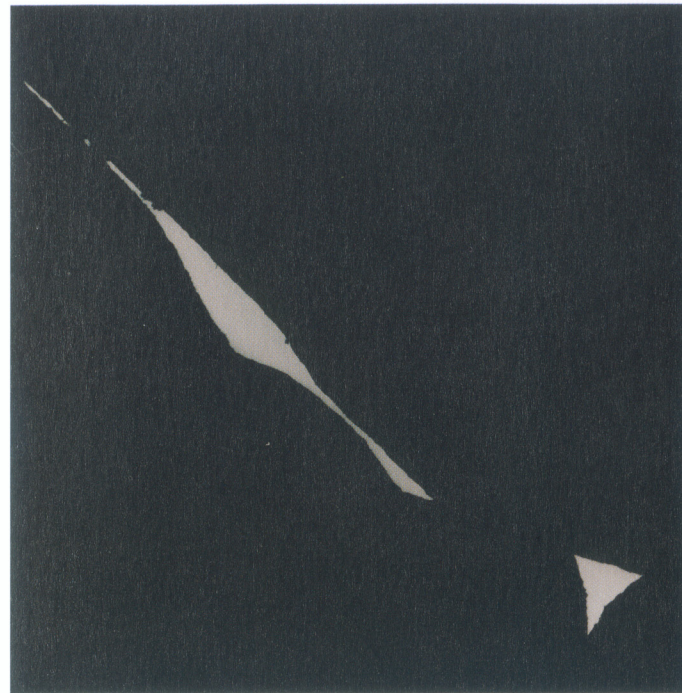
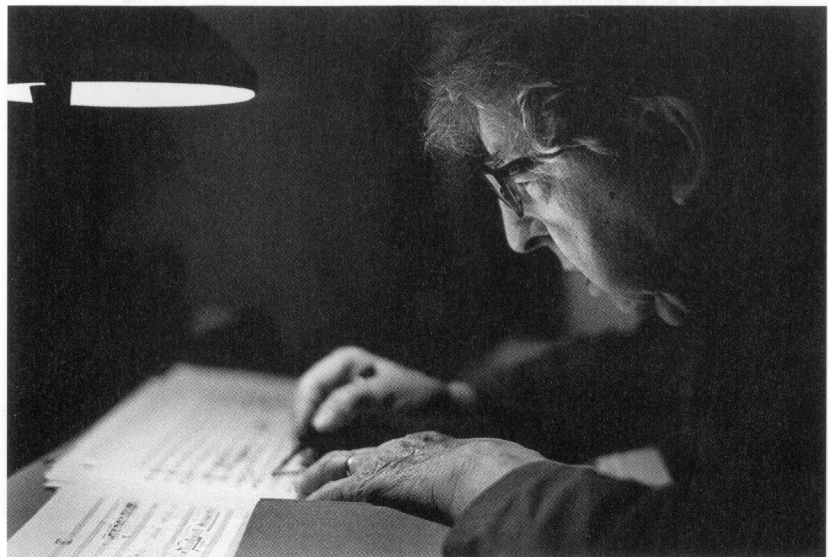






1	Petit air à dormir debout (1981)	1:33
2-4	Sonate (1946-48)	
	I. Allegro con moto	7:40
	II. Lied	6:07
	III. Choral et variations	10:35
5-6	<i>from:</i> Au gré des ondes (1946)	
	I. Prélude en berceuse	3:36
	III. Improvisation	1:31
7	Blackbird (1950)	1:31
8	Tous les chemins... mènent à Rome (1961)	1:32
9	Résonances (1965)	2:10
10-13	Figures de résonances* (1970/76) pour deux pianos	
	I	1:42
	II	1:46
	III	2:33
	IV	2:26
14	Mini-prélude en éventail (1987)	0:42



15-17 Préludes

- | | |
|-----------------------------------|------|
| I. D'ombre et de silence (1973) | 3:42 |
| II. Sur un même accord (1977) | 3:37 |
| III. Le jeu des contraires (1988) | 7:12 |

18 Bergerie (1946)

1:06

19-24 Au gré des ondes (1946)

- | | |
|-------------------------|------|
| I. Prélude en berceuse | 3:36 |
| II. Claquettes | 1:08 |
| III. Improvisation | 1:32 |
| IV. Mouvement perpétuel | 1:54 |
| V. Hommage à Bach | 3:24 |
| VI. Étude | 1:24 |

Robert Levin, piano

*Ya-Fei Chuang, piano



D'ombre et de silence

Reflections on the Piano Works of Henri Dutilleux

Musical composition, like all artistic endeavor, is ultimately a depiction of personal experience – the creator's perception of human behavior, emotion and drama. The creative stance frequently emanates from a spiritual and/or intellectual world view. Rigorous craftsmanship can vie with impulsive delight or headlong, disorderly passion. Disparities of approach are regularly encountered not just from one era to another, but within most style periods of Western music. We tend to think of certain composers – Bach, Haydn, Beethoven, Brahms, for example – as master craftsmen; others – Schubert, for instance – strike us as more impulsive and perhaps less structurally rigorous. Some composers have a vernacular that is more sensuous; others are more earnest. We can discern in the music of Mozart an awareness of chord spacings, which evokes a sense of the exquisite that Schubert, with his mastery of coloristic harmony, seems to take even farther; and Ravel extends both of these domains with exotic sonorities of remarkable rarefaction. Whereas the late works of Beethoven exemplify the attainment, far from the tumult of everyday life, of the most profound philosophical contemplation of the very meaning of existence, Mozart and Ravel retained to the end a sense of childlike wonder. The discipline imposed by contrapuntal craftsmanship emerges as a major factor in the late styles of numerous composers in the centuries after Bach, and certain composers have displayed virtuosity in the techniques of orchestration, among them Berlioz and the Russians from Rimsky to Stravinsky.

The uniqueness of a particular composer's sound world becomes particularly evident at the dawn of the modern era, led by Debussy, whose

succession of colors and characters in works such as the Sonata for Flute, Viola and Harp (1915) is astounding but ultimately inevitable. A detailed analysis of Debussy's music will at times reveal seemingly hidden connections that purport to explain the ineffable "rightness" of what at first seem diametrically opposite musical ideas, but such study is inessential to the layman, who will be equally in awe.

It is this sense of infallibility that lies at the core of the music of Henri Dutilleux (b.1916). He reached maturity in the wake of the creative explosion that marked the onset of the 20th century, when after centuries of relative stylistic unity within longer eras, the modern age precipitated unparalleled individualism, as Mahler, Debussy, Richard Strauss, Schoenberg, Ravel, Bartók, Stravinsky, Webern, and Hindemith evolved widely divergent vernaculars. Of the three leading French composers born in the 20th century – together with Messiaen and Boulez – Dutilleux has always kept a discreet profile, composing with painstaking perfectionism, subjecting his works to relentless revision before, and sometimes after, they have been presented to the public. For many years the musical director at the French radio, his natural modesty led him to shun the limelight, and his merciless self-criticism later caused him to disown virtually all of his music before the path-breaking Piano Sonata of 1946–48, which he now considers his opus one.

At the time of the sonata's composition, France was recovering from the trauma of the Second World War, and the Soviet Union cast a shadow on political and artistic attitudes. Indeed, the strength of the Communist party in France and Italy caused many to wonder if Western Europe might

follow the East on a Communist path within the foreseeable future. These musings may provide a context for a certain Russian flavor that here and there characterizes Dutilleux's early language, along with his transformation of the Impressionist vocabulary he inherited. The conversational ease of the first movement of the Piano Sonata, whose expressive power and consummately idiomatic writing place it at the top of 20th century masterpieces in the genre, seems to derive part of its dialect from the blues; but if Ravel's homage to Gershwin in the second movement of his Violin Sonata and the first movement of his Piano Concerto provide antecedents, the dialect in Dutilleux's hands is more suave and elusive. In any case, the kaleidoscopic richness of the Sonata's musical language transcends eclecticism. The narrative rhetoric engages and enchants, as pointillistic brilliance alternates with lyrical exuberance. The movement's geographical center proves to be its emotional core, in which a lush, morbid sensuality creates a Baudelairean evocation of sinister longing. This expands relentlessly to a harrowing climax before vaporizing invidiously into the recapitulation – a procedure that anticipates the coda, which glows with contrapuntal dexterity and oracular mystery. The sonata's second movement, *Lied*, presents a haunting melody, whose shifting harmonies evoke an aching fragility. Its middle section, eerie and visionary, expands its swirls of sound until it smoothly and inevitably yields to the opening section, its material reordered in such a way as to deepen the barely veiled emotions of the initial iteration. The finale, a chorale with variations, is frequently extracted from the Sonata and played as a separate work; its grandeur, virtuosity, and its harmonies both explosive and revelatory provide the sonata with an ultimate affirmation of overwhelming majesty.

The shorter pieces that comprise the balance of Dutilleux's pianistic *œuvre* document his trajectory from extended tonality to a sound world totally of his own invention, in which harmonies of dazzling iridescence inflect brilliant rhythmic and melodic gestures. Unpretentious pieces designed to provide interludes necessitated by radio broadcasts (*Prélude en berceuse*, *Improvisation*) are succeeded by aphorisms destined for young pianists (*Blackbird*, *Petit air à dormir debout*, *Tous les chemins... mènent à Rome*), through the sonic experimentation of *Résonances* to the magisterial grandeur of the three Preludes, where the sense of Dutilleux's infallibility of vision mirrors that of his many orchestral masterpieces (among them the cello and violin concertos (*Tout un monde lointain* and *L'arbre des songes*), *Timbres*, *Espace*, *Mouvement*, *The Shadows of Time...*). The first prelude (*D'ombre et de silence*), whose title has been taken over for this recording as a whole, is dedicated to Arthur Rubinstein. Its shadowy mysticism projects an uncanny foreboding. The second, *Sur un même accord*, dedicated to Claude Helffer, shows Dutilleux's prodigious imagination in extracting from a single vertical sonority a succession of sonic habitats and dramatic situations. The last, *Le jeu des contraires*, in which the two hands move in unyielding mirror image to one another, was composed for the 1988 William Kapell Competition at the University of Maryland. One of its initial passages is echoed by the *Mini-prélude en éventail*, published in facsimile by "Le Monde de la Musique" in celebration of its 100th issue. Both the second and the third of the three Preludes exemplify the principle espoused by Stravinsky in his "Poetics of Music": "The more constraints one imposes, the more one frees oneself of the chains that shackle the spirit." The state of suspension generated by the final pages of *Le jeu des contraires* evokes a world beyond our own, of infinite space.

The distillation of Dutilleux's atmospheric orchestral colors in such chamber works as *Les citations* and *Ainsi la nuit* (his String Quartet) has its counterpart in the *Figures de résonances* for two pianos, of which Dutilleux writes, that they "present themselves as a group of more or less brief sequences that formulate a certain number of propositions whose goal is purely acoustic. The author envisages a follow-up to this first album of pieces of which the group would then constitute a sort of 'catalogue of resonances'." Here, the interplay of sonic refraction between the two pianos reaches a quasi-ecstatic level. Rarely does one encounter a more vivid sense of the ability of an artist to construct an entire world, molecule by molecule.

*

I first met Henri Dutilleux in 1979. Nadia Boulanger, who taught at the Conservatoire américain in Fontainebleau from its first season in 1921 and became its director after the Second World War, had invited me to be the Conservatoire's Director in Residence that summer, when it became clear to her that her declining health would prevent her from assuring the pedagogy that enriched the musical and spiritual lives of three generations of musicians. (She was transported to and from Fontainebleau by ambulance that summer and died shortly thereafter, on 22 October 1979.) Having studied with her from 1960 to 1964, I was deeply honored by her invitation while utterly convinced of my inadequacy to perform the task she proposed. I knew, however, that the daughter of a Russian princess was not used to refusals. One aspect of the task particularly confounded me – teaching the composers. Despite my compositional studies with Stefan Wolpe, Nadia Boulanger and Leon Kirchner,

I felt unsuited to take on this task. When Mlle Boulanger sought to reassure me by informing me that Henri Dutilleux would come out to Fontainebleau every three weeks during the July-August session to provide overall supervision, I was further daunted. I could not have imagined the gift bestowed on me by circumstance: out of that initial meeting there ensued a friendship for which I am infinitely grateful. This recording represents the fulfillment of a dream of many years.

In discussions about the content of the recording, Henri Dutilleux initially requested that certain of his youthful works be omitted – the brief *Bergerie* and all but two of the collection of six pieces written for the radio and entitled *Au gré des ondes*. Given the presence of these pieces on other recorded collections of Dutilleux's piano music, I suggested the compromise that he accepted and that is found on this disk: the early pieces are relegated to an appendix separated by a longer pause.

Shortly before final production of this recording, Geneviève Joy, Henri Dutilleux's wife of over six decades, dedicatee of the Sonata and radiant performer and pedagogue, succumbed after a long illness. Her interpretations of Dutilleux's music provide the lodestar to all of us who seek to follow in her footsteps. This recording is humbly dedicated to the memory of Geneviève Joy and to my cherished friend Henri Dutilleux.

Robert Levin



D'ombre et de silence

Réflexions sur les œuvres pour piano d'Henri Dutilleux

La composition musicale, comme toute entreprise artistique, est en fin de compte la représentation d'une expérience personnelle – la perception qu'a le créateur du comportement, de l'émotion et du drame humains. L'attitude créatrice émane souvent d'une vision du monde spirituelle ou intellectuelle. La rigueur artisanale peut rivaliser avec le plaisir impulsif ou la passion aveugle et désordonnée. On rencontre des démarches disparates non seulement d'une époque à l'autre, mais au sein de la plupart des périodes stylistiques de la musique occidentale. On tend à considérer certains compositeurs – Bach, Haydn, Beethoven, Brahms, par exemple – comme des maîtres artisans ; d'autres – Schubert, par exemple – nous paraissent plus impulsifs et peut-être moins rigoureux sur le plan structurel. Certains compositeurs ont un langage qui est plus sensuel ; d'autres sont plus sérieux. On peut discerner dans la musique de Mozart une conscience de la disposition des accords qui évoque un sens de l'exquis que Schubert, avec sa maîtrise de l'harmonie coloriste, semble pousser encore plus loin ; et Ravel étend ces deux domaines avec des sonorités exotiques d'une remarquable raréfaction. Alors que les œuvres tardives de Beethoven illustrent l'aboutissement de la méditation philosophique la plus profonde sur le sens même de l'existence, loin du tumulte de la vie quotidienne, Mozart et Ravel conservent jusqu'à la fin un émerveillement enfantin. La discipline imposée par l'écriture contrapuntique émerge comme un facteur majeur dans le style tardif de nombreux compositeurs des siècles après Bach, et certains compositeurs ont révélé une virtuosité dans les techniques d'orchestration, notamment Berlioz et les Russes, de Rimski à Stravinsky.

L'unicité du monde sonore d'un compositeur donné devient particulièrement évidente à l'aube de l'ère moderne, sous la férule de Debussy, dont les successions de couleurs et de caractères dans des œuvres comme la Sonate pour flûte, alto et harpe (1915) sont étonnantes mais, en fin de compte, inévitables. Une analyse détaillée de la musique de Debussy révélera parfois des relations apparemment cachées qui prétendent expliquer l'ineffable « justesse » de ce qui semblait au départ des idées musicales diamétralement opposées, mais une telle étude est inutile pour le profane, qui sera tout aussi impressionné.

C'est cette impression d'inafaillibilité qui est au cœur de la musique d'Henri Dutilleux (né en 1916). Il parvint à la maturité au lendemain de l'explosion créatrice qui marqua le début du XX^e siècle, où, après des siècles de relative unité stylistique au sein de périodes plus longues, l'époque moderne précipita un individualisme sans égal, au moment où Mahler, Debussy, Richard Strauss, Schoenberg, Ravel, Bartók, Stravinsky, Webern et Hindemith développaient des langages largement divergents. Des trois principaux compositeurs français nés au XX^e siècle – les deux autres étant Messiaen et Boulez –, Dutilleux est celui qui a toujours gardé un profil discret, composant avec un perfectionnisme minutieux, soumettant ses œuvres à une implacable révision avant de les présenter au public, et parfois après. Directeur musical à la radio française pendant de nombreuses années, il est d'une modestie naturelle qui le conduisit à fuir les feux de la rampe, et ses autocritiques impitoyables l'amenèrent par la suite à désavouer pratiquement toute sa musique écrite avant l'innovatrice Sonate pour piano de 1946–48, qu'il considère maintenant comme son opus 1.

Au moment où il composait la sonate, la France se relevait du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, et l'Union soviétique jetait son

ombre sur les attitudes politiques et artistiques. La force du parti communiste en France et en Italie en incita du reste beaucoup à se demander si l'Europe occidentale n'allait pas suivre l'Est sur la voie communiste dans un avenir proche. Ces interrogations pourraient expliquer une certaine saveur russe qui, ici et là, caractérise le premier langage de Dutilleux, à côté du vocabulaire impressionniste qu'il hérita et transforma. La conversation détendue du premier mouvement de la Sonate pour piano, que sa puissance expressive et son écriture parfaitement idiomatique placent au sommet des chefs-d'œuvre du XX^e siècle dans le genre, semble emprunter une partie de son langage au blues ; mais si l'hommage de Ravel à Gershwin dans le deuxième mouvement de sa Sonate pour violon et le premier mouvement de son Concerto pour piano sont des antécédents, ce langage est plus suave et plus évanescent sous la plume de Dutilleux. En tout cas, la richesse kaléidoscopique de l'écriture musicale de la Sonate transcende l'éclectisme. La rhétorique narrative séduit et enchante, tandis que l'éclat pointilliste alterne avec l'exubérance lyrique. Le centre géographique du mouvement se révèle son cœur émotionnel, dans lequel une sensualité luxuriante et morbide crée une évocation baudelairienne d'un désir sinistre. Il s'élargit inexorablement en une culmination déchirante avant de se vaporiser délicatement dans la réexposition – procédé préfigurant la coda, qui rayonne de dextérité contrapuntique et de mystère oraculaire. Le deuxième mouvement de la sonate, *Lied*, présente une mélodie envoûtante, dont les harmonies changeantes évoquent une fragilité poignante. La section médiane, étrange et visionnaire, développe ses tourbillons sonores avant de céder la place, doucement et inéluctablement, à la section initiale, dont le matériau est réordonné de manière à approfondir les émotions à peine voilées de la première apparition. Le

finale, un choral avec variations, est souvent extrait de la Sonate pour être joué comme une œuvre séparée ; sa grandeur, sa virtuosité et ses harmonies à la fois explosives et révélatrices concluent la sonate avec une affirmation ultime d'une majesté imposante.

Les pièces plus brèves qui complètent l'œuvre pianistique de Dutilleux illustrent sa trajectoire, de la tonalité étendue à un monde sonore entièrement de son invention, dans lequel des harmonies d'une iridescence éblouissante infléchissent de brillants gestes rythmiques et mélodiques. Aux pièces sans prétentions conçues pour servir d'interludes lors de retransmissions radiophoniques (*Prélude en berceuse*, *Improvisation*) succèdent des aphorismes destinés aux jeunes pianistes (*Blackbird*, *Petit air à dormir debout*, *Tous les chemins... mènent à Rome*), en passant par l'expérimentation sonore de *Résonances*, et jusqu'à la grandeur magistrale des trois Préludes, où l'infailibilité de la vision de Dutilleux reflète celle de ses nombreux chefs-d'œuvre orchestraux (notamment les concertos pour violoncelle et violon, *Tout un monde lointain* et *L'arbre des songes*, mais aussi *Timbres*, *Espace*, *Mouvement*, *The Shadows of Time...*). Le premier prélude (*D'ombre et de silence*), dont le titre a été emprunté pour servir à l'ensemble de cet enregistrement, est dédié à Arthur Rubinstein. Son mysticisme obscur dégage un étrange pressentiment. Le deuxième, *Sur un même accord*, dédié à Claude Helffer, montre la prodigieuse imagination déployée par Dutilleux pour extraire d'une unique sonorité verticale une succession d'habitats sonores et de situations dramatiques. Le dernier, *Le Jeu des contraires*, dans lequel les deux mains se déplacent dans une rigoureuse image en miroir l'une par rapport à l'autre, fut composé pour le Concours William Kapell 1988 à l'université du Maryland. L'un de ses premiers passages trouve un écho dans

le *Mini-prélude en éventail*, publié en fac-similé dans «Le Monde de la musique» pour fêter son centième numéro. Le deuxième et le troisième des trois Préludes illustrent le principe adopté par Stravinsky dans sa «Poétique musicale» : «Plus on s'impose de contraintes, et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit.» L'état de suspension créé par les pages finales du *Jeu des contraires* évoque un monde au-delà du nôtre, d'un espace infini.

Le condensé de couleurs orchestrales évocatrices que proposent des œuvres de chambre comme *Les Citations* et *Ainsi la nuit* (son quatuor à cordes) a sa contrepartie dans les *Figures de résonances* pour deux pianos, dont Dutilleux écrit : «Les *Figures de résonances* se présentent comme un groupe de séquences plus ou moins brèves qui formulent un certain nombre de propositions dans un but purement acoustique. L'auteur envisage de donner une suite à ce premier cahier de pièces dont l'ensemble constituerait alors une sorte de «catalogue de résonances».» Ici, le jeu de réfraction sonore entre les deux pianos atteint un niveau quasi extatique. On a rarement une perception plus vive de la faculté d'un artiste de construire un monde entier, molécule par molécule.

J'ai rencontré Henri Dutilleux pour la première fois en 1979. Nadia Boulanger, qui enseignait au Conservatoire américain de Fontainebleau depuis sa première saison en 1921 et en devint la directrice après la Seconde Guerre mondiale, m'avait invité à être directeur en résidence du Conservatoire cet été-là, car il était évident pour elle que sa santé déclinante ne lui permettrait pas d'assurer cet enseignement qui a enrichi la vie musi-

cale et spirituelle de trois générations de musiciens. (Elle fut transportée entre Paris et Fontainebleau par ambulance pendant l'été et mourut peu de temps après, le 22 octobre 1979.) Après avoir étudié avec elle de 1960 à 1964, je fus très honoré par son invitation, tout en étant parfaitement convaincu de n'être pas à la hauteur de la tâche qu'elle me proposait. Je savais, toutefois, que la fille d'une princesse russe n'était pas habituée aux refus. L'un des aspects de cette tâche me déconcertait particulièrement – enseigner aux compositeurs. Malgré mes études de composition avec Stefan Wolpe, Mlle Boulanger et Leon Kirchner, je ne me sentais pas fait pour ce travail. Lorsque Mlle Boulanger chercha à me rassurer en m'informant qu'Henri Dutilleux viendrait à Fontainebleau toutes les trois semaines en juillet et août, pour superviser l'ensemble, je fus encore plus intimidé. Je n'aurais pu imaginer le cadeau que me faisaient alors les événements : de cette première rencontre est née une amitié dont je suis infiniment reconnaissant. Cet enregistrement représente la réalisation d'un rêve qui remonte à de nombreuses années.

Lors des entretiens sur le contenu de l'enregistrement, Henri Dutilleux demanda au départ que certaines de ses œuvres de jeunesse soient omises – la brève *Bergerie* et toutes les pièces sauf deux du recueil écrit pour la radio et intitulé *Au gré des ondes*. Étant donné que ces pièces figurent dans d'autres anthologies enregistrées de la musique pour piano de Dutilleux, je lui ai proposé le compromis qu'on trouve sur ce disque et qu'il a accepté : les œuvres de jeunesse sont reléguées en annexe, séparées par une pause plus longue.

Peu avant que cet enregistrement ne soit terminé, Geneviève Joy, l'épouse d'Henri Dutilleux pendant plus de six décennies, dédicataire de la Sonate, interprète et pédagogue radieuse, succomba à une longue ma-

ladie. Ses interprétations de la musique de Dutilleux servent de guide à tous ceux d'entre nous qui cherchent à marcher sur ses brisées. Cet enregistrement est humblement dédié à la mémoire de Geneviève Joy et à mon ami cher Henri Dutilleux.

Robert Levin

Traduction: Dennis Collins

D'ombre et de silence

Anmerkungen zu den Klavierwerken von Henri Dutilleux

Wie alles künstlerische Schaffen ist auch Komponieren im Grunde eine Darstellung persönlichen Erlebens – der Art, wie der schöpferische Geist menschliches Verhalten, Gefühle und Dramatik wahrnimmt. Häufig entspringt die kreative Haltung einer spirituellen und/oder intellektuellen Weltsicht. Handwerkliche Disziplin kann mit impulsiver Freude oder mit dem Eintauchen in grenzenlose Leidenschaft in Konflikt geraten. Nicht nur im Vergleich der Epochen untereinander, sondern selbst innerhalb der meisten Stilperioden der westlichen Musik finden wir sehr unterschiedliche Herangehensweisen. Wir neigen dazu, manche Komponisten – zum Beispiel Bach, Haydn, Beethoven, Brahms – für ihre handwerkliche Meisterschaft zu preisen; andere, etwa Schubert, erscheinen impulsiver und möglicherweise weniger streng im Hinblick auf die Struktur. Bei einigen Komponisten sticht die Sinnlichkeit ihrer Sprache hervor, bei anderen eher die Ernsthaftigkeit. In Mozarts Musik können wir ein ausgeprägtes Bewusstsein für die räumliche Anordnung der Akkorde ausmachen, was einen Sinn fürs Erlesene vermittelt, den Schubert in seiner Meisterschaft der harmonischen Farbgebung noch weiterzuführen scheint; und Ravel erweitert beide Bereiche mit exotischen Klangfarben von seltener Schönheit. Während die späten Werke Beethovens – jenseits allen Alltagsgetriebes – beispielhaft für das Vordringen zu tiefgründiger philosophischer Reflexion über die Bedeutung der Existenz sind, bewahrten sich Mozart und Ravel ihren Sinn für das kindliche Staunen bis ganz zuletzt. Im Spätstil zahlreicher Komponisten der Jahrhunderte nach Bach tritt die vom kontrapunktischen Handwerk geforderte Disziplin hervor, andere Komponisten wiederum beherrschen eine virtuose Technik der

Orchestrierung, darunter Berlioz und die Russen von Rimsky bis zu Stravinsky.

Die je individuelle Einzigartigkeit der Klangwelt eines bestimmten Komponisten rückt in der Frühzeit der Moderne besonders in den Vordergrund. Treibende Kraft dabei ist Debussy, dessen Methode der Abfolge von Farben und Charakteren in Werken wie der Sonate für Flöte, Viola und Harfe (1915) ebenso erstaunlich wie folgerichtig ist. Eine Detailanalyse von Debussys Musik wird mitunter scheinbar verborgene Verbindungen offenbaren, welche die schwer greifbare „Richtigkeit“ von Sachverhalten zu erklären vorgeben, die sich auf den ersten Blick wie diametral entgegengesetzte musikalische Ideen ausnehmen. Doch solche Argumente sind für den Laien eher unerheblich, auch wenn dessen Staunen nicht weniger ehrfürchtig sein dürfte.

Eine solche Art von Unfehlbarkeit macht den Kern der Musik von Henri Dutilleux (geboren 1916) aus. Seinen Reifestil erreichte er in der Folge jener kreativen Explosion, die den Beginn des 20. Jahrhundert markierte. Nach Jahrhunderten relativer stilistischer Einheitlichkeit über längere Zeiträume hinweg löste die Moderne damals einen beispiellosen Individualismus aus, der es Mahler, Debussy, Richard Strauss, Schönberg, Ravel, Bartók, Stravinsky, Webern und Hindemith erlaubte, sehr divergente Sprachstile zu entwickeln. Als einer der drei führenden französischen Komponisten des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts neben Messiaen und Boulez hielt sich Dutilleux stets diskret im Hintergrund; beim Komponieren hat er den denkbar größten Perfektionismus an den Tag gelegt und seine Werke immer wieder Revisionen unterzogen – bevor und manch-

mal auch erst, nachdem sie dem Publikum vorgestellt worden waren. Als langjähriger Musikdirektor beim französischen Radio mied der zurückhaltende Dutilleux das Rampenlicht, und seine schonungslose Selbstkritik bewog ihn später, praktisch alle frühen Arbeiten vor der wegweisenden Klaviersonate von 1946–48, die er als sein Opus 1 betrachtet, aus seinem Œuvre herauszunehmen.

Als die Sonate entstand, erholte sich Frankreich gerade vom Trauma des Zweiten Weltkriegs, und die Sowjetunion breitete einen Schatten über alle politischen und künstlerischen Haltungen. Das Gewicht der kommunistischen Partei in Frankreich und Italien warf bei vielen Zeitgenossen die Frage auf, ob Westeuropa dem Osten in absehbarer Zeit auf dem sozialistischen Weg folgen würde. Im Zusammenhang mit solchen Grübeleien mögen gewisse russische Anklänge stehen, die, neben seiner Verarbeitung des ererbten impressionistischen Vokabulars, hier und dort in Dutilleux' früher Sprache auftreten. Der leichte Gesprächston im ersten Satz der Klaviersonate – ihre expressive Kraft und vollendet klaviergemäße Schreibweise sichern ihr einen Platz unter den Meisterwerken des 20. Jahrhunderts in diesem Genre – scheint einen Teil seines Dialektschlags vom Blues abzuleiten; doch wenn Ravels Gershwin-Hommagen im zweiten Satz seiner Violinsonate oder im ersten Satz des Klavierkonzerts auch Vorläufer bilden, so gerät dieser Dialekt in Dutilleux Händen doch sanfter und flüchtiger. Zweifellos geht der kaleidoskopische sprachliche Reichtum der Sonate über den reinen Eklektizismus weit hinaus. Die erzählerische Beredtheit bezwingt und bezaubert, wobei pointillistische Brillanz mit lyrischem Überschwang abwechselt. Die geographische Mitte des Satzes stellt sich als sein emotionaler Kern heraus, dessen üppige, morbide Sinnlichkeit eine Baudelaire-artige Beschwörung dunklen Ver-

langens hervorkommen lässt. Diese dehnt sich bis zu einer furchteinflößenden Klimax unablässig aus, bevor sie sich in die Reprise hinein förmlich auflöst. Der Vorgang nimmt die Coda vorweg, die in kontrapunktischer Gewandtheit und orakelhaftem Geheimnis schimmert. Der zweite Satz der Sonate, *Lied*, stellt eine eindringliche Melodie vor, deren gleitende Harmonien etwas schmerzhaft Zerbrechliches haben. Der Mittelteil, unheimlich und visionär, breitet seine Klangwirbel aus, bis er sanft, aber unabwendbar dem Anfangsteil weicht, wobei das Material nun so umgruppiert ist, als wolle es die ohnehin kaum verschleierte Gefühle des ersten Durchgangs noch vertiefen. Das Finale, ein Choral mit Variationen, wird häufig als eigenes Werk aus der Sonate ausgekoppelt; seine Großartigkeit, Virtuosität und die sowohl spannungsgeladenen als auch klärenden Harmonien verleihen der Sonate am Schluss einen bejahenden Tenor von majestätischer Würde.

Die kürzeren Stücke, die das Gleichgewicht innerhalb von Dutilleux' Klavierwerk wiederherstellen, zeichnen seinen Weg von der erweiterten Tonalität zu einer ganz von ihm geschaffenen Klangwelt nach, in der irisierende Harmonien brillante rhythmische und melodische Gesten modulieren. Unprätentiösen Stücken, die als Zwischenspiele bei Radiosendungen benötigt wurden (*Prélude en berceuse*, *Improvisation*), folgen Aphorismen für junge Pianisten (*Blackbird*, *Petit air à dormir debout*, *Tous les chemins... mènent à Rome*), von den klanglichen Experimenten der *Résonances* zur magistralen Größe der drei Präludien, deren Unfehlbarkeit der inneren Vorstellung jene der orchestralen Meisterwerke widerspiegelt, darunter die Konzerte für Cello und Violine *Tout un monde lointain* bzw. *L'arbre des songes*, aber auch *Timbres*, *Espace*, *Mouvement* oder *The Shadows of Time*. Das erste Präludium, *D'ombre et de silence*, das dieser

CD den Namen leiht, ist Arthur Rubinstein gewidmet. Sein schattenhafter Mystizismus strahlt eine unheilvolle Vorahnung aus. Das zweite *Sur un même accord*, Claude Helffer gewidmet, demonstriert Dutilleux' verschwenderische Fantasie, indem es aus einer einzigen vertikalen Situation eine Folge klanglicher Lebensräume und dramatischer Situationen gewinnt. Das letzte, *Le jeu des contraires*, in dem sich die beiden Hände in unnachgiebiger Spiegelbewegung zueinander bewegen, entstand für den William-Kapell-Wettbewerb an der Universität von Maryland im Jahr 1988. Eine der eröffnenden Passagen wird im *Mini-Prélude en éventail* wieder aufgenommen, das zur Feier der hundertsten Ausgabe der Zeitschrift „Le Monde de la Musique“ als Faksimile veröffentlicht wurde. Sowohl das zweite als auch das dritte der drei Präludien veranschaulichen jenes Prinzip, für das sich Strawinsky in seiner „Musikalischen Poetik“ ausgesprochen hat: „Je mehr Beschränkungen man sich auferlegt, desto mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.“ Der Schwebezustand, den die letzten Seiten von *Le jeu des contraires* erzeugen, lässt eine Welt jenseits der unsrigen, einen unendlichen Raum entstehen. Die Verdichtung von Dutilleux' orchestralen Farben in Kammermusikwerken wie *Les citations* und *Ainsi la nuit* (seinem Streichquartett) findet ihre Entsprechung in den *Figures de résonances* für zwei Klaviere, über die Dutilleux bemerkt, dass sie sich „als eine Gruppe mehr oder minder kurzer Sequenzen präsentieren, die eine gewisse Zahl an Aussagen mit rein akustischen Zielen formulieren. Der Autor beabsichtigt eine Fortsetzung dieses ersten Albums von Stücken, unter denen die Gruppe dann eine Art ‚Katalog der Resonanzen‘ bilden würde.“ Hier erreicht das Wechselspiel klanglicher Brechungen zwischen den beiden Klavieren eine beinahe ekstatische Ebene. Selten erhält man einen lebendigeren Eindruck

von der Fähigkeit eines Künstlers, Molekül für Molekül eine ganze Welt zu erschaffen.

*

Zum ersten Mal bin ich Henri Dutilleux 1979 begegnet. Nadia Boulanger, die seit der ersten Saison 1929 am Conservatoire américain in Fontainebleau unterrichtete und nach dem Zweiten Weltkrieg dessen Direktorin wurde, hatte mich in diesem Jahr als Director in Residence dorthin verpflichtet, als sich erwies, dass ihr sich verschlechternder Gesundheitszustand es ihr nicht erlauben würde, ein Unterrichtsangebot zu garantieren, wie es über drei Generationen das künstlerische und geistige Leben so vieler Musiker bereichert hatte. (In jenem Sommer wurde sie per Krankenwagen nach Fontainebleau transportiert und starb kurz darauf, am 22. Oktober 1979.) Da ich von 1960 bis 1964 bei ihr studiert hatte, fühlte ich mich von dieser Einladung zutiefst geehrt, war zugleich aber felsenfest überzeugt von meiner Unzulänglichkeit angesichts der von ihr angebotenen Aufgabe. Allerdings wusste ich, dass die Tochter einer russischen Prinzessin keine Absagen gewohnt war. Ein Aspekt des Auftrags verunsicherte mich besonders – dass ich Komponisten unterrichten sollte. Ungeachtet meiner eigenen Studien bei Stefan Wolpe, Nadia Boulanger und Leon Kirchner fühlte ich mich ungeeignet für diese Aufgabe. Als Mademoiselle Boulanger mich zu beschwichtigen versuchte, indem sie in Aussicht stellte, dass Henri Dutilleux während der Unterrichtsperiode im Juli und August alle drei Wochen nach Fontainebleau herauskommen und die Gesamtaufsicht übernehmen würde, war ich noch mehr eingeschüchtert. Nie hätte ich mir vorstellen können, welches Geschenk mir da zuteil werden würde: Aus dieser ersten Begegnung entwickelte sich

eine Freundschaft, für die ich unendlich dankbar bin. Diese Aufnahme stellt die Erfüllung eines über Jahre gehegten Traumes dar.

In unseren Diskussionen über den Inhalt dieser Aufnahme äußerte Dutilleux zunächst den Wunsch, dass bestimmte Stücke aus seinen jungen Jahren nicht einbezogen werden sollten – die kurze *Bergerie* und bis auf zwei alle Stücke aus der für den Rundfunk geschriebenen Sechsergruppe *Au gré des ondes*. Da diese Stücke auf anderen Aufnahmen seines Klavierwerks meist vertreten sind, schlug ich einen Kompromiss vor, den Dutilleux akzeptierte und der auf diesem Album verwirklicht ist: Die frühen Stücke sind in einen Anhang verwiesen, der durch eine längere Pause von den anderen Tracks getrennt ist.

Kurz vor der Endproduktion dieser Aufnahme erlag Geneviève Joy, mehr als sechs Jahrzehnte Henri Dutilleux' Frau, die Widmungsträgerin der Sonate, glänzende Pianistin und Pädagogin, ihrer langen Krankheit. Ihre Interpretation von Dutilleux' Musik ist für uns alle, die wir ihren Fußstapfen zu folgen versuchen, der Leitstern. Voller Ehrfurcht widme ich diese Aufnahme dem Andenken Geneviève Joys und meinem geschätzten Freund Henri Dutilleux.

Robert Levin

Übersetzung: Anselm Cybinski



Recorded December 2008
Auditorio Radio Svizzera, Lugano
Tonmeister: Markus Heiland
Cover Photo: Jean Marc Dellac
Liner Photos: Dániel Vass,
Thomas Hammje (1, 27)
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

In collaboration with RSI Rete Due, Lugano

**RSI RETE
DUE**
Radiotelevisione
svizzera

© 2010 ECM Records GmbH

© 2010 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com