

KURT REDEL

Kurt Redel studied at the Conservatoire in his native town of Breslau, important from a musical point of view by the presence of Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Bruno Walter, to name but the most famous. As well as the flute, he also studied violin, piano, history of music, composition and conducting. At the age of 20 he was appointed to a teaching post at the famous Mozarteum in Salzburg; then the town of Detmold sought his services when the Academy of Music was founded there.

As the winner of the well-known competitions in Vienna and Geneva, Kurt Redel was regularly invited to play at the Salzburg Festival; much sought after as a soloist, he played under the direction of Georg Solti, Clemens Kraus, Eugen Jochum, Rafael Kubelik, John Barbirolli, Bernard Paumgartner, etc...

In 1953, he founded his famous orchestra MUNICH PRO ARTE whose first recordings obtained the Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros (Paris). As a conductor he was often invited to perform symphonic works, and travelled all over the world.

Creator of the Easter Festival at Lourdes, which he directed for 20 years, he carried out research into religious works, and thanks to his efforts, many of Telemann's works were rescued from oblivion: Passions, Magnificats and many concertos... His recordings have often won awards «Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros», «Grand Prix Edison» (Nether-

lands), «Grand Prix Orphée de l'Opéra». Many composers have written and dedicated to him concertos and other works for flute. The various decorations and medals awarded by many cities where Kurt Redel has conducted are proof of the admiration for this musical personality.

Photo Maurice Bernard (Aix-en-Provence)



© ARION PARIS 1983/1993 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).
© ARION PARIS 1983/1993 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).

ARN 68238



MUSIQUE FRANÇAISE POUR FLÛTE ET PIANO

Poulenc • Roussel • Ibert
Ravel • Debussy • Milhaud

KURT REDEL, flûte NOËL LEE, piano



Texts
French = English

DES FLÛTES ET DES ŒUVRES

On le constate d'un simple coup d'œil : la musique de chambre française n'a guère cessé de graviter autour de la flûte. Que dire du XVIII^e siècle sinon qu'il fut à cet égard une sorte d'âge d'or que la musicologie autant que l'exceptionnel rayonnement de l'école des flûtistes français ont remis en lumière : La Barre, les frères Hotteterre, Blavet, Devienne se sont identifiés à l'un des plus vieux instruments du monde. Est-ce à l'intime relation de l'homme avec la flûte établie par le souffle, l'anima, que cette dernière doit sa faveur au point de rivaliser avec le violon ? A propos de la flûte, technique et musique ont toujours été de pair jusqu'au XIX^e siècle qui a privilégié la première au détriment de la seconde. C'est que la flûte accomplit alors sa moderne métamorphose. En mai 1837, Théobald Boehm prend la peine de venir d'Allemagne pour exposer les avantages de son système devant l'Académie des Sciences. Il a quelques partisans et beaucoup de détracteurs, notamment dans les meilleurs du Conservatoire. Jean-Louis Tulou (1786-1865) résiste tandis que son élève Louis Dorus (1812-1896) prend fait et cause pour le nouveau système : ils se brouillent, ce qui n'empêchera pas Dorus de succéder à son maître alors que Victor Coche (1806-1881) tente d'améliorer le système de Boehm. Pendant ce temps, la flûte brille à l'orchestre et s'enivre de virtuosité au salon : elle s'est éloignée de la musique de chambre. Les rénovateurs de celle-ci, en cette fin du XIX^e siècle, presque tous disciples de César

Franck, ne s'en soucieront guère à quelques exceptions près.

Nous avons nommé des hommes ayant même que d'aborder les œuvres. Ceci est dû au fait que la personnalité de quelques flûtistes français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle est telle qu'elle va influer fortement sur les plus grands compositeurs, à commencer par Claude Debussy. Deux noms ne peuvent plus être longtemps célos : celui de Paul Taffanel (1844-1908) et son élève Louis Fleury (1878-1926). Le premier, excellent mais trop parcimonieux compositeur, redécouvrira la richesse du répertoire du siècle précédent, tandis que le second, qui a dirigé de 1905 à sa mort la Société Moderne d'instruments à vent, se tourne vers ses contemporains que son talent inspire. On ne sera donc pas étonné de retrouver fréquemment au frontispice des partitions gravées sur ce disque le nom de Louis Fleury et de quelques-uns de ses successeurs les plus illustres jusqu'à Jean-Pierre Rampal.

Rampal manifeste depuis longtemps son désir d'élargir le répertoire de la flûte tant du côté du passé que du côté du présent : le résultat est qu'un Francis Poulenc (1899-1963) lui a destiné un de ses chefs-d'œuvre, la **Sonate pour flûte et piano** écrite à l'hôtel Majestic à Cannes entre décembre 1956 et mars 1957 et dédiée à la mémoire de la mécène américaine Elizabeth Sprague Coolidge. La réussite parfaite de la **Sonate pour flûte et piano** de Poulenc est paradoxale,

considérée du point de vue de l'époque qui l'a vue naître et, dans une certaine mesure, du titre qu'elle porte. Sa syntaxe est délibérément tonale et son efflorescence mélodique s'épanouit avec une souriante insolence alors que sévissent les tendances rigoristes condamnant la mélodie et l'hédonisme qu'elle suppose. Il est amusant de constater que, dans cette œuvre, Poulenc est à sa manière aussi provocant que Stravinsky dans la sienne mais qu'il a sans doute au moins sur son ainé la supériorité du naturel, ce qui explique qu'il apparaisse hors de France comme le musicien français type. Ce n'est peut-être pas sans sourire que Poulenc a baptisé son œuvre du nom sévère et abstrait de sonate. La netteté classique du contour est démentie par l'imprévu baroque du contenu qui se moque épurement de la sacro-sainte et purement académique «forme-sonate» laquelle, comme chacun sait, n'a jamais été «fixée» qu'en théorie. L'art cursif, incisif, facétieux, ourlé de tendresse et de mélancolie de Poulenc, n'a de classique que l'élégance et l'extrême clarté de sa formulation. C'est ainsi que le délicat maniériste de la phrase d'entrée de la flûte, le piano qui singe (sur une pédale de mi !) une basse d'Alberti équivoque nous plongent d'emblée dans ce jeu sonore qui n'a pas l'air d'y toucher et recommande au pianiste de «mettre beaucoup de pédale» (sic) et de faire «les doubles croches très estompées» ! Et cependant nous écoutons un *Allegro malincolico*. Aux forts en thème de chercher... le second thème, quand la flûte n'a ici qu'un seul souffle souvent «léger et mordant» et que l'indication très impérative des variations de mouvement, «un peu plus vite» au milieu, tient compte avec égard de sa nature

sensitive. La *Cantilena*, qui constitue le second mouvement, se déploie avec cette gravité pudique propre au lyrisme du Poulenc du *Dialogues des Carmélites* : la ligne mélodique de la flûte s'étire vers l'aigu comme une longue tige printanière vers le soleil tandis que le mouvement obstiné des croches du piano capte de subtiles moirures harmoniques. Le *Presto giocoso* final, tout bondissant et gorgé de bonne humeur, affirme ce que Poulenc doit à Chabrier. A ceci près qu'une fois de plus le compositeur se joue de nous par le parti volontairement anti-mélodique qu'il fait adopter à la flûte, laquelle sautille dans l'aigu, accroche de brèves formules de comptine, harcelée qu'elle est sans cesse par les taquineries du piano. Un trille va-t-il conclure ? Non pas. Inopinément réapparaît, «mélancolique» et indiqué «subito più lento», le long motif central du premier mouvement indiqué, lui, «un peu plus vite». Le retour des pirouettes conclura «strictement en mesure sans ralentir». Est-ce à dire qu'un certain caractère mozartien prédestinait cette œuvre à être entendue pour la première fois, jouée par Jean-Pierre Rampal et l'auteur, au Festival de Salzbourg le 18 juin 1957 ? Peut-être.

C'est une vitalité toute flamande, l'aspiration du vaste espace marin, la foi en la nature généreuse de l'homme qui animent l'œuvre entier d'Albert Roussel (1869-1937). Il est cependant regrettable qu'on exalte souvent la scansion rythmique de sa musique au détriment du lyrisme ardent qui la soulève et lui accorde sa dimension émotionnelle. Une œuvre comme l'**Andante et Scherzo pour flûte et piano opus 51**, composé à Vasterival de janvier à avril 1934 et dé-

di au flûtiste Georges Barrère, nous donne la pleine mesure de la qualité et de l'intensité sans emphase de ce lyrisme. Il impose sa forme dans l'*Andante* sur une large progression ascensionnelle de la flûte qui replonge dans les demie-teintes avant de s'élançer dans le *Scherzo*, lequel est en quelque sorte la «diminution» de l'*Andante* (de par le rapport 4/4 de celui-ci et 2/4 de celui-là), le piano déroulant l'étoffe d'un prenant contrepoint.

Sans doute, l'art impeccable de Jacques Ibert (1890-1962) n'a-t-il qu'un tort : celui d'être venu après Debussy et après Ravel. Mais sa finesse pointilliste, sa transparence ensOLEillée, sa vibration légère révèlent un tropisme méditerranéen chez un artiste né à Paris mais de lointaine héritérité ibérique. Dédies à Louis Fleury, *Jeux*, sous-titrés «Sonatine pour flûte et piano», forment le troisième envoi de Rome (1923) d'un jeune musicien qui allait plus tard être directeur de la villa Médicis. Ces *Jeux* s'ébattent sous le double ascendant que nous signalions plus haut. Le premier mouvement, *Animé*, est doué de cette motricité ferme mais souple qui associe étroitement la flûte et le piano. Le second mouvement, *Tendre*, est une réussite sinon plus personnelle du moins d'une qualité d'invention peut-être supérieure. C'est une longue mélodie portée par de changeants arpèges harmoniques du piano semblables en leurs dessins, sinon en leurs enchaînements, à ceux qui circulent sous la *Chanson triste* d'Henri Duparc.

On connaît les affinités de Maurice Ravel (1875-1937) avec l'Espagne. On sait qu'elles ont façonné pour une grande part l'originalité de son style, contribuant notamment à épurer et à

libérer la thématique en avivant la couleur harmonique. Telle est exactement l'image que donne la **Pièce en forme de habanera** dont le long mélisme indolent confié à la flûte se balance sur le rythme persistant et languide du piano distillateur d'harmonies capiteuses. Originellement cette *Pièce en forme de habanera* est une *Vocalise-étude* qui date de 1907.

Sous le masque de quatre personnages légendaires, *Pan*, *Tityre*, *Krishna*, *Mr de la Péjaudie*, Albert Roussel a désigné les quatre plus grands «**Joueurs de flûte**» de son temps : *Pan*, qui passe pour être l'inventeur de la flûte, est dédié à Marcel Moyse. C'est une lente incantation au tracé capricieux qui s'anime en s'élevant vers l'aigu puis reste suspendue aux ployants gruppetti qui interrogent le silence de l'été. *Tityre*, sorti de la première *Bucolique* de Virgile, est dédié à Gaston Blanquart. La vivacité riuse du berger est suggérée par un dessin capricieux d'infatigables croches piquées, qui va et vient entre la flûte et le piano. *Krishna*, huitième incarnation de Vichnou dans la religion hindoue, est dédié à Louis Fleury. Cette pièce aux contours déliés et au climat harmonique si particulier nous rappelle que Roussel a séjourné en Inde et qu'il a été l'un des premiers à incorporer de façon très originale les modes hindous à la syntaxe musicale occidentale. *Mr de la Péjaudie*, dédié à Philippe Gaubert, est un personnage du roman *La Pécheresse d'Henri de Régnier*. Son incarnation musicale a suggéré à Roussel une pièce non exempte de préciosité, raffinée dans son rythme comme dans son harmonie. Tel est cet opus 27 qu'Albert Roussel composa en août et septembre 1924, face à la mer, dans sa pro-

priété de Vasterival, près de Varengeville. La première audition de ces *Joueurs de flûte* eut lieu le 17 janvier 1925 au cours d'un concert de la *Revue musicale*.

L'*Aria* du même Roussel est le trait d'union idéal placé entre la voix et la flûte. En effet, cette page délicate, au tempo "andante", n'est autre, sous sa forme transcrise, que la *Vocalise* n° 2 pour voix et piano ou petit ensemble instrumental, composée par le musicien en décembre 1928, à l'intention de la cantatrice Régine de Lormoy, dédicataire et créatrice de l'œuvre.

Il appartenait à Claude Debussy (1862-1918) de renouer avec la monodie antique. Son infaillible intuition de poète a dépassé le stade de l'archéologie pour concentrer en quelques mesures livrées à la flûte seule le pouvoir de nous captiver à un degré d'inégalable rareté. Telle l'avait déjà fait la flûte du faune mallarméen. Ce que l'éditeur a nommé *Syrinx*, en publiant la pièce en 1927, avait été nommé «*Flûte de Pan*» par Debussy. C'est le seul fragment d'une musique de scène que le musicien avait projeté d'écrire pour la *Psyché* de Gabriel Mourey. *Syrinx* fut jouée pour la première fois par Louis Fleury, à qui elle est dédiée, le 1^{er} décembre 1913. L'œuvre devait inciter d'autres musiciens français à écrire pour la flûte seule : *Density 21.5* de Varèse, les *Chants de Nectaire* de

Koechlin, la *Danse de la Chèvre d'Honegger*, les *Suites* de Migot se situent dans le sillage de *Syrinx*.

Le surabondant catalogue de Darius Milhaud (1892-1974) ne renferme qu'une œuvre pour flûte et piano, une **Sonatine** (sans numéro d'opus) qui s'exhausse d'ailleurs, de par son écriture drue et sa structure libre, à la qualité de chef-d'œuvre. Cette *Sonatine* fut écrite à Aix-en-Provence en 1922 à l'intention de Louis Fleury et de Jean Wiener qui en sont les dédicataires et la révéleront au public des concerts Wiener en janvier 1923. Le premier mouvement, *Tendre*, est conçu sur une grande course soutenue par un bref motif chromatique ascendant, la sonorité de la flûte fusionnant souvent avec celle du piano. Le second mouvement, *Souple*, évoque fugitivement Fauré par ses équivoques rythmiques et certaines tournures harmoniques mais Milhaud, ouvrant inopinément un éventail d'accords de septième parallèles sur une échelle toute diatonique tandis que la basse module, est tout entier lui-même dans la conclusion. Le dernier mouvement, *Clair*, passe avec un foisonnement de motifs vivement dessinés dans le miroitement arpégés de relations tonales éclatées que traverse le timbre brillant de la flûte.

JOËL-MARIE FAUQUET

FLUTES AND FLUTE MUSIC

One can see at a glance that French chamber music has nearly always revolved around the flute. What else can one say about the 19th century except that, in this respect, it was a sort of golden age which musicology as well as the outstanding influence of the school of French flutists has brought back into the limelight : La Barre, the Hotteterre brothers, Blavet, Devienne are all names which are synonymous with one of the oldest instruments in the world. Is it the intimate relationship between man and flute created by his breath, his *anima*, which explains why the flute is popular, almost to the point of rivalling the violin ? Flute technique and music always went together until the 19th century when the former was given predominance to the detriment of the latter. Thus the flute's modern metamorphosis came about. In May 1837, Theobald Boehm made a special journey to Paris to demonstrate the advantages of his system to the Academy of Sciences. There were some defenders and many opponents especially among the Conservatoire milieu. Jean-Louis Tulou (1786-1865) held out against the system while his pupil, Louis Dorus (1812-1896) came out in full support of it : they quarrelled. Dorus succeeded his master all the same, while Victor Coche (1806-1881) attempted to improve on Boehm's system. Throughout this period the flute was the star of the orchestra and its virtuosity thrilled the salons : it departed from chamber music. Those wishing to revive chamber music at the end of the 10th century, nearly all disciples of César

Franck, hardly concerned themselves with the flute, apart from one or two exceptions.

If we have named the men before discussing their work it is because the personalities of certain French flutists at the end of the 19th and beginning of the 20th century were such that they strongly influenced some of the most outstanding composers starting with Claude Debussy. Two names spring to mind at once : that of Paul Taffanel (1844-1908) and his pupil, Louis Fleury (1878-1926). The former, an excellent but not a prolific composer, rediscovered the richness of the 18th century repertoire. The latter, whose talent inspired his contemporaries to write for the flute, directed the *Société Moderne d'Instruments à vent* (Modern Society of Wind Instruments) from 1905 until his death. And so it is not surprising to find the name of Louis Fleury and those of some of his more famous successors up to and including Jean-Pierre Rampal, on the frontispiece of the scores recorded on this disc.

For a long time now Rampal had wanted to enlarge the flute repertoire with both music from the past and with contemporary music. In fact, Francis Poulenc (1899-1963) wrote the *Sonata for flute and piano* for him - a chef d'œuvre. It was written at the Majestic Hotel in Cannes between December 1956 and March 1957, and dedicated to the memory of Elizabeth Sprague Coolidge, the American patroness of the arts. The perfection of Poulenc's *Sonata for flute and piano* is puzzling considering the period when it

was written and, to a certain extent, the title it bears. Its syntax is deliberately tonal and its flowering melody blossoms with smiling impertinence at a time when rigorist tendencies were condemning melody and the hedonism which it implies. It is amusing to note that, in this work, Poulenc in his own way was every bit as provocative as Stravinsky was in his. But he appears more natural than his elder, which explains why, outside France, he is considered the typical French musician. It was not without a touch of humour that Poulenc christened his work with the severe, abstract name of sonata. The clear cut, classical form is contradicted by the unexpectedly Baroque substance which completely mocks the sacrocon and purely academic «sonata-form» which, as everyone knows, has never been "laid down" except in theory. Poulenc's art flowing, cutting, facetious bordered with tenderness and melancholy has nothing classical about it except the elegance and the limpid clarity of its writing. Take for instance the delicate mannerism of the flute's opening phrase, the piano which mimics (on a pedal point of E!) an ambiguous Alberti bass, plunging us immediately into deceptively simple sound effects while advising the pianist to «mettre beaucoup de pédale» (use the pedal generously) and to «(make) les doubles croches très estompées» (very soft semiquavers) ! But what we are listening to is an *Allegro malincolico*. Let the know-all find... the second theme, where the flute has but one line, often «léger et mordant» (light and penetrating) and the extremely clear instructions as to tempo «un peu plus vite» (a little faster) in the middle, respectfully take into account the flute's sensitive nature. The *Cantilena* which makes up the second movement slow-

ly unfurls with the modest gravity of Poulenc's lyricism as in *Dialogues des Carmélites*; the melodic line of the flute stretches towards the higher notes like a long stem in spring which reaches for the sun, while the sustained movement of the quavers on the piano captures subtle harmonic nuances. The final, *Presto giocoso*, bounding, full of good humour, shows how much Poulenc is indebted to Chabrier. Except that once again the composer plays with us by giving a deliberately anti-melodic line to the flute when it leaps into the high notes using brief form of nursery rhymes, pursued by the piano's teasing notes. Is the movement going to end with a trill ? Not at all. Quite unexpectedly, «mélancolique» reappears and with the indication «subito più lento» the long central motif which was marked «un peu plus vite» (a little faster) in the first movement. Pirouettes return to end «strictement en mesure sans ralentir» (in strict time without slowing down). Could it be that a certain Mozartian characteristic predestined this work to be heard for the first time, played by the composer and Jean-Pierre Rampal at the Salzburg Festival on 18th June 1957 ? Perhaps...

It has a vitality which is Flemish — the idea of vast marine spaces, faith in the generous nature of man, which breathes life into all the work of Albert Roussel (1869-1937). However, it is to be regretted that the rhythm of his work is so often emphasized to the detriment of the ardent lyricism which animates it and which gives Roussel's work emotional depth. A work like *Andante and Scherzo for flute and piano opus 51*, composed at Vasterival between January and April 1934, dedicated to the flutist Georges Barrère, gives us the full measure of the quality

and the intensity, never overdone, of his lyricism. It imposes its form in the *Andante* by using a full, ascending progression for the flute which replunges into half-tints before taking off with the *Scherzo*, which, in some ways, is a reduction of the *Andante* (compare the 4/4 here, the 2/4 there), the piano unfurling the fabric of an engaging counterpoint.

There is no doubt, the impeccable art of Jacques Ibert (1890-1962) had but one flaw — that of coming after Debussy and after Ravel. But his fine pointillism, his sunny transparency, his light-handedness reveal a Mediterranean exuberance in a Parisian artist of remote Spanish descent. Dedicated to Louis Fleury, *Jeux*, subtitled «Sonatine pour flûte et piano» (Games, «Sonatina for flute and piano») forms the third dispatch from Rome (1923) from a young musician who was later to become director of the Villa Médicis. These *Jeux* frolic under the double influence mentioned above. The first movement, *Animé* (Lively/Animated), is doted with this firm but supple agility, which brings flute and piano close together. The second movement, *Tendre* (Tender), if not more individual, succeeds because of its perhaps superior inventive quality. It consists of a long melody carried forward by broad, harmonically changing piano arpeggios similar in design, if not in progression to those in Duparc's *Chanson triste*.

Maurice Ravel's (1875-1937) affinities with Spain are well known. They formed to a great extent the originality of his style in particular bringing refinement and vigour to the thematic element through by adding harmonic colour. This is exactly the picture created by his *Pièce en forme de habanera* (Piece in habanera style)

whose long, lazy melisma, given to the flute, sways on the piano's persistent and languid rhythm, which exudes sensuous harmonies. Originally this *Pièce en forme de habanera* was a *Vocalise-étude* (song without words) dating from 1907.

Using the masks of four mythical figures, *Pan*, *Tityrus*, *Krishna* and *Mr de la Péjaudie*, Albert Roussel referred to the four greatest *Joueurs de flûte* — "Flute players" — of his time : *Pan*, who is presented as the inventor of the flute, is dedicated to Marcel Moyse. It is a slow incantation in a light-hearted form which comes to life as it rises towards the higher notes, then remains suspended in pliant grupetti which question the summer silence. *Tityrus*, taken from the first *Bucolics* by Virgil, is dedicated to Gaston Blanquart. The smiling vigour of the shepherd is evoked by a pattern of persistent, sharp quavers which come and go between flute and piano. *Krishna*, eighth incarnation of Vishnu in Hindu mythology, is dedicated to Louis Fleury. This piece with its supple contours and unusual harmonic climate reminds us that Roussel lived in India for some time and that he was one of the first to incorporate Hindu modes into western musical syntax in such an original way. *Mr de la Péjaudie*, dedicated to Philippe Gaubert, is a character from the novel «*La Pécheresse*» (The Sinful woman) by Henri de Régnier. His musical personification suggested to Roussel a piece which is not without affectation and which is as refined in its tight rhythm as in its harmony. Such is the work, opus 27, which Albert Roussel composed during August and September 1924 in his house overlooking the sea at Vasterival, near Varengeville. The first performance of *Joueurs de flûte* was on January 17, 1925 during a concert of la *Revue musicale*.

The Aria is an ideal link between voice and flute. In reality this delicate page, in "andante" tempo, is none other than the *Vocalise n° 2* transcribed from its original versions-voice and piano or small instrumental ensemble-composed in December 1928 and dedicated to the singer Régine de Lormoy who premiered the work.

It was Claude Debussy (1862-1918) who renewed interest in ancient monody. With his profound poetic intuition leading him beyond more archeology he succeeded in concentrating, within a few bars devoted to the flute alone the power to captivate us to a degree rarely equalled. That is what the flute of Mallarmé's fawn had done already. The piece the publisher called *Syrinx* in the 1927 edition had been named «*Flute de Pan*» by Debussy. It is the only existing fragment of stage music which Debussy planned to write for *Psyche* by Gabriel Mourey. *Syrinx* was played for the first time by Louis Fleury to whom the work was dedicated, on December 1st, 1913. This work encouraged other French composers to write works for the solo flute : *Density 21.5* by Varèse, *Chants de Nectaire* by Koechlin, *Danse de la Chèvre* by Honegger and the *Suites* by Migot all followed in the wake of

Syrinx, this remnant reduced to being a masterpiece.

Darius Milhaud's (1892-1974) prolific catalogue includes only one work for flute and piano, a *Sonatine* (without opus number), which achieves the stature of a masterpiece through the fine quality of its writing and its free structure. This *Sonatina* was written at Aix-en-Provence in 1922 for Louis Fleury and Jean Wiener to whom the work was dedicated and who introduced the work to the public at the Wiener concerts in January 1923. The first movement, *Tendre* (Tender), is conceived as a large curve subtended by a brief, ascending chromatic motif, the sonority of the flute often merging with that of the piano. The second movement, *Souple* (Supple), fleetingly evokes Fauré by its equivocal rhythms and certain harmonic turns of phrase. But Milhaud, unexpectedly opening a whole range of parallel chords at an interval of a seventh on a totally diatonic scale while the base modulates, is completely himself again at the end. The last movement, *Clair* (Clear), makes its way on an abundance of motifs brightly drawn in the rippling arpeggios of scattered tonal relations which are crossed by the brilliant timbre of the flute.

JOËL-MARIE FAUQUET
translated by Josephine de Linde



Photo Florian Tiedje

NOËL LEE

Pianiste et compositeur américain, Noël Lee réside à Paris depuis 1948. Ses compositions — embrassant tous les genres : oratorio, ballet, concerto, musique vocale, musique de chambre et particulièrement pour piano — lui ont valu de

nombreuses distinctions dont un prix de l'Académie Américaine des Arts et Lettres pour l'ensemble de son œuvre, et plus récemment, un prix du Concours Arthur Honegger de la Fondation de France en 1986 et celui de la Fondation Charles Oulmont en 1991. Claude Rostand a pu écrire: «... des ouvrages dont la qualité fait regretter que l'activité pianistique du musicien soit au détriment de son activité créatrice».

Cette activité pianistique, poursuivie depuis son jeune âge, l'a mené sur les cinq continents. Parmi ses 160 microsillons et disques compacts — de piano, de musique de chambre ou vocale, dont 9 couronnés de prix — citons l'intégrale des Sonates de Schubert (la première à avoir été enregistrée), toute l'œuvre de piano de Debussy et de Ravel, ainsi que plus de 20 disques à quatre mains et à deux pianos en collaboration avec Christian Ivaldi.

Nadia Boulanger a écrit sur lui: «Noël Lee est un des plus beaux musiciens que j'aie rencontrés. Compositeur d'une réelle personnalité, il a la délicatesse et la force, la perception aiguë des ressources de son instrument, le sens de la hiérarchie des valeurs et une compréhension totale des œuvres».

NOËL LEE

Noël Lee, American composer and pianist, has been living in Paris since 1948. His compositions — covering every domain from oratorio, ballet, and concerto, to vocal, chamber, and particularly keyboard music — have won him numerous awards, including one from the Amer-

ican Academy of Arts and Letters for his creative work in general, and, more recently, a prize from the Arthur Honegger Composition Contest in 1986 and also from the Charles Oulmont Foundation in 1991. The critic Claude Rostand has commented: «... compositions the quality of which makes one regret that the musician's pianistic activity is at the expense of his creative activity».

This pianistic activity, followed since his youth, has taken him on tour on five continents. Among his 160 recordings — long-playing and compact discs — of piano, chamber and vocal music, 9 of which have had prizes — mention should be made of the first recordings ever released of all the Schubert Piano Sonatas, the complete solo works of Debussy and Ravel, as well as over 20 records of four-hand and two-piano music in collaboration with Christian Ivaldi.

Nadia Boulanger has written: «Noël Lee is one of the finest musicians I have ever met. Composer with a real personality, he has refinement and strength, an acute perception of the resources of his instrument, a sense of the hierarchy of values and a total understanding of the works».

KURT REDEL

Kurt Redel a fait ses études au Conservatoire de sa ville natale Breslau, ville dont l'importance musicale a été marquée par la présence des chefs Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Bruno Walter, pour ne citer que les plus célèbres. Ses études musicales, outre la flûte,

se sont étendues au violon, piano, à l'histoire de la musique, la composition et direction d'orchestre. A l'âge de 20 ans, Kurt Redel est nommé professeur au Mozarteum de Salzbourg; puis la ville de Detmold fait appel à lui lors de la création de son Académie de Musique.

Lauréat des célèbres concours de Vienne et Genève, Kurt Redel a été invité régulièrement à jouer au Festival de Salzbourg; soliste recherché, il a joué sous la direction de Georg Solti, Clemens Kraus, Eugen Jochum, Rafael Kubelik, John Barbirolli, Bernard Paumgartner etc.

En 1953, il fonde son célèbre orchestre PRO ARTE DE MUNICH qui, dès ses premiers enregistrements, obtient le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros (Paris). Chef invité et souvent sollicité pour les programmes symphoniques, Kurt Redel voyage à travers le monde.

Créateur du Festival de Pâques à Lourdes, qu'il a dirigé pendant 20 ans, il se penche sur la recherche d'œuvres religieuses et, grâce à lui, Telemann ressort de l'oubli, avec ses Passions, Magnificats, nombreux concertos... Plusieurs «Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros», «Grand Prix Edison» (Pays-Bas), «Grand Prix Orphée de l'Opéra» couronnent sa discographie.

De nombreux compositeurs ont écrit et dédié à Kurt Redel des concertos et œuvres pour flûte: G. Bialas, H.W. Henze, L. Nono, A. Tcherepnine... Diverses décorations et médailles de plusieurs villes, où Kurt Redel a dirigé, sont autant de témoignages de l'admiration que l'on porte à sa personnalité musicale.