



SOLITAIRES

RAVEL • MESSIAEN • ALAIN • DUTILLEUX

KATHRYN STOTT piano



ALAIN, JEHAN (1911–40)

PRÉLUDE ET FUGUE for piano, JA87A (1935)

4'21

1 Prélude (JA87)

3'10

2 Fugue (JA57A)

1'11

DUTILLEUX, HENRI (1916–2013)

PIANO SONATA (1946–48) *(Durand)*

24'49

3 I. *Allegro con moto*

7'48

4 II. Lied. *Assez lent*

6'05

5 III. Choral et Variations (I–IV)

10'52

RAVEL, MAURICE (1875–1937)

LE TOMBEAU DE COUPERIN, suite for piano (1914–17)

24'51

6 I. Prélude. *Vif*

3'02

7 II. Fugue. *Allegro moderato*

3'33

8 III. Forlane. *Allegretto*

5'55

9 IV. Rigaudon. *Assez vif*

3'08

10 V. Menuet. *Allegro moderato*

4'51

11 VI. Toccata. *Vif*

4'14

MESSIAEN, OLIVIER (1908–92)

from VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS (1944) *(Durand)*

12 XV. Le baiser de l'Enfant-Jésus

13'28

TT: 68'37

KATHRYN STOTT *piano*

The word ‘solitaire’ – a singly mounted diamond, especially on a ring – is perhaps the most appropriate description of French piano music of the twentieth century. Like the diamond, the music shines with uncommon radiance, it flaunts its elegance, it is universally admired and it is aware of its own value, while occupying a place that is clearly separate – even isolated – within the history of music. The works performed here are also ‘solitaires’, each in its own way occupying a special place in its composer’s output.

The first work on this disc from a chronological point of view, *Le tombeau de Couperin* by **Maurice Ravel**, is also the last work he wrote for solo piano. Even though Ravel did not have the reputation of being a fast worker, the composition of this work took him an unusually long time: begun in July 1914, it was not completed until November 1917. Many factors account for the delay: the outbreak of the First World War and Ravel’s military service (which lasted until the end of hostilities), his distress at his colleagues’ virulent patriotism – and, above all, the death of his mother in January 1917.

The word ‘tombeau’ should here be understood in its old meaning of a tribute to a great composer (or other important figure) who has passed away. Each of its six movements is dedicated to a friend who was killed in the fighting. But the music has little of the funereal tone that the name might suggest – on the contrary, it is entirely without pathos, with a detached, even joyful mood. Demonstrating the composer’s usual emotional subtlety (here he seems to adopt Couperin’s own maxim, ‘I value that which moves me more highly than that which surprises me’), the work deliberately eschews the explorations of tone colour found in his earlier piano works and uses the neo-classical style found at the same period in works by composers as varied as Stravinsky, Schoenberg and Richard Strauss. Ravel himself said that the work was an attempt to pay tribute to all eighteenth-century French music, and

François-René Tranchefort described it as ‘of a pure classicism, full of clarity, balance and formal discipline’. Ravel’s pupil Vlado Perlemuter noted an affinity with Couperin regarding ‘first of all the clarity of writing, the suite form, the liveliness of expression and certain harmonic cadences’.

Le tombeau de Couperin is a piano suite in the manner of Couperin’s ‘Ordres’. A prelude and a toccata (inspired by *Feux follets* and *Mazeppa* from Liszt’s *Études d’exécution transcendante*) frame a series of stylized dances: the Forlane with its dotted rhythms and piquant dissonances (and with an interlude that displays a remarkable similarity with the Forlane in the fourth suite of Couperin’s *Concerts royaux*), the robust, bucolic Rigaudon and the Minuet (a rhythm of which Ravel was particularly fond), as well as a strict three-part fugue.

The work was premièred at the Salle Gaveau in Paris by Marguerite Long on 11th April 1919. Some months later, Ravel orchestrated four of the suite’s six movements.

Jehan Alain was one of the many talented composers killed in the Second World War. Born into a musical family in 1911 (his younger sister was the famous organist Marie-Claire Alain), he studied under Paul Dukas and the organist Marcel Dupré. His talents as a performer and composer quickly became evident. During his short life (he died at the age of 29) he composed more than 140 works, and although he wrote for various different instrumental combinations – from solo piano to orchestra – he is remembered above all for his organ music.

His brief **Prélude et fugue** is in fact a combination of two separate pieces. According to Marie-Claire Alain, the Prelude was composed in 1935, and the Fugue was written in August or September of the same year. The Fugue was reworked and adapted for organ but the Prelude remained in its original form because it was too pianistic; it was published in 1944. The Prelude is rhythmically free (recalling

the unmeasured harpsichord preludes by French composers of the seventeenth and eighteenth centuries). The idiosyncratic theme of the very brief Fugue suggests the chromatic musical style of which Schoenberg's school – again according to Marie-Claire Alain – was very fond. In the preface to the complete edition of Jehan Alain's piano music, the composer's brother Olivier stresses, with regard to the interpretation of these pieces, that 'the essential character of the style and interpretation of the works of Jehan Alain is mobility. He himself adopted an extremely flexible flow, especially, in his short piano pieces. His interpretations, reflecting his own sensibilities, ranged from a lavish exaltation of rhythm and melody to a reticence inspired by emotional chasteness and inner reverence.'

The *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (*Twenty Contemplations on the Infant Jesus*) by **Olivier Messiaen** were composed between 23rd March and 8th September 1944, during one of the most turbulent periods of French history, at the end of the German occupation, when life was just starting to resume its normal course despite all the deprivations. This cycle of twenty pieces was composed for Messiaen's pupil Yvonne Loriod, who would become his muse (and, in 1961, his wife) and who would henceforth take part in the premières of all his works involving the piano. With this piece Messiaen produced one of the largest frescos ever written for solo piano: a complete performance of the cycle takes two hours and demands a 'transcendental' virtuosity that does not try to conceal its indebtedness to Liszt. In interviews with Claude Samuel, the composer said 'I knew that Yvonne Loriod was going to play them; I could therefore allow myself the greatest extravagances, because she can cope with everything. I knew that I could imagine things that were very difficult, very unusual and very new: they would be played, and played well.'

The contemplations of shepherds, angels, the Virgin Mary and the Heavenly Father that are emphasized by theologians, 'not to mention birdsong, tolling bells,

spirals, stalactites, galaxies, photons, texts by St Thomas, St John of the Cross, St Thérèse of Lisieux, the Gospels and the Missal have all influenced me. More than in my earlier works I have sought here a mystical language of love, at once varied, powerful and tender, sometimes brutal in its colourful forms', Messiaen wrote in his preface to the work. Here we find not only the composer's religious preoccupations but also his passion for birds, colours (he was a synaesthetic), Indian rhythms, Greek metre, 'non-retrogradable rhythms' (a sort of rhythmic palindrome) and his use of cyclical themes (a sort of *leitmotif* technique) that he called 'rhythmic characters' because they evolve throughout the work like living beings. But Messiaen manages to avoid simply writing heterogeneous music, achieving a style that is modern, accessible and, above all, easy to recognize. The composer himself said: 'I prefer music that is shimmering, refined, even voluptuous (but not sensual, of course!). Music that sings (in honour of melody and musical phrasing!)... music like a church window, a whirl of complementary colours.'

For this recording Kathryn Stott has chosen the fifteenth piece in the set, *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, about which Messiaen remarked: 'I was inspired by an engraving depicting the infant Jesus leaving his mother's arms to embrace little sister Thérèse (St Thérèse of Lisieux). All this is symbolic of communion, of divine love. One must love in order to love that picture and this music, which aims to be as soft as the heart of heaven; there is nothing else.'

The entire cycle was premièred by Yvonne Loriod, its dedicatee, on 26th March 1945 at the Salle Gaveau. Although the critics were perplexed and their reactions varied, the work soon became established as a classic of the twentieth-century piano repertoire.

The last work on this disc from a chronological point of view is the **Piano Sonata** by **Henri Dutilleux**, composed in 1948. Although he himself regarded it as a transi-

tional piece, a work ‘by a musician, still young, who seems to be in search of himself’, the sonata soon joined Messiaen’s *Vingt regards* as a classic of French twentieth-century piano music.

Despite his long life, Dutilleux’s catalogue of works is modest in size. And although he composed for a variety of instrumental combinations, his medium of choice was mostly the orchestra. Dutilleux was a meticulous composer, a perfectionist who developed a highly personal style remote from musical fashions and trends. This not only explains why he was ‘discovered’ relatively late but also accounts for the special place he occupied on the French musical scene in the second half of the twentieth century. The French musicologist Claude Rostand wrote about his well-proportioned, lucid style: ‘If one had to relate it to the past – where in real terms Henri Dutilleux has his origins, as he is no revolutionary – one could say that harmonically it is in the tradition of both Fauré and Ravel, but without being directly influenced by one or the other; it is merely the harmonic approach that recalls Fauré and Ravel, or rather the approach to the problem of harmony; from the start his music has been very individual and reveals a sort of unorganized atonal instinct.’

The Piano Sonata – written for the composer’s wife Geneviève Joy, who also gave the first performance of the work in 1948 – shows the influence of Ravel especially in its bold, seductive use of harmony within a classical format, and in its recourse to modal scales. The sonata is in three movements, in accordance with the classical formal structure. The composer commented that with this piece he had ‘the impression of having taken a step forwards on the way towards using large forms’, and it clearly departs from the divertimento style that had characterized his earlier piano works – to the extent that he regarded the sonata as his ‘Op. 1’. In the first movement (*Allegro con moto*), which follows the basic outline of sonata form with its exposition, development, recapitulation and coda, Dutilleux nevertheless

departs slightly from tradition regarding the themes themselves: rather than setting them against each other, he turns them into close relatives. The second movement (*Lent*), entitled *Lied*, moves in the dynamic range from *pianissimo* to *pianississimo*, adopts the classical song form A-B-A and, in its refinement, is somewhat reminiscent of the contemplative slow movements of his older colleague Olivier Messiaen (Dutilleux, incidentally, was present at the première of *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*). The third movement is a chorale followed by four variations (*Vivace, Un poco più vivo, Calmo* and *Prestissimo*) The four variations in themselves form a sort of miniature sonata, a ‘sonata within a sonata’, each demonstrating very different type of writing for the instrument.

Dutilleux remarked: ‘In writing this piece, I sought to create a certain sense of inner pulsation, a sort of lyrical tension but also a “proliferation of sound” of a kind that the piano can convey better than any other instrument, thanks to its harmonic richness and its wide range of timbres. The music is here presented above all like a vision, a dream, and when listening one should be carried away, without constraint and without worrying about analysis.’

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

One of Britain’s most versatile musicians, **Kathryn Stott** studied at the Yehudi Menuhin School and the Royal College of Music, and was a prize-winner at the Leeds International Piano Competition in 1978. She is a Visiting Professor and an Honorary Member of the Royal Academy of Music.

As a concerto soloist she regularly appears with many major orchestras throughout the world, and she enjoys long-standing musical relationships with many distinguished instrumentalists. A special interest in contemporary music has led to many world premières, including concertos by Sir Peter Maxwell Davies and

Michael Nyman. She is also a remarkable exponent of tango and other Latin dance music, reflected for instance in a noted collaboration with Yo-Yo Ma and leading South American musicians on disc and on tour. Kathryn Stott has recorded a number of discs, including solo piano works by John Foulds and Ervín Schulhoff, violin sonatas by Ferruccio Busoni and several projects with the cellist Christian Poltéra, all for BIS. With her duo partner Noriko Ogawa she has recorded a disc of works by Delius arranged for two pianos, and *Circuit*, a concerto for two pianos and orchestra written for them by Graham Fitkin.

She has also been the artistic vision behind several major festivals and concert series, in the UK and Italy, and was the artistic director of the Manchester Chamber Concert Series from 2009 until 2014.

For further information, please visit www.kathrynstott.com

Der Begriff „Solitär“ – d.h. der einzeln gefasste Diamant insbesondere auf einem Ring – ist vielleicht am ehesten geeignet, die französische Klaviermusik des 20. Jahrhunderts zu beschreiben. Wie der Diamant erstrahlt sie in einzigartigem Glanz, hat seine Eleganz, wird einmütig bewundert und ist sich ihres eigenen Wertes bewusst – auch wenn ihr Ort ein wenig abseits oder gar fern vom Hauptstrang der Musikgeschichte ist. Solitäre sind auch die hier eingespielten Werke, die auf je eigene Weise einen besonderen Platz im Schaffen ihrer jeweiligen Komponisten einzunehmen scheinen.

Das in chronologischer Hinsicht erste Werk dieser Einspielung, ***Le tombeau de Couperin*** von **Maurice Ravel**, ist zugleich das letzte Klaviersolowerk, das Ravel komponierte. Wenn Ravel auch nicht unbedingt als schnell arbeitender Komponist bekannt war, so zog sich die Entstehungsgeschichte dieses Werkes doch besonders lange hin: von Juli 1914 bis zum November 1917. Mehrere Umstände sind dafür verantwortlich: der Beginn des Ersten Weltkriegs und Ravels Militärdienst bis zum Ende der Kampfhandlungen, seine Bestürzung über den virulenten Patriotismus seiner Musikerkollegen und, vor allem, der Tod seiner Mutter im Januar 1917.

Der Begriff „Tombeau“ (Grabmal) ist hier im früheren als Hommage an einen verstorbenen großen Komponisten oder eine große Persönlichkeit zu verstehen. In diesem Sinn ist jeder der sechs Sätze einem an der Front gefallenen Freund gewidmet. Im Vordergrund steht jedoch nicht der Traueron, den der Begriff „Tombeau“ zu suggerieren scheint: Im Gegenteil ist das Werk frei von Pathos und zeigt sogar einen gelösten, ja heiteren Tonfall. Getreu dem Zartgefühl seines Komponisten (der Couperins Maxime „Ich schätze das, was mich berührt, mehr als das, was mich überrascht“ zu folgen schien), rückt das Werk bewusst die klangfarblichen Erkundungen seiner früheren Klavierwerke zur Seite und bekundet einen neoklassizistischen Stil, wie er zur selben Zeit auch in Werken so unterschiedlicher

Komponisten wie Igor Strawinsky, Arnold Schönberg und Richard Strauss begegnet. Der Komponist selber verstand sein Werk als eine Hommage an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts; es ist „von reiner Klassizität, voller Klarheit, Ausgewogenheit und formaler Strenge“ (François-René Tranchefort). Ravels Schüler Vlado Perlemuter erkannte gleichwohl eine Nähe zu Couperin, vor allem in Bezug auf „die Klarheit des Stils, die Form der Suite, die Lebendigkeit des Ausdrucks und einige harmonische Kadenzen“.

Le tombeau de Couperin ist eine Klaviersuite in sechs Sätzen nach dem Vorbild der *Ordres* (Suiten) von Couperin. Ein Prélude und eine Toccata (inspiriert von *Feux follets* und *Mazeppa* aus den *Études d'exécution transcendante* von Liszt) flankieren stilisierte Tänze: die Forlane mit ihrem punktierten Rhythmus und ihren pikanten Dissonanzen (eines der Zwischenspiele zeigt eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der Forlane der vierten Suite aus Couperins *Concerts royaux*), der robuste, bäuerliche Rigaudon und das Menuet (ein Tanz, dem Ravel besonders verbunden war) nebst einer strengen dreistimmigen Fuge.

Das Werk wurde am 11. April 1919 in der Pariser Salle Gaveau von Marguerite Long uraufgeführt; wenige Monate später bearbeitete Ravel vier der sechs Sätze für Orchester.

Jehan Alain gehört zu den vielen Talenten, die der Krieg zunichtemachte. 1911 in eine Musikerfamilie hineingeboren (die berühmte Organistin Marie-Claire Alain war seine jüngere Schwester), studierte er u.a. bei Paul Dukas und dem Organisten Marcel Dupré. Schon früh zeigte sich sein Talent als Musiker und als Komponist. Im Laufe seines kurzen Lebens (er starb mit 29 Jahren) komponierte er mehr als hundertvierzig Werke, und obwohl er dabei verschiedene Besetzungen bedachte – von Klavier solo bis hin zum Orchester –, ist er vor allem für seine Orgelwerke bekannt.

Bei dem kurzen **Prélude et fugue** handelt es sich eigentlich um die Kombination zweier separater Stücke. Laut Marie-Claire Alain wurde das Prélude 1935 komponiert; die Fuge entstand im August oder September desselben Jahres. Während die Fuge wieder aufgegriffen und für Orgel transkribiert wurde, behielt das deutlich pianistischere Prélude seine ursprüngliche Gestalt bei, in der es 1944 veröffentlicht wurde. Das Prélude ist rhythmisch frei (ein Anklang an die untaktierten Préludes der französischen Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts). Die sehr kurze Fuge erinnert mit ihrem eigentümlichen Thema an die chromatische Sprache, wie sie – wir folgen immer noch Marie-Claire Alain – die Schönberg-Schule schätzte. Im Vorwort zur Ausgabe der Klavierwerke von Jehan Alain betonte sein Bruder Olivier Alain im Zusammenhang mit dem Vortrag der Stücke: „Der Hauptcharakter des Stils, der Ausführung und der Werke von Jehan Alain ist die Beweglichkeit. Er selber achtete, insbesondere in seinen kleinen Klavierstücken, auf eine äußerst flexible Bewegung. Seine Interpretation, in der sich seine Sensibilität widerspiegelte, reichte vom verschwenderischen Überschwang des Rhythmus und der Melodik zu einer Zurückhaltung, die von einer Keuschheit des Gefühls und innerer Ehrfurcht geprägt war.“

Die *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (Zwanzig Blicke auf das Jesuskind) von **Olivier Messiaen** wurden zwischen dem 23. März und dem 8. September 1944 in einer der bewegtesten Phasen der Geschichte Frankreichs komponiert: am Ende der deutschen Besatzungszeit, als das Leben ungeachtet der Not wieder seinen normalen Lauf aufzunehmen suchte. Messiaen hat den zwanzigteiligen Zyklus für seine Schülerin Yvonne Loriod geschrieben, die seine Muse geworden war und an allen Uraufführungen von Werken, die Klavier vorsahen, mitwirkte; 1961 wurde sie seine Ehefrau. Mit diesem Zyklus hat Messiaen eines der größten Fresken geschaffen, die je für Klavier solo komponiert wurden (eine Gesamtauführung dauert

zwei Stunden), und er verlangt eine „transzendente“ Virtuosität, die ihren Bezug auf Franz Liszt nicht leugnet. In Interviews mit Claude Samuel sagte der Komponist: „Ich wusste, sie würden von Yvonne Loriod gespielt werden; also durfte ich mir die größten Verstiegenheiten erlauben, denn ihr ist alles möglich. Ich wusste, dass ich mir einige sehr schwierige, sehr ungewöhnliche und sehr neuartige Dinge ausdenken konnte – sie würden alle umgesetzt werden, und zwar sehr gut.“

Neben den Blicken der Hirten, der Engel, der Jungfrau und des himmlischen Vaters, die von den Theologen hervorgehoben werden, waren es „die Gesänge der Vögel, die Glockenspiele, Spiralen, Stalaktiten, Galaxien, Photonen, Texte des hl. Thomas, des hl. Johannes vom Kreuze, der hl. Therese von Lisieux, die Evangelien und das Missale, die mich inspiriert haben. Mehr als in allen meinen früheren Werken habe ich hier eine Sprache der mystischen Liebe gesucht, zugleich abwechslungsreich, kraftvoll und zärtlich, manchmal brutal in ihren vielfarbigen Gestalten“, schrieb Messiaen im Vorwort zu diesem Werk. Neben den religiösen Anliegen des Komponisten macht sich mithin auch seine Leidenschaft für Vögel bemerkbar, für Farben (Messiaen war bekanntlich Synästhetiker), indische Rhythmen, griechische Metrik, „unumkehrbare Rhythmen“ (eine Art rhythmisches Palindrom) und die Verwendung zyklischen Themen (als eine Art von Leitmotiv), die er „rhythmische Personen“ nannte, weil sie sich im Verlauf der Werke wie Lebewesen entwickelten. Anstelle der drohenden Heterogenität findet Messiaen zu einer Klangsprache, die gleichermaßen modern, zugänglich und durchweg wiedererkennbar ist. „Ich bevorzuge“, so der Komponist, „eine schillernde Musik, verfeinert, ja wollüstig (aber natürlich nicht sinnlich!). Eine Musik, die singt (der Melodie zu Ehren, der melodischen Phrase!). [...] Eine Musik wie die Kirchenfenster, wo die Komplementärfarben ins Wirbeln geraten.“

Für diese Einspielung hat Kathryn Stott den fünfzehnten Blick ausgewählt, *Der Kuss des Jesuskindes*. Messiaen sagte hierzu: „Ein Stich hat mich inspiriert, der

das Jesuskind darstellt, wie es die Arme seiner Mutter verlässt, um die kleine Schwester Theresa zu umarmen. All dies ist das Symbol der Kommunion, der göttlichen Liebe. Man muss lieben, um dieses Thema und diese Musik zu lieben, die zart wie das Herz des Himmels sein möchte, nichts anderes.“

Der Zyklus in seiner Gesamtheit wurde am 26. März 1945 in der Salle Gaveau von Yvonne Loriod, der Widmungsträgerin, uraufgeführt. Obwohl die verwirrten Kritiker uneins waren, galten die *Vingt Regards* bald als ein Klassiker der Klavierliteratur des 20. Jahrhunderts.

Das chronologisch letzte Werk dieser Einspielung ist **Henri Dutilleux' Sonate** aus dem Jahr 1948. Auch wenn Dutilleux selber diese Sonate als ein Übergangswerk betrachtete, als Komposition „eines noch jungen Musikers auf dem Wege zu sich selbst“, wurde auch sie rasch zu einem Klassiker der französischen Klaviermusik des 20. Jahrhunderts.

Trotz seines langen Lebens hinterließ Dutilleux eine relativ kleine Zahl von Werken. Und obwohl er für unterschiedliche Besetzungen komponierte, war das Orchester das hauptsächliche Mittel seiner Wahl. Dutilleux ist ein akribischer, perfektionistischer Komponist, der eine sehr persönliche Sprache abseits von Moden und Strömungen entwickelte – was nicht nur seine späte Entdeckung erklärt, sondern auch den besonderen Platz, den er in der Musiklandschaft Frankreichs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einnimmt. Der französische Musikwissenschaftler Claude Rostand schrieb über seine wohlproportionierte und klare Musiksprache: „Wenn wir sie auf die Vergangenheit – aus der Henri Dutilleux tatsächlich herkommt, weil er kein Revolutionär ist – zu beziehen hätten, könnte man sagen, dass sie hinsichtlich der Harmonik gleichermaßen in der Tradition von Fauré und Ravel steht, ohne indes einen wirklichen Einfluss des einen oder des anderen zu zeigen – vielmehr handelt es sich um den harmonischen Ansatz Faurés bzw. Ravels,

oder, besser gesagt, um die Einstellung zum Problem der Harmonik; denn seine Sprache ist von Anfang an sehr persönlich und zeigt eine Art von unorganisiertem atonalem Instinkt.“

Die Klaviersonate, die für die Frau des Komponisten, Geneviève Joy, komponiert und von ihr 1948 uraufgeführt wurde, zeigt den Einfluss Ravels insbesondere in der kühnen und betörenden Harmonik inmitten der klassischen Formen sowie der Verwendung modalen Skalen. Dem klassischen Schema folgend, hat die Sonate drei Sätze; Dutilleux spürte, mit dieser Sonate „auf dem Weg zur großen Form einen Schritt nach vorn“ gemacht zu haben. Er entfernte sich hier definitiv von dem Divertimento-Stil, der seine bisherigen Klavierkompositionen gekennzeichnet hatte – so sehr, dass er die Sonate als sein „Opus 1“ betrachtete. Wenngleich Dutilleux den ersten Satz (*Allegro con moto*) formal nach traditionellem Muster anlegt (Exposition, Durchführung, Reprise und Coda), so weicht er im Hinblick auf die Themen ein wenig von der Konvention ab: Es sind keine Widersacher, sondern enge Verwandte. Der zweite Satz (*Lento*) mit dem (deutschen) Titel „Lied“ changiert zwischen *Pianissimo* und *Pianississimo*, greift die klassische Liedform (A-B-A) auf und erinnert in seinem Raffinement mitunter an die langsamen, kontemplativen Sätze Olivier Messiaens. (Dutilleux war übrigens Zeuge der Uraufführung der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.) Der dritte Satz ist ein Choral, gefolgt von vier Variationen (*Vivace*, *Un poco più vivo*, *Calmo* und *Prestissimo*). Diese vier Variationen bilden selber eine Sonatenform *en miniature* – gleichsam eine Sonate in der Sonate –, und demonstrieren jeweils sehr unterschiedliche Satztechniken.

„Beim Komponieren dieser Sonate“, so Dutilleux, „habe ich versucht, ein Gefühl des inneren Pulsierens, eine Art lyrische Spannung zu erzeugen, zugleich aber auch eine Art ‚Klangerweiterung‘, die das Klavier dank seines harmonischen Reichtums und seiner großen Vielfalt an Klangfarben besser umzusetzen weiß als jedes andere Instrument. Die Musik erscheint hier in erster Linie als eine Vision,

als ein Traum, und sie muss loslassend gehört werden – ohne Zwang und ohne Gedanken an eine etwaige Analyse.“

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Kathryn Stott, eine der vielseitigsten Pianistinnen Großbritanniens, studierte an der Yehudi Menuhin School und am Royal College of Music; bei der Leeds International Piano Competition 1978 war sie Preisträgerin. Sie ist Gastprofessorin und Ehrenmitglied der Royal Academy of Music.

Als Konzertsolistin tritt sie regelmäßig mit vielen bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt auf, und sie pflegt langjährige musikalische Beziehungen mit zahlreichen hervorragenden Instrumentalisten. Als engagierte Advokatin zeitgenössischer Musik hat Kathryn Stott viele Werke uraufgeführt, darunter Konzerte von Sir Peter Maxwell Davies und Michael Nyman. Außerdem ist sie eine bemerkenswerte Exponentin des Tangos und anderer lateinamerikanischer Tanzmusik, was sich u.a. in einer vielbeachteten Zusammenarbeit mit Yo-Yo Ma und führenden südamerikanischen Musikern im Rahmen von CD-Einspielungen und Konzertreisen widerspiegelt. Kathryn Stott hat zahlreiche CDs bei BIS aufgenommen, darunter Klaviersolowerke von John Foulds und Erwin Schulhoff, Violinsonaten von Ferruccio Busoni und mehrere Projekte mit dem Cellisten Christian Poltéra. Mit ihrer Duopartnerin Noriko Ogawa hat sie zudem eine CD mit Werken von Delius in Arrangements für zwei Klaviere vorgelegt sowie *Circuit*, ein für sie komponiertes Konzert für zwei Klaviere und Orchester von Graham Fitkin.

Darüber hinaus war sie von 2009 bis 2014 Künstlerische Leiterin der Manchester Chamber Concert Series und gab die künstlerischen Impulse für mehreren Festivals und Konzertreihen in Großbritannien und Italien.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kathrynstott.com

Le terme de «solitaire», c'est-à-dire le diamant monté seul, notamment sur une bague, est peut-être celui qui semble le mieux décrire la musique française pour piano du vingtième siècle. Comme lui, elle brille d'un éclat singulier, elle affiche son élégance, elle est unanimement admirée et est consciente de sa propre valeur tout en occupant une place résolument à part, voire isolée, au sein de l'histoire musicale. Il peut également s'appliquer aux œuvres interprétées ici qui, chacune à leur manière, semblent occuper une place particulière au sein du catalogue de leur compositeur.

Première œuvre de cet enregistrement au point de vue chronologique, ***Le tombeau de Couperin*** de **Maurice Ravel** est également la dernière œuvre pour piano seul qu'il composera. Si Ravel n'avait certes pas la réputation d'être un compositeur rapide, la gestation de cette œuvre fut particulièrement longue : amorcée en juillet 1914, elle ne sera terminée qu'en novembre 1917. Plusieurs facteurs expliquent ce délai : le déclenchement de la Première Guerre Mondiale et l'engagement de Ravel jusqu'à la fin des hostilités, son désarroi face au patriotisme virulent de ses collègues musiciens et surtout, la mort de sa mère survenue en janvier 1917.

Le terme de tombeau doit ici être compris dans son sens ancien d'hommage à un grand compositeur ou un grand personnage disparu. Ainsi, chacun des six mouvements est dédié à un ami tombé au front. On est cependant bien loin du ton funèbre que le terme de tombeau semble suggérer : au contraire, l'œuvre est exempte de pathos et affiche même un ton détaché voire enjoué. Affichant la pudeur habituelle de son compositeur qui semble faire sienne la maxime de Couperin, «j'aime mieux ce qui me touche que ce qui me surprend», l'œuvre met délibérément de côté les recherches de couleurs de ses pièces pour piano antérieures et adopte un néo-classicisme tel qu'on retrouvera au même moment dans des œuvres de compositeurs contemporains aussi variés qu'Igor Stravinski, Arnold Schoenberg

et Richard Strauss. Selon les mots du compositeur, l'œuvre se voulait en fait un hommage à toute la musique française du dix-huitième siècle et est « d'un pur classique, épris de clarté, d'équilibre, de rigueur formelle » (François-René Tranchefort). Vlado Perlemuter, qui fut l'élève de Ravel, y percevra toutefois une affinité avec Couperin en ce qui concerne « la clarté d'écriture d'abord, la forme de la Suite, la vivacité d'expression et certaines cadences harmoniques. »

Le tombeau de Couperin est une véritable suite pour piano en six mouvements à l'image des Ordres (suites) de Couperin. Un prélude et une toccata (inspirée par *Feux follets* et *Mazeppa* des *Études d'exécution transcendante* de Liszt) encadrent des danses stylisées : la Forlane avec son rythme pointé et ses dissonances piquantes (et dont l'un des intermèdes présente une curieuse similitude avec la Forlane de la quatrième suite des *Concerts royaux* de Couperin), le robuste Rigaudon paysan et le Menuet (un rythme que Ravel affectionnait tout particulièrement) ainsi qu'une fugue rigoureuse à trois voix.

L'œuvre a été créée à la Salle Gaveau à Paris par Marguerite Long le 11 avril 1919. Quelques mois plus tard, Ravel orchestrera quatre des six mouvements de la suite.

Jehan Alain est l'un des nombreux talents emportés par la guerre. Né en 1911 dans une famille de musiciens (la célèbre organiste Marie-Claire Alain était sa sœur cadette), il a étudié notamment avec Paul Dukas et l'organiste Marcel Dupré. Très tôt, ses talents d'exécutant et de compositeur deviendront manifestes. Il composera durant sa courte vie (il est mort à 29 ans) plus de cent-quarante œuvres et bien qu'il composa pour différentes formations, du piano seul à l'orchestre, il est surtout connu pour ses œuvres pour orgue.

Le court **Prélude et fugue** de Jehan Alain est en fait le regroupement de deux pièces séparées. Selon Marie-Claire Alain, le Prélude aurait été composé en 1935

et la Fugue, en août ou en septembre de la même année. La fugue sera reprise et adaptée pour orgue mais le prélude, trop pianistique dans son écriture, demeurera dans sa forme initiale et sera publié en 1944. Le prélude adopte un rythme libre (un rappel des préludes non mesurés pour clavecin des compositeurs français du dix-septième et du dix-huitième siècle). La fugue, très courte, évoque dans son thème étrange le langage chromatique qui, toujours selon Marie-Claire Alain, était cher à l'école de Schoenberg. Dans la préface de l'édition de l'œuvre pour piano de Jehan Alain, son frère Olivier Alain soulignait, au sujet de l'interprétation des pièces, que : « le caractère essentiel du style, de l'interprétation, des œuvres de Jehan Alain est la mobilité. Lui-même observait, dans ses petites pièces pour piano spécialement, un mouvement extrêmement souple. Son interprétation, à l'image de sa sensibilité, passait d'une exaltation généreuse du rythme et de la mélodie à une retenue inspirée par la pudeur du sentiment et du respect intérieur. »

Les *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* d'**Olivier Messiaen** ont été composés entre le 23 mars et le 8 septembre 1944 lors de l'une des périodes les plus agitées de l'histoire de France, au moment de la fin de l'occupation allemande et alors que la vie normale tentait de reprendre son cours malgré les pénuries. Le cycle de vingt pièces a été composé à l'intention de l'élève d'Olivier Messiaen, Yvonne Loriod, qui allait devenir sa muse et participer dorénavant à toutes les créations de ses nouvelles œuvres qui réclamaient un piano, puis son épouse en 1961. Messiaen a écrit ici l'une des plus grandes fresques jamais composées pour piano seul (l'exécution intégrale du cycle dure deux heures) et réclame une virtuosité « transcendante » que ne renierait pas un Franz Liszt. Dans des entretiens avec Claude Samuel, le compositeur dira : « Je savais qu'ils seraient joués par Yvonne Loriod ; je pouvais donc me permettre les plus grandes excentricités puisque tout lui est permis ; je savais que je pouvais imaginer des choses très difficiles, très extraordinaires et très

neuves : elles seraient jouées, et bien jouées. ».

En plus des regards des bergers, des Anges, de la Vierge et du Père céleste évoqués par les théologiens, « sans parler des chants d'oiseaux, carillons, spirales, stalactites, galaxies, photons, des textes de saint Thomas, saint Jean de la Croix, sainte Thérèse de Lisieux, des Évangiles et du Missel m'ont également influencé. Plus que dans toutes mes précédentes œuvres, j'ai cherché ici un langage d'amour mystique, à la fois varié, puissant et tendre, parfois brutal aux ordonnances multicolores » écrira-t-il dans sa préface à l'œuvre. En plus des préoccupations religieuses du compositeur, on y retrouve sa passion pour les oiseaux, pour les couleurs (rappelons que le compositeur était atteint de synesthésie), pour les rythmes indiens, la métrique grecque, les « rythmes non rétrogradables » (sortes de palindrome rythmique) et le recours à des thèmes cycliques (sortes de *leitmotive*) qu'il appelait « personnages rythmiques » puisqu'ils évoluent tout au long de l'œuvre tels des êtres vivants. Mais au lieu de l'hétérogénéité redoutée, Messiaen parvient à un langage à la fois moderne, accessible et reconnaissable entre tous. À ce sujet, le compositeur dira : « mes préférences vont vers une musique chatoyante, raffinée, voluptueuse même (mais pas sensuelle, bien sûr !). Une musique qui chante (honneur à la mélodie, à la phrase mélodique !). (...) Une musique en vitrail, un tournoiement de couleurs complémentaires. »

Pour cet enregistrement, Kathryn Stott a choisi le quinzième regard, ***Le baiser de l'Enfant-Jésus*** dont Messiaen dira : « Une gravure m'a inspiré, qui représente l'Enfant-Jésus quittant les bras de sa Mère pour embrasser la petite sœur Thérèse. Tout ceci est le symbole de la communion, de l'amour divin. Il faut aimer pour aimer ce sujet et cette musique qui voudraient être tendres comme le cœur du ciel, et il n'y a rien d'autre. »

L'œuvre sera créée dans son intégralité le 26 mars 1945 à la salle Gaveau par Yvonne Loriod, sa dédicataire. Bien que les critiques, perplexes, seront divisées,

l'œuvre ne tardera pas à s'imposer en tant que classique de la littérature pour piano du vingtième siècle.

La dernière œuvre au point de vue chronologique de cet enregistrement est la **Sonate d'Henri Dutilleux** composée en 1948. Bien qu'il ne voyait en elle qu'une pièce de transition, le travail « d'un musicien encore jeune qui semble se chercher », sa Sonate est rapidement devenue, elle aussi, un classique de la musique française pour piano du vingtième siècle.

Malgré sa longue vie, Dutilleux laisse un catalogue de taille relativement réduite. Et malgré qu'il ait composé pour différentes formations, c'est principalement l'orchestre qui sera son médium d'élection. Dutilleux est un compositeur méticuleux et perfectionniste qui a créé un langage hautement personnel à l'écart des modes et des courants ce qui explique non seulement sa découverte tardive mais également la place à part qu'il occupe dans le paysage musical français de la seconde moitié du vingtième siècle. Le musicologue français Claude Rostand écrira au sujet de son langage musical tout de proportion et de clarté : « S'il fallait le rattacher au passé – dont Henri Dutilleux sort effectivement car ce n'est pas un révolutionnaire – on pourrait dire que du point de vue harmonique il se situe dans la descendance de Fauré et de Ravel tout à la fois, mais sans qu'il y ait une véritable influence de l'un ou l'autre ; ce n'est qu'attitude harmonique fauréenne ou ravelienne, ou plutôt attitude devant le problème harmonique ; car son langage est dès le début très personnel, et révèle une sorte d'instinct atonal non organisé. »

La Sonate pour piano qui a été composée à l'intention de l'épouse du compositeur, Geneviève Joy qui en assura également la création en 1948, porte la marque de l'influence de Ravel en particulier dans le traitement harmonique audacieux et séduisant au sein d'une forme classique et le recours aux échelles modales. Conformément au schéma classique, la Sonate est en trois mouvements.

Avec elle, le compositeur dira qu'il eut « l'impression... d'avoir fait un pas en avant dans la recherche de la grande forme » et il s'écarte définitivement du style du divertissement qui caractérisait jusque-là ses compositions pour piano au point de la considérer comme son « opus 1 ». Dans le premier mouvement (*Allegro con moto*) qui suit dans les grandes lignes le modèle du premier mouvement de sonate avec son exposition, son développement, sa réexposition et sa coda, Dutilleux s'écarte en revanche quelque peu de la tradition en ce qui concerne ses thèmes : plutôt que de les opposer, il en fait de proches parents. Le second mouvement (*Lento*), appelé *Lied*, se situe dans la nuance *pianissimo* à *pianississimo* et adopte la forme-lied classique A-B-A et rappelle quelque peu dans son raffinement les mouvements lents contemplatifs de son aîné, Olivier Messiaen (Dutilleux, du reste, assista à la création des *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*). Le troisième mouvement est un choral suivi de quatre variations (*Vivace*, *Un poco più vivo*, *Calmo* et *Prestissimo*). Les quatre variations constituent elles-mêmes une forme sonate en miniature, sorte de sonate dans la sonate, et adoptent chacune un type d'écriture très diversifiée.

Au sujet de cette œuvre, Dutilleux dira : « En composant cette pièce, j'ai tenté de créer un certain sens de la pulsation interne, une sorte de tension lyrique mais également une sorte de « prolifération de sonorités » que le piano sait mieux traduire que n'importe quel autre instrument grâce à sa richesse harmonique et à sa grande variété de timbres. La musique y est présentée avant tout comme une vision, un rêve, et on doit l'écouter en se laissant emporter, sans contrainte et sans se soucier de l'analyser. »

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Kathryn Stott, l'une des musiciennes les plus versatiles d'Angleterre, étudie d'abord à l'École Yehudi Menuhin puis au Royal College of Music avant de remporter un prix au Concours international de piano de Leeds en 1978. Elle est professeure invitée et est membre honoraire de la Royal Academy of Music.

Elle se produit régulièrement en tant que soliste de concerto avec plusieurs orchestres importants à travers le monde et entretient des relations musicales de longue durée avec plusieurs solistes d'envergure. Son intérêt particulier pour la musique contemporaine lui a permis d'assurer plusieurs créations mondiales, incluant des œuvres de Sir Peter Maxwell Davies et de Michael Nyman. Elle est également une remarquable interprète de tango et d'autres musiques de danse latine comme l'atteste sa collaboration avec Yo-Yo Ma et les meilleurs musiciens sud-américains sur un enregistrement et lors d'une tournée. Kathryn Stott réalise de nombreux enregistrements consacrés notamment à la musique pour piano seul de John Foulds et Ervín Schulhoff, aux Sonates pour violon de Ferruccio Busoni ainsi que plusieurs projets avec le violoncelliste Christian Poltéra, tous chez BIS. Elle enregistre également des œuvres de Delius arrangées pour deux pianos avec son partenaire en duo, Noriko Ogawa, et *Circuit*, un concerto pour deux pianos et orchestre composé à leur intention par Graham Fitkin.

Elle a également été la vision artistique derrière plusieurs séries de concerts et festivals importants au Royaume-Uni et en Italie et a été de 2009 à 2014 directrice artistique du Manchester Chamber Concerts Society.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.kathrynstott.com

ALSO AVAILABLE



ERVÍN SCHULHOFF (1894–1942)

Suite dansante en jazz, WV 98 · Piano Sonata No. 1, WV 69
Cinq études de jazz, WV 81 · Second Suite for piano, WV 71 · Elf Inventionen, WV 57
Hot Music: Zehn synkopierte Etüden, WV 92
BIS-1249

Stern des Monats *FonoForum* · Recording of the Year *MusicWeb-International*
Recommandé par *Classica* · Disco excepcional *Scherzo*

‘I can’t imagine these pieces better played.’ *American Record Guide*

‘Kathryn Stott proves a staunch advocate...’ *MusicWeb-International*

„Kathryn Stott overtuigt volledig in dit repertoire: virtuoos als Schulhoff zelf.“ *Luister*

‘She delivers the music with tremendous physical energy
and brilliant clarity of fingerwork.’ *BBC Music Magazine*

‘A brilliant display of virtuosity... all joy for the listener.’ *Fanfare*

„Eine hinreißende Entdeckung.“ *Fono Forum*

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

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

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

Kathryn Stott and BIS are grateful to the following donors for their support of this recording:
Rothschild
Mr and Mrs James Heyworth
Mr Patrick Walker OBE and Mrs Mavis Walker

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: August 2014 at Hallé St Peters, Manchester, England
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Piano technician: Ulrich Gerhartz
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2015
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Cover photo: © Nikolaj Lund
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2148 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2148