen Opernproduktionen, Konzerten und Videoaufnahmen mit. Als Mitwirkender bei *Un ballo in maschera* begann 1989 seine Zusammenarbeit mit Sir Georg Solti, die sich sowohl bei den Salzburger Festspielen als auch an der Mailander Scala fortsetzt. Ab der Saison 1991/92 ist Philippe Auguin Erster Kapellmeister am Staatstheater Stuttgart. Als Gastdirigent leitete er Konzerte mit vielen führenden europäischen Orchestern. Im Sommer 1991 debütierte Philippe Auguin als Dirigent bei den Salzburger Festspielen mit zwei Mozartmatineen. Dies ist seine erste BIS-Aufnahme.

“Une bohémienne ne voit chaque arbre qu’une fois”

Selon mes parents, j’ai passé les premiers mois de ma vie non dans un lit normal d’enfant mais bien dans une grande valise adaptée à la situation. En fait, rien n’a tellement changé depuis; je vis encore dans ma valise; le voyage — aussi dans le sens d’un perpétuel sentiment de dépaysement — est encore décisif pour moi.

Je suis née il y a 36 ans dans une cabane de bois dans la forêt vierge du Brésil. J’ai grandi à Vienne, cette ville musicale où j’ai entendis *La Flûte enchantée* pour la première fois:

“Quelle puissance possèdent tes sons magiques

Noble flûte, car ton jeu

Réjouit même le coeur des bêtes sauvages.”

Ces mots sont chantés par Tamino qui apaise les bêtes sauvages et les puissances du mal. Depuis que je les ai entendus pour la première fois à l’Opéra National de Vienne lorsque j’avais neuf ans, la flûte m’a accompagnée dans mes déplacements. D’autres arrêts dans mes voyages: Paris où j’ai financé mes leçons de flûte comme “musicienne métropolitaine” dans les stations de métro; l’Islande où j’ai vécu dix années importantes; un intermède en Suède; et, depuis 1985, de retour à Vienne. Après une association de plus de 25 ans avec moi, la flûte est encore ma ligne de vie, ma baguette magique, mon poteau indicateur. Je suis toujours à la recherche du “son pur”, en lutte avec mon instrument et surtout avec moi-même, obsédée par l’idée d’une sonorité que je ne serai peut-être jamais capable d’obtenir entièrement.

J’ai passé la majeure partie des derniers jours dans la salle de concert d’Helsingborg dans le sud de la Suède. La loge des solistes donne sur la mer où de nombreux traversiers glissent calmement vers la côte danoise. Je me tiens souvent à la fenêtre quand j’attends d’être appelée sur scène en faisant une petite prière pour la chance, ou tout simplement lorsqu’il y a trop de brouhaha dans la salle de concert et que je veux être en paix. J’admire encore maintenant les jeux de lumière sur la mer d’huile et j’observe les promeneurs et les pêcheurs sur le môle. Cinq jours d’enregistrement m’ont laissée vide et épuisée. Des souvenirs fragmentaires des jours passés me reviennent à l’esprit, des parcelles de mélodies, des atmosphères, des gens. Je pense

aux musiciens de l'orchestre. Nous avons donné des concerts ensemble depuis plusieurs années, nous avons fait des tournées ensemble et l'orchestre m'est devenu très cher. Les musiciens me connaissent bien: ils remarquent tout de suite si je deviens nerveuse et tendue et ils se hâtent à mon aide de coups d'œil encourageants et de sourires amicaux. Je pense à Magnus, le premier bassoniste, qui m'a embrassée avec tant d'effusion qu'il a failli briser ma flûte; à Niklas qui joua ses soli de clarinette avec tant de beauté que j'en ai eu la chair de poule et que j'ai presque oublié de jouer; à la sainte patience qu'ont les musiciens ici et qui leur permet de répéter sans bougonner un passage pour la énième fois à cause de moi — ils s'efforcent même de faire taire les gargouillements d'estomac pour éviter d'encombrer l'enregistrement de bruits de fond!

Je me sens soudainement bien seule dans ma loge. Je trouverai peut-être dans la salle de concert quelqu'un avec qui partager ma solitude. Pour accéder au podium à partir des "régions élevées" du chef d'orchestre et du soliste, il faut descendre plusieurs étages d'escaliers et se faufiler à travers un tout petit foyer. Là, avant d'entrer sur la scène, on peut se regarder une dernière fois dans le miroir et même acquiescer à certaines demandes corporelles (en évitant cependant de tirer la chasse au milieu d'un pianissimo orchestral). Un trou dans la porte de la scène permet au soliste d'épier et de se convaincre de la présence (au moins réelle) inoffensive du public. Maintenant encore, par la force de l'habitude, je me tiens sur la pointe des pieds et je regarde à travers l'œil mais la salle est vide. Les adieux et les effusions générales après l'enregistrement sont choses du passé; le gérant a déjà ramassé la musique et les crayons. Je devrais m'en aller moi aussi — mais j'ai déjà passé la porte, descendu un escalier étroit et me voilà sur le podium. La tension de l'enregistrement plane comme un épais nuage au-dessus de la scène; ça sent le bois chaud, la colophane, la transpiration et la poussière.

Je m'assois sur l'avant-scène, jette fatiguée un regard vide sur l'auditorium vide lui aussi et laisse les événements des jours précédents défiler à nouveau devant moi. Oui, nous avons enregistré quatre concertos pour flûte français. Un thème agréable me vient à l'esprit. Qu'est-ce que ça peut bien être? Ah oui, **Jean Françaix**! Pour être exact, son *Concerto pour flûte* écrit en 1967 pour Jean-Pierre Rampal, une pièce

remplie de délicatesse et d'élégance, très pénétrante et avec une juste dose d'auto-ironie. Le "faire plaisir", ainsi qu'appela Debussy le plus haut but de la musique française, fut ici réalisé d'une façon absolument formidable. En tout cas, les musiciens que nous sommes avons eu beaucoup de plaisir à l'enregistrer — il s'y trouve des passages où on ne peut réprimer un sourire, même à la cinquième répétition.

Cher auditeur, n'attendez s'il-vous-plaît pas de moi un tour guidé musical, un peu comme: "à droite, vous pouvez voir le célèbre hôtel de ville de X en style néo-gothique et, dans deux mesures, vous entendrez l'enchanteresse modulation menant à mi bémol majeur"!

J'espère que vous ferez votre propre voyage de découverte acoustique et une pièce comme le charmant *Concertino* de **Cécile Chaminade** ne requiert pas d'amples explications. Les esprits de commentateurs musicaux sont encore hantés par l'image d'une jeune fille romantique qui, consumée d'un amour malheureux pour un flûtiste virtuose, lui remet ce *Concertino* le cœur brisé le jour de ses noces avec une autre femme. En réalité, Chaminade était alors (1902) une dame extrêmement distinguée de 45 ans, très estimée comme compositeur et dont les pièces pour piano et les chansons étaient accueillies avec enthousiasme dans les cercles les plus raffinés de Paris.

La Grèce antique était alors un sujet en faveur dans les salons parisiens. Les dames portaient des robes décolletées, des illustrations d'Orphée avec sa lyre ou de Lédä avec son cygne ornaient les murs, la poésie grecque était imitée et la musique était envahie de bucoliques, de bacchanales et d'autres images d'atmosphère "authentiquement" grecques. **Jules Mouquet** fut lui aussi emporté par la vague d'antiquité et il réveilla les esprits de l'Arcadie dans sa *Flûte de Pan*. Le chèvre-pied Pan, aimant plus la douce vie pastorale que l'air glacé du mont Olympe, vivait comme un berger pendant le jour et s'adonnait la nuit à la danse et à d'autres plaisirs avec les nymphes des bois et des eaux. Même si Aristote estima que la flûte n'avait pas un effet moral positif à cause de sa sonorité beaucoup trop excitante, Mouquet évoque un tableau totalement inoffensif du flûtiste Pan qui rivalise ici d'adresse avec les bergers, les oiseaux et les nymphes.

La clarté et la perfection dans la forme qui caractérisent l'art de l'antiquité peuvent aussi être trouvées dans le *Concerto pour flûte* de **Jacques Ibert**, écrit en 1934. Composé pour le grand Marcel Moyse, c'est une des œuvres standard du répertoire de la flûte. L'écriture d'Ibert est extrêmement civilisée et sensible mais néanmoins avec un piquant qui ne dégénère jamais en banalité. Quoique ce concerto soit travaillé avec grand soin et recherche, il donne l'impression d'avoir été écrit en un tour de main désinvolte typiquement français. Il me rappelle les mots de Jean Cocteau: "Les Italiens et les Allemands aiment quand on fait de la musique. Les Français n'y voient pas d'objection."

La musique s'éteint lentement en moi et je me mets à écouter le silence.

Silence? Oh non!

Dans cette salle de concert, le silence prend vie grâce aux bruits les plus étranges. Des ventilateurs, des moteurs d'ascenseur, des avions, le chemin de fer, la tuyauterie déjà mentionnée et d'innombrables fantômes jouent une symphonie qui ferait voir rouge à n'importe quel producteur de disque! Notre chef d'orchestre français a aussi appris un mot en parfait suédois: "bil" (voiture, camion). Car si, au milieu du plus beau *pianissimo* (les musiciens jouent comme des dieux!) un gros "bil" roule pesamment à côté de la salle de concert, les dieux et le *pianissimo* ne valent rien: il faut reprendre le passage. C'est pourquoi il n'est pas surprenant que l'atmosphère soit surchargée et que parfois la musique en feuille et les jurons volent dans les airs...

Comment est-ce que je garde mon sang-froid? Eh bien, je vais vous dire que j'invente des mots osés pour les thèmes des pièces que nous devons enregistrer — il faut que ça marche pour soi-même!

Un tel enregistrement n'est en aucun cas un simple reflet d'un concert; non, il a une légitimation propre. Il n'existe pas de "on joue pour les microphones"; je crois que chaque musicien joue pour quelqu'un. Parfois pour ses collègues musiciens, parfois pour le chef d'orchestre ou le producteur de disque qui, dans sa petite chambre, ne fait pas qu'être à l'affût des fautes et des bruits de fond mais qui peut parfois s'enthousiasmer vraiment. Et lorsque rien ne va, les musiciens trop fatigués, le chef préoccupé par ses problèmes personnels, le producteur de mauvaise humeur, j'imagine alors mon propre auditeur idéal. Je l'assois sur une chaise libre (rangée 7,

un peu à gauche du centre) et je joue pour lui seul. Il est très critique mais son cœur est ouvert et souhaite d'être touché. Je lui dis tous mes secrets puis je le laisse disparaître silencieusement et secrètement lorsque la prise est terminée.

Si vous croyez encore qu'un enregistrement de disque est une occupation sèche et ennuyeuse, vous devriez faire l'expérience une fois de comment parfois, après une journée longue et éprouvante, quand tous les musiciens sont épuisés et totalement indifférents, la musique, soudainement et comme miraculeusement, "lève" comme le Concorde — tout est juste, personne ne sait pourquoi, la musique coule simplement toute seule de sources auparavant ignorées. Après cet envol, les musiciens se regardent avec étonnement: qui a joué cela? La joie ne dure parfois que jusqu'à l'écoute de la bande car les microphones malveillants acceptent exclusivement les sonorités produites par les instruments, très exactement celles-là! Les souhaits n'aident en rien, ni l'excuse de la "liberté artistique".

Normalement, après les avoir écoutés une fois pour les contrôler, je ne peux plus écouter mes propres enregistrements. Pour moi, une fois joué, le son est passé, soufflé comme l'air qui le produit. Nême s'il est "immortalisé" sur CD, je dois toujours le recréer pour moi. Des milliers de nouvelles impressions me frappent chaque jour, revendiquant d'être converties en sons. Le "son magique" que je recherche quotidiennement, le son qui touche l'homme et la bête et toute la nature m'a échappé cette fois aussi. Un enregistrement autrement si réussi reste fondamentalement un échec — je ne peux vous donner, cher auditeur, que ma recherche, mon combat et finalement mon échec. Mais peut-être apparaîtrez-vous devant moi un jour — dans la rangée numéro 7 un peu à gauche du centre — et je pourrai alors vous montrer l'arbre de la bohémienne par votre fenêtre...

Manuela Wiesler

L'Orchestre Symphonique de Helsingborg fut créé en 1912; il fut l'un des premiers orchestres symphoniques de Suède. Il rassemble à l'heure actuelle une cinquantaine de musiciens et donne chaque année environ 60 concerts publics, à Helsingborg même et dans d'autres lieux de la Suède méridionale. L'orchestre donne également des représentations de gala dans d'autres parties de la Suède et en Scandinavie. Il est aussi souvent présenté à la radio. Sous la direction de Hans-Peter Frank, l'orchestre

a développé son style artistique jusqu'à devenir l'un des meilleurs ensembles de la Suède. L'orchestre a également enregistré sur 4 autres disques BIS.

Né à Nice en 1961, **Philippe Auguin** a étudié le droit, la théorie de la musique et le cor. Après un cours de maître avec Franco Ferrara à Florence, il poursuivit ses études de direction à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst à Vienne avec Karl Österreich, obtenant son diplôme en 1988. En 1987, il devint l'assistant de Herbert von Karajan ; il l'accompagna dans des tournées et travailla à ses productions d'opéra, à ses concerts et à ses projets de vidéo. En 1989, une production d'*Un Bal masqué* marqua le début d'une collaboration avec sir Georg Solti, collaboration qui continua avec du travail préparatoire au festival de Salzbourg et à La Scala de Milan. Philippe Auguin est le chef attitré du Stuttgart Staatstheater depuis la saison 1991/92. Il fut invité à diriger plusieurs orchestres européens majeurs. Il fit ses débuts au festival de Salzbourg avec deux matinées Mozart en été 1991. C'est son premier disque BIS.



RECORDING DATA

Recorded in June 1991 at Helsingborg Concert Hall (Helsingborgs Konserthus), Sweden

Recording producer and sound engineer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert Suff

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-20 DAT recorder

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Manuela Wiesler 1991

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

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS-CD-529 © & © 1991, BIS Records AB, Åkersberga.



Philippe Auguin