

REFLECTIONS

Maurice Ravel (1875–1937)

Miroirs (1904–5)

1	I. Noctuelles	4:24
2	II. Oiseaux tristes	4:38
3	III. Une barque sur l'océan	9:06
4	IV. Alborada del gracioso	6:35
5	V. La vallée des cloches	5:32

Abel Decaux (1869–1943)

Clairs de lune (1900–7)

6	I. Clair de lune n° 1 (Minuit passe)	4:59
7	II. Clair de lune n° 2 (La ruelle)	4:39
8	III. Clair de lune n° 3 (Le cimetière)	6:19
9	IV. Clair de lune n° 4 (La mer)	5:18

Arnold Schönberg (1874–1951)

Drei Klavierstücke op. 11 (1909)

10	I. Mäßig	3:56
11	II. Mäßig	7:39
12	III. Bewegt	<u>3:09</u>
		67:12

FREDERIC CHIU, *piano*

REFLECTIONS



he music world in 1900 reflected a paradoxical situation; at a time when the ever-increasing speed and scope of communication and transportation allowed a concise global image, individual cultural identities intensified, spawning a fervor of nationalism. At no time before had the Old World seen such diverse sources of inspiration: the mystical tonalities of Asia, the folkloric splendors of Russia, the rhythms of Africa, the ragtime and jazz of the Americas. Yet the numerous schools of composition—French, Viennese, English, etc.—seemed to disperse even more than before. Janaček, Bartók, Prokofiev and Scriabin each bathed in a state of isolation, each translating a distinct nationalist flavour into his individual language, each attaining such a point of perfection and uniqueness that any attempt by suc-

cessors to follow suit would be considered a lack of inventiveness, or plagiarism.

After a period of infatuation with the epic forms and complex harmonic plans of Wagner, there developed in France what would be known as the “impressionist” school, an unfortunate label, borrowed from contemporaneous painting, that misrepresents much of the music haphazardly lumped together. From this imprecise appellation, historians easily created an antagonism between Debussy or Ravel and the so-called “expressionist” school—another incongruous categorization borrowed from painting—consisting of Schönberg and his principal disciples Berg and Webern. This linguistic conceit ignored the many parallels between the two movements—both of which found their initial élan from the universal search for the post-Wagnerian aspirin—and it paints over the existence of a remarkable written correspondence between the main proponents of the respective “schools,” even their mutual respect and influences.

Ravel's *Miroirs* [*Mirrors*] (1905) reveal the essence of his personal approach to piano sonority and technique. Encompassing the fluidity of *Jeux d'eau* without the rhythmic constraints, the fantasy and absolute precision of *Gaspard* with-

out falling into exaggeration, *Miroirs* demonstrate how far from the truth the term “impressionism” is, for instead of the composer’s personal impressions of an object or scene, what we find in fact is a scrupulous attempt to photograph. “Realism” would be a better term. The hesitant flight of night moths is directly imprinted into the broken, uneven phrasing of “*Noctuelles*” [“Night Moths”] (we can even hear their powdery trails in the pedal); the monotone coos and volatile chirps of the “*Oiseaux tristes*” [“Mournful Birds”] starkly penetrate above the forest rumblings; the series of wave crests in “*Une barque sur l’océan*” [“A Ship on the Ocean”] is, this writer is convinced, scientifically accurate in its progression and decay; the rapid-fire guitar and castanets, the stumbling jester, his moment of reflection and the rally for the final virtuosic turn are clearly etched in the rhythms and harmonies of “*Alborada del gracioso*” [“Aubade of the Jester”]; the superimposed dissonances in “*La vallée des cloches*” [“Valley of Bells”] are meticulously calculated to reflect a seeming randomness of timing. Far from the confused, washed-out sounds that are usually associated with the “impressionist” style, there is an attention to detail and expression, a codification and rigor paralleling that of Schönberg and the Viennese school.

Schönberg consistently used the piano to flesh out his abstract research of a system that would divert attention away from the constant obsession for tonal centers—an obsession that had become, in Schönberg's opinion, distracting and futile. The ground-breaking pieces that comprise Schönberg's **Opus 11** (1909) concentrate attention on the expressive possibilities of rhythm, of texture, of dynamics and demonstrate convincingly the dramatic potential of gesture, the importance of detail. Although certain passages still contain traces of tonality (or at least of tonal insistence—the F-D ostinato in the second piece), these brief *Klavierstücke* have been generally recognized as the first attempt at complete atonal composition (excepting, of course, Decaux's miraculous essays: see below).* The first piece is certainly the most coherent of the three, ranking, in the opinion of Glenn Gould, "with the very best of Brahms's intermezzos," although the third is considerably more daring for its time; almost orchestral in its variety of color and timbre, it addresses itself to a crowd, whereas the first

* This recording restores the three pieces to their original form (as opposed to the 1924 revision that is commonly played) which, in the case of nos. 1 and 2, consists of a half-dozen single notes added or modified, significantly changing little. Piece no. 3 retains an extended passage which strangely reveals a resemblance to Ravel's "*Noctuelles*."

speaks more intimately. The second piece is a meditative study of suspension; despite (or because of) its relatively traditional ternary form, it became the subject of an intriguing correspondence between Schönberg and Busoni, the latter eventually producing a “concert version” (the listener is referred to the CD HMU 907054) that was not greatly appreciated by the former but is highly interesting as a historic document.

Unbelievable as it might seem, the Franco-Austrian confrontation might have been avoided if Abel Decaux had had his say. This obscure French organist’s sole composition presaged a fantastic synthesis of the atonal serialism of Schönberg and the suggestive imagery of Ravel; what is even more unbelievable is that these evocatively titled *Clairs de lune* [Moonlights] were composed between 1900 and 1907, partially predating Ravel’s *Miroirs*, the epitome of the genre, by many years, and almost a decade in advance of Schönberg’s first attempts at complete atonality in his **Opus 11** piano pieces. The serial techniques used in certain pieces by Decaux presaged the rigorous twelve-tone system that was to appear nearly twenty years later.

Sadly, what could have been an auspicious entry into the annals of music history was only a unique occurrence. (Just

one in a string of bad luck cases for the French which include the premature deaths of such promising creative minds as Alexis de Castillon, Guillaume Lekeu and Alberic Magnard.) Certain speculations exist of a concerted effort by the established musical society to relegate Decaux to the “lunatic fringe.” The necessities of life drove the unpretentious Frenchman to various publishing firms as a paid-by-the-page arranger of salon music, to the Sacré Cœur cathedral as its organist, and to the Eastman School of Music as an organ teacher. Lack of contemporary institutional archives hinders more substantial documentation of Decaux’s life. The German premiere of *Clairs de lune* in 1913 generated critical enthusiasm, but Decaux was already well on his way to a banal existence. Debussy married into money at a turning point in his musical career; what if Decaux had had the same “luck”?

What is especially alluring about the *Clairs de lune* is their potential for expression. Just as the twelve-tone system provided a framework for the widest range of styles, including not only the Austrian school but also Stravinsky and Copland, the foundation of these four short pieces laid the groundwork for an apparently endless series of variations. Decaux had envisioned a fifth piece entitled “La forêt” [“The Forest”]

which remained unfinished. The keystone in all four pieces is a three-note motif comprising intervals of a second and a third. The opening bars of “**Minuit passe**” [“Midnight Passes”] presents the two dominant forms of this motif. Decaux uses two juxtaposed motifs spread over four octaves to form a recurring super-chord (*à la* Scriabin.) This chord forms the ambiguous end to “**Le cimetière**” [“The Cemetery”] (which also incorporates the traditional *Dies irae* melody in a very untraditional manner), whereas the same chord, rolled out in waves of arpeggios, creates the foundation for the original form of the motif floating above in “**La mer**” [“The Sea”]. It appears once again in closed form in “**La ruelle**” [“The Alley”], in a setting similar in its immutability and inscrutability to the “*Farben*” movement of Schönberg’s opus 16. Evocations of Ravel and Schönberg abound: the accompanying figure of “**La mer**” (quintuplets arranged in groups of twos and threes!) is strangely evocative of the accompaniment in Ravel’s *Ondine*; the chromatic sequence of tritones in the climax of both “**La ruelle**” and Schönberg’s *Opus 11 no. 2*; the same precision of rhythmic notation in “**Minuit passe**” as in “**Une barque sur l’océan**” or “**Noctuelles**”; the amazing similarity of the opening melodic lines of the first Schönberg

piece and “**Minuit passe**” The listener is invited to add to the list.

In providing these points in common, Decaux confounds the traditional opposition of the “impressionists” and the “expressionists.” His *Clairs de lune* provide proof of the viability—as well as the inevitability—of an atonal system of composition, while at the same time revealing new possibilities of realism. Each of the three composers chose to explore a different facet of the same human character, with the same turn-of-the-century fervor; they inhabit the same atmosphere, and share a certain spiritual resemblance. To take a phrase from Ravel, “We should always remember that sensitivity and emotion represent the true content of a work of art.”

Frederic Chiu

RÉFLEXIONS

E

En 1900, le monde musical reflétait une situation paradoxale ; en un temps où la vitesse et les possibilités de communication et de transport ne cessaient de s'accroître et permettaient de se représenter le monde avec netteté, le sentiment d'identité culturelle s'intensifia jusqu'à la ferveur nationaliste. Jamais encore le Vieux Monde n'avait connu des sources d'inspiration aussi variées : harmonies mystiques d'Asie, splendeurs folkloriques de Russie, rythmes d'Afrique, ragtime et jazz d'Amérique. Mais apparemment, les nombreuses écoles de composition — française, viennoise, anglaise, etc. — se dispersèrent encore plus que par le passé. Janaček, Bartók, Prokofiev et Scriabine vécurent chacun dans l'isolement, chacun traduisant une tendance nationale particulière dans son langage propre, chacun atteignant un tel degré de

perfection et d'unicité qu'on ne vit que manque d'invention ou plagiat dans toutes les tentatives que firent leurs successeurs pour les suivre dans cette voie.

Après une période d'engouement pour les formes épiques et les complexités harmoniques de Wagner, un mouvement se développa en France qui allait être connu sous le nom d'école « impressionniste », dénomination malheureuse empruntée à la peinture contemporaine qui donne une idée fautive de la plupart des musiques rassemblées au petit bonheur sous ce vocable. À partir de cette dénomination imprécise, les historiens purent facilement créer un antagonisme entre Debussy ou Ravel et l'école dite « expressionniste » — autre classification inappropriée empruntée à la peinture — représentée par Schönberg et ses principaux disciples, Berg et Webern. Ce trait d'esprit linguistique ne tenait pas compte des nombreux parallèles existant entre les deux mouvements — qui trouvèrent tous deux leur élan initial dans la recherche générale de l'aspirine post-wagnérienne — et il passait autant sous silence la remarquable correspondance échangée par les principaux adeptes de chaque « école » que la réciprocité de leur respect et de leurs influences.

Les *Miroirs* de Ravel (1905) révèlent l'essence de son approche de la sonorité et de la technique du piano. Avec la

même fluidité que *Jeux d'eau* mais sans les contraintes rythmiques, avec la fantaisie et l'absolue précision de *Gaspard* mais sans tomber dans l'exagération, les **Miroirs** montrent à quel point le terme « impressionnisme » est éloigné de la réalité, car nous y trouvons en fait un scrupuleux essai de photographie, et non pas les impressions qu'un objet ou une scène auraient produites sur le compositeur. « Réalisme » serait un terme plus approprié. Le vol hésitant des papillons de nuit est exactement reproduit par le phrasé saccadé et irrégulier de « **Noctuelles** » (nous pouvons même entendre à la pédale la traînée poudreuse de leur vol) ; les roucoulements et les pépiements monotones des « **Oiseaux tristes** » percent à travers le bruissement de la forêt ; dans « **Une barque sur l'océan** » les crêtes des vagues se soulèvent et s'abaissent, j'en suis convaincu, selon un rythme d'une exactitude scientifique ; le feu roulant de la guitare et des castagnettes, le bouffon trébuchant, son moment de réflexion et le concours de virtuosité finale sont clairement gravés dans les rythmes et les harmonies d'« **Alborada del gracioso** » ; dans « **La vallée des cloches** », les dissonances superposées sont calculées avec soin pour faire croire que la répartition du temps est laissée au hasard. Loin des sonorités confuses et décolorées qui sont généralement associées au style « impres-

sionniste », il y a ici une attention au détail et à l'expression, une codification et une rigueur équivalentes à celles que recherchèrent Schönberg et l'école viennoise.

Schönberg se servit régulièrement du piano pour donner corps à sa recherche abstraite d'un système qui pourrait libérer l'attention de son obsession constante de tonalité — obsession qui, selon Schönberg, était devenue gênante et futile. Les pièces radicalement novatrices qui composent l'**Opus 11** (1909) de Schönberg concentrent l'attention sur les possibilités expressives du rythme, de la texture, de la dynamique et ne laissent plus aucun doute sur le potentiel dramatique du « geste » et sur l'importance du détail. Bien que certains passages contiennent encore des réminiscences d'écriture tonale (ou du moins d'insistance tonale — l'ostinato fa-ré de la seconde pièce), ces brefs *Klavierstücke* sont généralement considérés comme le premier essai de composition totalement atonale* (à l'exception, bien sûr, des prodigieuses compositions de Decaux : voir ci-après). La première pièce est certainement la plus cohérente des trois, pou-

* Ces trois pièces ont été enregistrées ici dans leur forme originale, les pièces n° 1 et n° 2 ne différant de la version révisée de 1924 que par une demi-douzaine de notes ajoutées ou modifiées, ce qui est presque insignifiant. La pièce n° 3 comporte un long passage qui rappelle étrangement aux « *Noctuelles* » de Ravel.

vant rivaliser, de l'avis de Glenn Gould, « avec les meilleurs intermezzos de Brahms », même si la troisième est beaucoup plus audacieuse pour son temps ; presque orchestrale par la diversité de ses couleurs et de ses timbres, elle parle haut et clair, tandis que la première s'exprime sur un ton plus confidentiel. La deuxième pièce est une étude méditative sur la suspension ; en dépit (ou à cause) de sa forme ternaire relativement traditionnelle, elle devint le sujet d'une correspondance fascinante entre Schönberg et Busoni ; finalement, ce dernier en fit une « version de concert » (l'auditeur est invité à se reporter au disque HMU 907054) qui ne fut guère appréciée par Schönberg, mais qui constitue un document historique extrêmement intéressant.

Aussi incroyable que cela puisse sembler, la confrontation franco-autrichienne aurait pu être évitée si Abel Decaux avait eu son mot à dire. L'unique composition de cet obscur organiste français laissait présager une fantastique synthèse du sérialisme atonal de Schönberg et des images suggestives de Ravel ; ce qui est encore plus incroyable, c'est que ces *Clairs de lune* au nom si évocateur furent composés entre 1900 et 1907, devançant pour partie de plusieurs années les *Miroirs* de Ravel, modèle du genre, et précédant de presque dix ans les premiers essais de complète atonalité que Schönberg fit avec les pièces pour piano de son

Opus 11. Les procédés sériels utilisés par Decaux dans certaines de ses pièces annonçaient le rigoureux système de douze tons qui allait apparaître près de vingt ans plus tard.

Malheureusement, ce qui aurait pu être une prometteuse entrée dans les annales de la musique ne fut qu'une apparition. (Et ce n'est qu'un cas de malchance parmi ceux que connurent les Français, avec la mort prématurée d'hommes qui promettaient d'être aussi créatifs qu'Alexis de Castillon, Guillaume Lekeu et Alberic Magnard.) Certains ont même été jusqu'à penser qu'il y aurait eu un effort concerté de la part du monde musical officiel pour reléguer Decaux parmi les personnes « lunatiques ». Les nécessités de la vie conduisirent ce modeste Français à devenir arrangeur de musique de salon payé à la page pour divers éditeurs de musique, organiste de la basilique du Sacré-Cœur et professeur d'orgue à l'Eastman School of Music. L'absence d'archives institutionnelles contemporaines ne permet pas de réunir une documentation plus substantielle sur la vie de Decaux. La création allemande de *Clairs de lune* en 1913 souleva l'enthousiasme de la critique, mais Decaux était déjà bien trop engagé dans une existence banale. Debussy fit un mariage d'argent à un tournant de sa carrière musicale ; qu'en aurait-il été si Decaux avait eu la même « chance » ?

Les *Clairs de lune* sont particulièrement séduisants par leur potentiel expressif. Tout comme le système de douze tons fournit un cadre à des styles aussi divers que ceux non seulement de l'école autrichienne, mais encore de Stravinsky et de Copland, la création de ces quatre courtes pièces jetait les bases d'une série de variations apparemment infinie. Decaux avait prévu une cinquième pièce intitulée « **La forêt** » qui demeura inachevée. La clé de voûte de ces quatre pièces est un motif de trois notes formant des intervalles de seconde et de tierce. Ce motif apparaît sous ses deux formes principales dans les premières mesures de « **Minuit passe** ». Decaux juxtapose deux motifs qu'il répartit sur quatre octaves pour former un superaccord récurrent (à la Scriabine). Cet accord constitue la fin ambiguë du « **Cimetière** » (où la mélodie du « *Dies Iraë* » est utilisée d'une manière très peu conventionnelle), tandis que, développé en vagues d'arpèges, il donne également sa forme originale au motif qui flotte sur « **La mer** ». Il apparaît à nouveau sous une forme fermée dans « **La ruelle** », dans une version similaire par son caractère immuable et impénétrable au mouvement « *Farben* » de l'Opus 16 de Schönberg. Les similitudes évocatrices de Ravel et de Schönberg abondent : le motif d'accompagnement de *La mer* (quintolets disposés par groupes de deux et de trois !) est étrangement évocateur de l'accompagnement de *l'Ondine* de Ravel ; la séquence chroma-

tique de tritons qui apparaît au point de plus grande tension, tant dans « **La ruelle** » que dans l’Opus 11 n° 2 de Schönberg ; la même précision dans la notation des rythmes dans « **Minuit passe** » que dans « **Une barque sur l’océan** » ou « **Noctuelles** » ; la stupéfiante similitude des lignes mélodiques au début de la première pièce de Schönberg et de « **Minuit passe** » . . . L’auditeur est invité à prolonger la liste.

Par le fait que ces points figurent en commun dans son écriture, Decaux anéantit l’opposition traditionnelle entre « impressionnistes » et « expressionnistes ». Ses *Clairs de lune* apportent la preuve de la viabilité — autant que du caractère inévitable — d’un système atonal de composition, tout en révélant de nouvelles possibilités du réalisme. Chacun des trois compositeurs choisit d’explorer une facette différente du même caractère humain, avec la même ferveur fin de siècle ; ils habitent le même monde et présentent une certaine ressemblance spirituelle. Pour citer Ravel, « Nous devrions toujours nous souvenir que la sensibilité et l’émotion représentent le contenu réel d’une œuvre d’art ».

Frederic Chiu

Traduction : Isabelle Demmery

REFLEKTIONEN



In der Musikwelt der letzten Jahrhundertwende spiegelte sich eine Zeit voller Widersprüche. Während einerseits Umfang und Geschwindigkeit von Kommunikations- und Transportmitteln ständig zunahmen und ein genaues Bild der globalen Welt ermöglichten, wuchs andererseits das Bewußtsein für kulturelle Eigenarten und erzeugte leidenschaftliche Nationalgefühle. Nie zuvor war die Alte Welt aus so grundverschiedenen Quellen inspiriert worden: den mystischen Tonarten Asiens, der glanzvollen Pracht russischer Folklore, afrikanischen Rhythmen, Ragtime und Jazz aus Nord- und Südamerika. Nichtsdestoweniger schienen die zahlreichen Kompositionsschulen — die Französische, die Wiener, die Englische usw. — unterschiedlichere Wege einzuschlagen als je zuvor. Janaček, Bartók, Prokofieff und Scriabin bewegten sich

in völlig isolierten Bereichen: jeder dieser drei Komponisten übernahm eine deutlich nationale Farbe in seine eigene Tonsprache und erreichte einen solchen Grad an Perfektion und Einmaligkeit, daß alle Nachahmungsversuche der folgenden Generation als mangelnder Einfallsreichtum oder Plagiat empfunden werden sollten.

Nach einer Periode der Begeisterung für die epischen Formen und komplexen Harmoniegebilde von Richard Wagner begann in Frankreich eine Entwicklung, die man später die « Impressionistische Schule » nannte, eine von der zeitgenössischen Malerei übernommene, recht unglückliche Formulierung, gibt sie doch ein falsches Bild vieler Musikstile, indem man diese willkürlich in einen Topf wirft. Aufgrund dieser ungenauen Bezeichnung war es für die Musikgeschichtler ein Leichtes, Gegensätze aufzubauen zwischen Debussy oder Ravel einerseits und der sogenannten « Expressionistischen » Schule andererseits, wobei « Expressionismus » ein ebenso unzutreffender, aus der Malerei übernommener Begriff war, mit dem man den Stil Arnold Schönbergs und seiner wichtigsten Schüler Berg und Webern umschrieb. Durch die linguistische Definition der Begriffe wurden nämlich die vielen Parallelen zwischen diesen Bewegungen, die beide aus der Suche nach

einem Allheilmittel für die « Musik nach Wagner » hervorgegangen waren, ausgeschlossen. Außerdem leugnet man damit die Existenz eines bemerkenswerten Schriftwechsels zwischen den Hauptvertretern der jeweiligen « Schulen », aus dem hervorgeht, wie sehr sie einander sogar schätzten und sich gegenseitig beeinflussten.

Die 1905 entstandene Komposition *Miroirs* [Spiegelbilder] von Maurice Ravel offenbart wesentliche Aspekte, wie der Komponist an die Klangwelt und Spieltechnik des Klaviers herangeht. In *Miroirs* verbindet sich die Beweglichkeit der *Jeux d'eau* (ohne deren rhythmische Gezwungenheit) mit dem Einfallsreichtum und der perfekten Präzision des *Gaspard* (ohne in Übertreibung zu verfallen); damit beweist dieses Werk, wie weit sich die Bezeichnung « Impressionismus » von der Wirklichkeit entfernt. Anstelle des ganz persönlichen Eindrucks, den der Komponist von einem Gegenstand oder einer Szene hat, erkennen wir deutlich sein Bemühen, gewissenhaft zu « fotografieren »; der Begriff « Realismus » wäre also viel eher angebracht. In « *Noctuelles* » [« Nächtlicher Spuk »] spiegelt sich der flatterhafte Kampf von Nachtfaltern unmittelbar in der gebrochenen, ungleichmäßigen Phrasierung (wir können im Pedal sogar ihre pudrigen Spuren hören). Durch das Rauschen

des Waldes in « **Oiseaux tristes** » [« Trauerende Vögel »] dringt deutlich das monotone Gurren und leise Zwitschern der Vögel. In « **Une barque sur l'océan** » [« Eine Barke auf dem Ozean »] wird das Herannahen und Zurückweichen brandender Wellen — davon ist der Schreiber dieser Zeilen überzeugt — wissenschaftlich genau wiedergegeben. Das musikalische Feuerwerk von Gitarre und Kastagnetten, der torkelnde Clown, der Moment, in dem er kurz nachdenkt und Kraft sammelt für die letzte virtuose Drehung — all das erscheint gestochen scharf in den Rhythmen und Harmonien der « **Alborada del gracioso** » [« Morgenständchen des Narren »]. In « **La vallée des cloches** » [« Das Tal der Glocken »] sind die sich überlagernden Dissonanzen peinlich genau berechnet, um eine scheinbar zufällige zeitliche Abstimmung zu erzeugen. Weit entfernt davon, was man gewöhnlich mit den verlaufenden, verwaschenen Farben des « impressionistischen » Stils verbindet, erleben wir hier eine Hinwendung zum Detail und zum Ausdruck, ein systematisches Erfassen und genaues Beobachten, wie es Schönberg und die (2.) Wiener Schule praktizieren.

Schönberg benutzte durchweg das Klavier, um seine theoretische Erforschung eines Systems mit Leben zu erfüllen, eines Systems, das letztendlich unser Augenmerk von der zwang-

haften Vorstellung ablenken sollte, es müsse unbedingt tonale Zentren geben. Diese Vorstellung war nach Schönbergs Meinung hinderlich und nutzlos geworden. Die bahnbrechenden Kompositionen seiner **Klavierstücke op. 11** (1909) konzentrieren sich auf die verschiedenen Möglichkeiten von rhythmischem Ausdruck, Struktur und Dynamik; sie überzeugen durch die Kraft ihres dramatischen Gestus und die Wichtigkeit des Details. Obgleich bestimmte Passagen noch Spuren von Tonalität enthalten (oder zumindest tonales Beharren wie der Ostinato aus F-D im zweiten Stück), betrachtet man diese kurzen **Klavierstücke** landläufig als den ersten Versuch einer vollkommen atonalen Komposition* (mit Ausnahme natürlich der faszinierenden Versuche von Decaux, siehe unten). Das erste der drei Stücke ist mit Sicherheit das schlüssigste und reicht nach Meinung von Glenn Gould den « allerbesten Intermezzi von Brahms » das Wasser. Dagegen stellt das dritte ein für die damalige Zeit wesentlich gewagteres Werk dar: fast orchestral in seinen unterschiedlichen Klang-

* Die vorliegende Aufnahme bringt die drei Stücke in ihrer ursprünglichen Form (anders als die — meistens gespielte — revidierte Fassung von 1924). Das bedeutet für die ersten beiden Stücke, daß ein halbes Dutzend einzelner Töne hinzugefügt oder modifiziert wurde — eine relativ unwichtige Veränderung. Das dritte Stück erhielt seine ausgedehnte Passage zurück, die Ähnlichkeiten mit Ravels « **Noctuelles** » offenbart.

farben und Klangschattierungen, wendet es sich an ein großes Publikum, während das erste Stück eine intimere Sprache spricht. Das zweite Stück ist eine Meditationsübung über einen Schwebезustand. Obgleich (oder gerade weil) es eine relativ traditionelle dreiteilige Form aufweist, wurde dieses Stück zum Gegenstand eines faszinierenden Briefwechsels zwischen Schönberg und Busoni. Die von Busoni geschaffene « Konzertsfassung » wurde von Schönberg allerdings nicht sonderlich geschätzt, ist jedoch musikgeschichtlich ein hochinteressantes Zeitdokument.

Hätte Abel Decaux den Ausschlag gegeben, dann wäre es — so unglaublich das auch klingt — nicht zur musikalischen Konfrontation zwischen Frankreich und Österreich gekommen. Die einzige Komposition dieses unbekanntes französischen Organisten war der Vorbote einer geradezu fantastischen Verbindung zwischen der atonalen seriellen Musik Schönbergs und der eindringlichen Bildersprache Ravel's. Noch unglaublicher scheint, daß diese so beziehungsreich betitelten *Clairs de lune* [« Mondschein »] zwischen 1900 und 1907 komponiert wurden, also zum Teil noch viele Jahre vor den *Miroirs* (Inbegriff dieses Genres) von Ravel, und nahezu ein Jahrzehnt, bevor Schönberg mit seinen **Klavierstücken op. 11** die ersten

Versuche in rein atonaler Kompositionstechnik unternahm. In der von Decaux in einigen Stücken verwendeten seriellen Technik kündigt sich bereits das strenge Zwölftonsystem an, welches erst fast zwanzig Jahre später zutage treten sollte.

Was so verheißungsvoll in die Annalen der Musikgeschichte hätte eingehen können, war leider eine auf ein einziges Werk beschränkte Erscheinung. (Sie war Teil einer regelrechten Pechsträhne in Frankreich, zu der auch der frühe Tod von so vielversprechenden, schöpferisch begabten Komponisten wie Alexis de Castillon, Guillaume Lekeu und Alberic Magnard gehört.) Es besteht die Vermutung, die etablierte Musikgesellschaft habe seinerzeit gezielte Anstrengungen unternommen, Abel Decaux als « mondsüchtigen Sonderling » abzustempeln. Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, sah sich der bescheidene Franzose gezwungen, bei verschiedenen Verlegern als Arrangeur für seitenweise bezahlte Salonmusik, als Organist an der Kathedrale Sacré-Coeur und als Orgellehrer an der Eastman School of Music in Rochester, New York zu arbeiten. Weil es an Informationen aus behördlichen Archiven mangelt, lässt sich das Leben von Decaux nur lückenhaft dokumentieren. Die deutsche Erstaufführung seiner *Clairs de lune* im Jahre 1913 erregte die Begeisterung der Kritiker, doch

inzwischen fristete Decaux bereits ein dürftiges Dasein. Debussy brachte es fertig, auf dem Höhepunkt seiner musikalischen Karriere eine reiche Frau zu heiraten. Was wäre geschehen, wenn Decaux das gleiche « Glück » gehabt hätte?

Was die *Clairs de lune* von Abel Decaux so besonders reizvoll macht, ist ihre Fülle an Ausdrucksmöglichkeiten. In gleicher Weise, wie das Zwölftonsystem den Rahmen für eine ungeheure Bandbreite musikalischer Stile bereitstellte — die von der österreichischen Schule bis zu Strawinsky und Copland reichte —, so legt auch das Grundmuster dieser vier kurzen Stücke von Decaux das Fundament für schier unendliche Variationsmöglichkeiten. Decaux hatte noch ein fünftes Stück mit dem Titel « **La forêt** » [« Der Wald »] geplant, das aber unvollendet blieb. In allen vier Stücken besteht der Grundpfeiler in einem Dreitonmotiv aus einer Sekunde und einer Terz. In der Einleitung zu « **Minuit passe** » [« Mitternacht vergeht »] werden die beiden wichtigsten Formen dieses Motivs präsentiert. Zwei aneinandergereihte Motive verteilt Decaux — in Skriabinscher Manier — als periodisch wiederkehrenden Groß-Akkord über vier Oktaven. Ebenfalls aus diesem Akkord besteht der offene Schluß von « **Le cimetière** » [« Der Friedhof »]— ein Stück, in dem auch das bekannte *Dies irae*

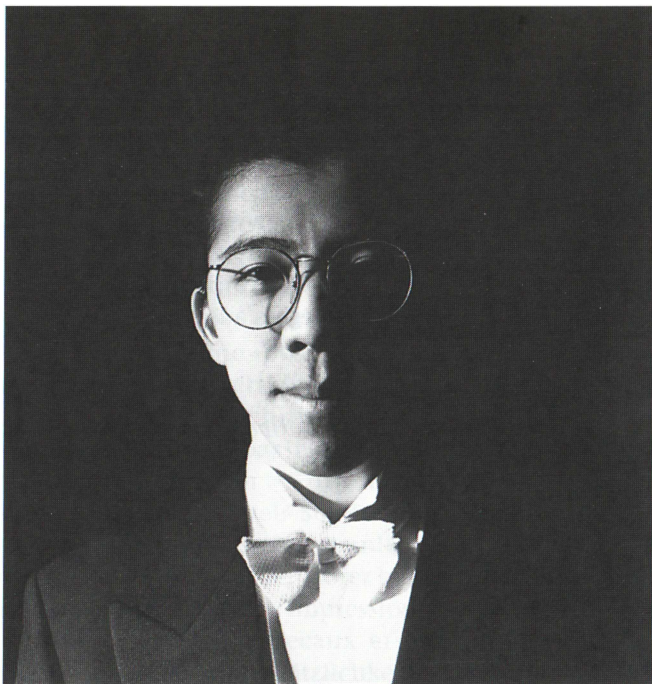
vorkommt, allerdings in einer sehr ungewöhnlichen Form. In « **La mer** » [« Das Meer »] hingegen bildet der gleiche Akkord, diesmal in wogenden Arpeggien, den Untergrund für die darüberschwebende ursprüngliche Form des Motivs. Als geschlossene Form erscheint das Motiv noch einmal in « **La ruelle** » [« Das Gäßchen »]; dieses Stück erinnert in seiner Starre und Unergründlichkeit an den Satz « Farben » in Schönbergs op. 16. Überhaupt gibt es eine Fülle von Anklängen an Schönberg und Ravel: die Begleitfigur in « **La mer** » (Quintolen in Zweier- und Dreier-Gruppen) erinnert ganz eigenartig an « Ondine » von Ravel; sowohl in « **La ruelle** » von Decaux wie in Schönbergs op. 11, Nr. 2 besteht der Höhepunkt aus einer chromatisch aufgebauten Tritonus-Sequenz; in « **Minuit passe** » wird der Rhythmus genau so sorgsam notiert wie in « **Une barque sur l'océan** » oder « **Noctuelles** » von Ravel; Schönbergs Stück und « **Minuit passe** » beginnen mit einer erstaunlich ähnlichen melodischen Linie . . . Diese Liste mag der Hörer beliebig erweitern.

Die Gemeinsamkeiten « impressionistischer » und « expressionistischer » Stile bei Decaux erschüttert die landläufige Auffassung von der Gegensätzlichkeit beider Lager. Sein Werk *Clairs de lune* liefert den Beweis für die Lebensfähigkeit, aber

auch für die Unausweichlichkeit eines atonalen Kompositionssystems, das gleichzeitig dem Realismus neue Möglichkeiten öffnet. Jeder der drei Komponisten — Decaux, Ravel, Schönberg — wählte einen anderen Wesenszug desselben menschlichen Charakters, um ihn mit der allen gemeinsamen Inbrunst der Jahrhundertwende zu erforschen. Alle drei atmen die gleiche Luft und haben eine gewisse geistige Ähnlichkeit miteinander. Ravel sagt es mit folgenden Worten: « Wir sollten uns immer bewußt sein, daß Sensibilität und Gefühl den eigentlichen Inhalt eines Kunstwerkes ausmachen. »

Frederic Chiu

Übersetzung: Ingeborg Neumann



FREDERIC CHIU

Photo: William Mercer McLeod

FREDERIC CHIU's virtuosity and elegance have caused critics to name him the inheritor of Godowsky and Rachmaninov, the leading representative of the younger generation. According to *Le Monde de la Musique*, "Chiu ... is ... a phenomenon that must be heard." Born in Ithaca, New York in 1964, he made his debut at age 14 with the Indianapolis Symphony Orchestra. Frederic Chiu has played throughout North America and Europe, including New York, Los Angeles, Montreal, Paris, Brussels, Warsaw, and Frankfurt. After studies with Karen Shaw at Indiana University (where he graduated with honors in Computer Science as well as in Music) and with Abbey Simon at The Juilliard School, Frederic Chiu now resides in Paris. In 1991, he was appointed co-Artistic Director of the new chamber music festival in France, "Consonance" Saint-Nazaire. Frederic Chiu records exclusively for **harmonia mundi usa**; his first recording was HMU 907054, a wide-ranging programme of piano transcriptions. He has also recorded the complete Piano Sonatas of Sergei Prokofiev (HMU 907086.88, which received a Diapason d'Or) as well as the Cinderella and Romeo & Juliet suites (HMU 907150), a selection of Rossini's *Péchés de Vieillesse* (HMU 907102) and three Sonatas of Mendelssohn (HMU 907117).

La virtuosité et l'élégance de **FREDERIC CHIU** lui ont valu d'être considéré par les critiques comme l'héritier de Godowsky et de Rachmaninov et comme le plus éminent représentant de la jeune génération. Selon *Le Monde de la Musique*, « Chiu ... est ... un phénomène que l'on doit entendre. » Né à Ithaca, New York, en 1964, il fit ses débuts à 14 ans avec l'Indianapolis Symphony Orchestra. Frederic Chiu s'est produit dans toute l'Amérique du Nord notamment à New York, Los Angeles, Montréal, et en Europe, à Paris, Bruxelles, Varsovie et Francfort. Après des études avec Karen Shaw à l'Université d'Indiana (dont il sort diplômé, avec mention, en informatique et en musique) et avec Abbey Simon à la Juilliard School, Frederic Chiu s'est installé à Paris. Depuis 1991, il est co-directeur artistique du nouveau festival de musique de chambre « Consonance » de Saint-Nazaire. Frederic Chiu enregistre exclusivement pour **harmonia mundi usa**; son premier enregistrement a été consacré à un programme de transcriptions pour piano (HMU 907054). Il a également gravé une intégrale des sonates pour piano de Prokofiev (HMU 907086.88, qui a reçu un Diapason d'Or), les suites de *Cendrillon* et *Roméo et Juliette* (HMU 907150), des extraits des *Péchés de Vieillesse* de Rossini (HMU 907102) et trois sonates pour piano de Mendelssohn (HMU 907117).

Die Virtuosität und das elegante Spiel des Pianisten **FREDERIC CHIU** haben Kritiker veranlaßt, ihn zum Erben von Godowsky und Rachmaninow zu ernennen. *Le Monde de la Musique* schrieb: « Chiu ... ist ... ein Phänomen, das man hören muß. » 1964 in Ithaca, New York geboren, debütierte er 14-jährig mit dem Indianapolis Symphony Orchestra. Frederic Chiu hat in ganz Nordamerika und Europa konzertiert, inklusive New York, Los Angeles, Montreal, Paris, Brüssel, Warschau und Frankfurt. Er studierte mit Karen Shaw an der Indiana University (wo er neben dem Abschluß in Musik auch ein Diplom in Informatik erwarb) und vervollkommnete seine pianistische Ausbildung bei Abbey Simon an der Juilliard School. Heute lebt Frederic Chiu in Paris. In 1991 übernahm er zusammen mit Philippe Graffin die künstlerische Leitung des neuen Kammermusikfestivals « Consonance » Saint-Nazaire in Frankreich. Frederic Chiu hat einen Exklusivvertrag mit **harmonia mundi usa**; seine erste Aufnahme bietet ein vielseitiges Programm von Transcriptionen an (HMU 907054). 1992 erschien die Gesamtaufnahme aller Klaviersonaten von Prokofieff (HMU 907086.88) sowie dessen Suiten aus *Aschenputtel* und *Romeo und Julia* (HMU 907150), eine Aufnahme mit Klavierstücken aus den *Péchés de Vieillesse* von Rossini (HMU 907102) und die drei Klaviersonaten von Mendelssohn-Bartholdy (HMU 907117).

CATALOGUE harmonia mundi

Le catalogue général est disponible sur simple demande écrite à l'adresse suivante :

F R A N C E

harmonia mundi s.a.

Mas de Vert

B.P. 150 - 13631 Arles cedex

Fax : 90 49 96 14

B E L G I U M

harmonia mundi Belgium

27, rue du COLLEGE straat

1050 Bruxelles / Brussel

Fax : (02) 646 21 63

Write for your free copy of our catalogue :

U N I T E D S T A T E S

harmonia mundi USA

2037 Granville Avenue

Los Angeles CA 90025-6103

Fax : (310) 996 1389

U N I T E D K I N G D O M

harmonia mundi UK ltd

19-21 Nile Street

London N1 7 LL

Fax : (0171) 253 32 37

*Sie erhalten unseren Gesamtkatalog
kostenlos über :*

D E U T S C H L A N D

Helikon Musikvertrieb GmbH

Heuauerweg 21

69124 Heidelberg

Fax : (06221) 72 08 16

Solicite catálogo a la dirección indicada :

E S P A Ñ A

harmonia mundi ibèrica, s.a.

Av. Pla del Vent 24

Sant Joan Despi - 08970 Barcelona

Fax : (93) 373 67 64

Schrijf voor een gratis catalogus naar :

N E D E R L A N D

harmonia mundi - Nandi

Het Kleine Loo 414 u

2592 CK Den Haag

Fax : (070) 38 53 581

カタログのご請求は：

日 本

株式会社キングインターナショナル

〒162 東京都新宿区

市谷加賀町2-1-9

Fax : (03) 3268 7790

A U T R E S P A Y S / O T H E R C O U N T R I E S

harmonia mundi s.a. Mas de Vert, F-13200 Arles • Fax : (33) 90 49 96 14

Special thanks to Eric Johnson of Yamaha, New York



harmonia mundi usa, 2037 Granville Avenue, Los Angeles, CA 90025 ® © 1995

Recording: October 25–27, 1994, Skywalker Sound, a division of

LucasArts Entertainment Company, Nicasio, CA

Producer: Robina G. Young

Engineer: Brad Michel

Editing: Frederic Chiu & Paul F. Witt

Cover photograph of Mr. Chiu by Jacques Philippot

Publishers: Dover (Ravel), S. Chapelier (Decaux), Universal Edition (Schönberg)

Piano: Yamaha Piano Technician: Lawrence Riley

Booklet design: Steven Lindberg

Recorded and produced in the USA

Made in Germany