

The background of the entire image is a pattern of concentric circles. The circles are centered on the left side of the image and expand outwards to the right. The spacing between the circles is uniform, creating a ripple effect that draws the eye towards the center. The lines are thin and light in color, contrasting with the darker background.

RAVEL
SCRIABIN
MIROIRS

ANDREW TYSON

α

MENU

- › TRACKLIST
- › ENGLISH TEXT
- › TEXTE FRANÇAIS
- › DEUTSCH KOMMENTAR



ALEXANDER SCRIBIN (1872-1915)

PIANO SONATA NO.3 IN F SHARP MINOR, OP.23

- | | | |
|----------|----------------------|------|
| 1 | I. DRAMMATICO | 6'17 |
| 2 | II. ALLEGRETTO | 2'21 |
| 3 | III. ANDANTE | 4'34 |
| 4 | IV. PRESTO CON FUOCO | 5'40 |

MAURICE RAVEL (1875-1937)

MIROIRS M.43

- | | | |
|----------|-----------------------------|------|
| 5 | I. NOCTUELLES | 4'47 |
| 6 | II. OISEAUX TRISTES | 3'27 |
| 7 | III. UNE BARQUE SUR L'OCÉAN | 6'51 |
| 8 | IV. ALBORADA DEL GRACIOSO | 6'01 |
| 9 | V. LA VALLÉE DES CLOCHES | 5'49 |

ALEXANDER SCRIBIN

- | | | |
|-----------|---------------------------|-------|
| 10 | PIANO SONATA NO.10, OP.70 | 12'52 |
|-----------|---------------------------|-------|

TOTAL TIME: 58'39

ANDREW TYSON PIANO

Piano Bechstein



THE PIANO AS TELESCOPE AND MICROSCOPE BY CHRISTOPHE GHRISTI

Alexander Scriabin and Maurice Ravel were born in the 1870s, just a few years apart. Both of them were already at the piano and studying music at the time of Franz Liszt's death in 1886. He it was who revealed to them – as to Debussy, Busoni, Albeniz, Bartók, Reger, Prokofiev and Rachmaninov – the infinite horizon of the instrument. Not of course in its expressive or metaphysical aspects: here Liszt had been anticipated by the masters he admired: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, and Liszt's friend Chopin. And yet, in tandem with the development of the instrument during the nineteenth century, he had bequeathed a pianistic world, an instrument with unheard-of tonal and musical possibilities, not only capable of intimacy and introspection, but of the full spectrum of expression. Both Scriabin and Ravel appraised and took on the inheritance of Liszt, but treated it in a radically different way.

Though born and educated in Moscow, Scriabin was more influenced by Chopin and Liszt than by Russian composers. For a long time the piano was his entire universe, and his first works show clearly the tradition he drew on: waltzes, études, preludes, mazurkas... Soon, however, he took up the piano sonata, a genre rarely approached at the time (Prokofiev was the other exception). He composed ten of them, forming a spiritual ladder, following the model of Beethoven's thirty-two sonatas. The Third Sonata, dating from 1898, is a four-movement work as with Beethoven and Chopin, but entirely free of all influences. It is strongly of its time, post-romantic to the point of dizziness, richly melodic and with a flamboyant sense of pathos. Scriabin plunges voluptuously into the volcanic lava of the

human sensibility and the torments of the soul, laying claim to what the writer Anna de Noailles called 'The Honour of Suffering'. He set out the programme of this odyssey himself: 'The free, wild soul hurls itself with passion into sadness and conflict. (...) The soul finds a sort of momentary rest. (...) The soul is adrift in a sea of feelings both sweet and melancholy: love, sadness, vague desires, indefinable thoughts of ghostly fragility. (...) In the torment of the raging elements, the soul thrashes about, doing battle in a state of euphoria. From the depths of being rises the voice of the Man-God whose song of victory sounds out triumphantly! Yet, still too weak, when close to reaching the summit he is struck down, and falls into the abyss of Nothingness.' One thinks here of the visions of Zarathustra, the symphonies of Mahler, the symbolist paintings of Vroubel or Jean Deville, or Maeterlinck's line in his collection *Serres chaudes (Hothouses)*: 'A music of brass at the windows of the incurable.' This euphoria carries the Waltz Op. 38 to a state of disorientation. There is no cataclysm here, as there is in Ravel's 'La Valse', but the purely dionysiac exaltation of a whirling, reckless abandon. In his final sonata, composed in 1913, Scriabin had reached the end of his mystical path, with all crises now overcome, and the soul completely dissolving in ecstasy in the cosmos. Here there is no further sense of movement, nor even of structure as such, just a musical experience that seems neither to begin nor to end: a diffraction of eternity. The trill is omnipresent here, making the notes shiver and shimmer like the never fixed yet eternal light of the stars. The music's perpetual movement, here taken to the point of paroxysm, gives a captivating feeling of stillness and blessedness. The Man-God rejoins Nirvana and this time, he triumphs definitively.

Nothing was further from Ravel than this will to power, this exaltation of the ego. Contrary to Scriabin, he mistrusted feeling and metaphysics. Again, unlike Scriabin, he loved local colour and exoticism, whether oriental or Madagascan. He had an extreme curiosity about nature, something Scriabin, a follower of Baudelaire, scorned as a 'hallowed vegetable'.

Ravel might have told him, like Rilke in the ninth *Duino Elegy*: 'Extol the world to the angel, not the ineffable: for *him* you cannot impress with sublime emotions; in the universe, where he more feelingly feels, you are a novice. Therefore show him that which is simple, that which, shaped from age to age, lives like something of ours, in reach of the hand and within our vision.' Such is the humble aspiration of *Miroirs*, a collection of five pieces composed in 1905, each one independent, but magically intertwined with the others. At this same period, Albert Kahn was collecting thousands of autochrome plates from all over the world to form his Archives of the Planet. The cycle of *Miroirs* makes up an album of five sumptuous autochromes, five visions seen with the uncompromising eye of an entomologist, an ornithologist or a meteorologist, displayed on a keyboard without any limits, in sound combinations that come close to a state of hallucination. Obviously, this is the point where Ravel and Scriabin meet. First performed by Ricardo Viñes at the Salle Érard in Paris, each of the pieces is dedicated to one of the members of Les Apaches, the group of artists Ravel had helped to found. *Noctuelles* (*Night Moths*, dedicated to the poet Léon-Paul Fargue) evokes the moths of nighttime, beginning the cycle with a rustling of wings and a jumble of notes sounding as if they are being gently brushed against, then snuffed out even more quickly than they appeared. This elusive fluttering contrasts with the deserted, disturbing, close calm of *Oiseaux tristes* (*Sad Birds*), that Ravel himself described as evoking 'birds lost in the oppressive atmosphere of a very dark forest at the hottest hours of summer'. *Une barque sur l'océan* (*A Boat on the Ocean*) unfurls arpeggios and trills to evoke waves and sea spray. This was a few years after *Jeux d'Eau*, Ravel rediscovering this element of water that he could evoke so well. No storm here, but bracing swells that glitter in the sunshine, like a memory of childhood on the coast of the Basque country. *L'Alborada del Gracioso* (*The Jester's Morning Song*) is the only tableau that allows any human intrusion. This is a song of seduction, over-insistent and probably futile, by a man ripe in years under the balcony of a young girl. Yet once again, here in this song of desire we find only nature in

its carnal vitality, decked out with all the Hispanic musical language of which Ravel was so fond – here it owes more to Goya than to picture postcards. This collection of pieces ends as if by magic in a hushed, twilight *Valley of Bells: La Vallée des cloches*. Here, within just a few notes, we are gripped by a feeling that space itself is expanded. Out of this tranquillity rises an inexpressible song: here too perhaps is Nirvana, with the sky becoming saturated with a dark blue, the wind falling, and the silence of the night suddenly seeming to invade the whole earth.

UN PIANO TÉLESCOPE ET MICROSCOPE PAR CHRISTOPHE GHRISTI

Alexandre Scriabine et Maurice Ravel sont nés dans la même décennie 1870, à peu d'années d'écart. Tous deux étaient déjà à leur piano et à leurs études quand Franz Liszt mourut en 1886. Pour eux, comme pour Debussy, Busoni, Albeniz, Bartók, Reger, Prokofiev ou Rachmaninov, il a ouvert à l'infini l'horizon de son instrument. Certes, pas l'horizon expressif ou métaphysique. Là, Liszt avait été précédé par ses maîtres admirés : Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann ou son ami Chopin... Mais, avec le développement de l'instrument tout au long du siècle, il leur léguait un piano-monde, un instrument aux possibilités sonores et musicales inouïes, pas seulement capable d'être un instrument de l'intimité et de l'introspection, mais aussi de la totalité. Aussi bien Scriabine que Ravel ont mesuré et accepté l'héritage de Liszt, mais en ont usé d'une manière radicalement différente.

Né et formé à Moscou, Scriabine a davantage été marqué par Chopin et Liszt que par les compositeurs russes. Le piano a longtemps constitué son seul univers et les premières œuvres montrent bien d'où il vient : valse, études, préludes, mazurkas... Mais bientôt, il s'empare aussi de la sonate pour piano, ce qui est assez rare pour l'époque (l'autre exception étant Prokofiev). Il en compose dix qui forment une ascension spirituelle, suivant le modèle des 32 sonates de Beethoven. La troisième date de 1898, en quatre mouvements comme chez Beethoven et Chopin, mais absolument libérée de toute influence. Elle est farouchement de son temps, post-romantique jusqu'au vertige, avec une richesse mélodique et un pathos flamboyant. Scriabine plonge avec volupté dans le magma de la sensibilité humaine et des tourments de l'âme, revendiquant ce qu'Anna de Noailles appelle

« l'honneur de souffrir ». Lui-même a établi le programme de cette odyssee : « L'âme libre et farouche se précipite avec passion dans la douleur et dans la lutte. [...] L'âme a trouvé une sorte de repos momentané. [...] L'âme vogue à la dérive dans une mer de sentiments doux et mélancoliques : amour, tristesse, désirs vagues, pensées indéfinissables d'un charme fragile de fantôme. [...] Dans la tourmente des éléments déchaînés, l'âme se débat et lutte avec ivresse. Des profondeurs de l'être s'élève la voix formidable de l'Homme-Dieu dont le chant de victoire résonne triomphant ! Mais, trop faible encore, prêt d'atteindre le sommet, il tombe foudroyé dans l'abîme du Néant. » On pourra songer ici aux visions de Zarathoustra, aux symphonies de Mahler, aux tableaux de Vroubel ou Jean Deville ou à ce vers de Maeterlinck dans *Serres chaudes* : « une musique de cuivre aux fenêtres des incurables ». Cette ivresse emporte aussi la *Valse* opus 38 jusqu'à l'égarement. Pas de cataclysme ici, comme dans *La Valse* de Ravel, mais l'exaltation purement dionysiaque du tournoiement et de l'abandon. Dans l'ultime sonate, composée en 1913, Scriabine est au bout de son chemin mystique : toutes les crises ont été surmontées et l'âme en extase se fond au cosmos tout entier. Plus de mouvement ici ni à proprement parler de structure, mais un moment musical qui ne semble ni commencer ni s'achever et qui est comme la diffraction de l'éternité. Le trille est ici omniprésent et fait trembler ou scintiller les notes comme la lumière jamais fixe mais éternelle des étoiles. Le mouvement perpétuel de la musique, porté ici à son paroxysme, donne un fascinant sentiment d'immobilité et de béatitude. L'Homme-Dieu a rejoint le Nirvana et, cette fois, triomphe pour de bon.

Rien n'est plus étranger à Ravel que cette volonté de puissance et cette exaltation du moi. Au contraire de Scriabine, il se méfie du sentiment et de la métaphysique. Au contraire de Scriabine, il aime la couleur locale ou l'exotisme, qu'il soit oriental ou madécasse. Il est éminemment curieux de la nature, que Scriabine, en bon baudelairien, méprise comme un « légume sanctifié ». Ravel pourrait lui dire, comme Rilke dans la 9^e *Élégie de Duino* :

« Chante le monde à l'ange, et non pas l'ineffable, car lui, tu ne peux l'éblouir d'émois sublimes ; dans l'univers à ses sens plus sensible, tu es novice. Donc, montre-lui la chose simple, tout ce qui, modelé d'âge en âge, vit comme nôtre, à portée de la main et dans nos yeux. » Tel est exactement l'humble souhait des *Miroirs*, recueil de cinq pièces composé en 1905, toutes indépendantes mais qui se répondent magiquement l'une l'autre. Au même moment, Albert Kahn prend des milliers d'autochromes dans le monde entier pour constituer les *Archives de la planète*. Le cycle des *Miroirs* constitue un album de cinq autochromes fastueux, cinq visions scrutées avec l'œil absolu de l'entomologiste, de l'ornithologue ou du météorologue et déployées sur un clavier sans limite, aux combinaisons sonores proches de l'hallucination. C'est évidemment là que Ravel et Scriabine se rejoignent. Créés par Ricardo Vinés à la Salle Érard, chacun deux est dédié à l'un des membres de la Société des Apaches, groupe d'artistes dont Ravel était l'un des fondateurs. *Noctuelles* (dédié au poète Léon-Paul Fargue) évoque des papillons de nuit et commence le cycle dans un froissement d'ailes et un fouillis de notes comme effleurées, s'éteignant plus vite qu'elles ne sont apparues. Ce voilement insaisissable s'oppose au calme lourd, désolé et inquiétant d'*Oiseaux tristes*, dont Ravel disait lui-même qu'il évoque « des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été ». *Une barque sur l'océan* déploie à son tour arpèges et trilles pour évoquer vagues et embruns. Quelques années après *Jeux d'eau*, Ravel retrouve cet élément qu'il sait si bien évoquer. Pas de tempête ici, mais des houles rafraîchissantes et éblouissantes au soleil, comme un souvenir d'enfance de la côte basque. *L'Alborada del Gracioso* (aubade du bouffon) est le seul tableau qui fasse intervenir l'homme. C'est le chant de séduction, trop pressant et probablement inutile, d'un homme d'âge mur sous le balcon d'une jeune fille. Après tout, dans ce chant du désir, on ne retrouve ici que la nature et ses élans charnels, costumée de tout le vocabulaire hispanique dont Ravel était friand et qu'il emprunte ici davantage à Goya qu'aux cartes postales. Le recueil s'achève magiquement sur un paysage apaisé et

crépusculaire, *La Vallée des cloches*. Ici, en quelques notes, la sensation d'élargissement de l'espace est saisissante. De cette quiétude surgira un chant ineffable : le Nirvana est peut-être ici aussi, quand le ciel se sature de bleu sombre, que le vent est tombé et que le silence de la nuit semble soudain envahir la Terre entière.

EIN KLAVIER ALS TELESKOP UND MISKROSKOP VON CHRISTOPHE GHRISTI

Alexander Skrjabin und Ravel wurden in wenigen Jahren Abstand im selben Jahrzehnt der 1870er Jahre geboren. Beide spielten bereits Klavier und studierten, als Franz Liszt 1886 starb. Für sie wie für Debussy, Busoni, Albeniz, Bartók, Reger, Prokofjew oder Rachmaninow hatte Liszt den Horizont seines Instruments bis ins Unendliche erweitert. Nicht den expressiven oder metaphysischen Horizont. Denn da sind ihm die Meister vorgegangen, die er bewunderte: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann oder sein Freund Chopin ... Doch mit der Entwicklung, die das Instrument das ganze Jahrhundert hindurch erfuhr, hinterließ er der späteren Generation eine ganze „Klavierwelt“, ein Instrument mit unerhörten klanglichen und musikalischen Möglichkeiten, das nicht nur fähig war, ein Instrument der intimen Gefühle und der Introspektion sondern auch der Totalität zu sein. Sowohl Skrjabin als auch Ravel erkannten und akzeptierten das Erbe Liszts, doch benutzten sie es in ganz verschiedener Weise.

Der in Moskau geborene und ausgebildete Skrjabin war stärker von Chopin und Liszt geprägt als von den russischen Komponisten. Das Klavier sollte lange seine einzige Welt bilden, und seine ersten Werke zeigen deutlich, woher er kommt: Walzer, Etüden, Préludes, Mazurkas usw. Doch bald machte er sich auch an Klaviersonaten, was in dieser Zeit (mit Ausnahme von Prokofjew) ziemlich selten war. Er komponierte zehn, die einen spirituellen Aufstieg bilden und die 32 Sonaten Beethovens zum Vorbild haben. Die dritte stammt aus dem Jahre 1898, hat vier Sätze wie bei Beethoven und Chopin, ist aber vollkommen frei von jeglichem Einfluss. Sie ist entschieden in ihrer Zeit verankert, postromantisch

bis zum Schwindelgefühl, mit melodischem Reichtum und loderndem Pathos. Skrjabin versenkt sich mit Genuss in den Sumpf der menschlichen Sensibilität und der Seelenqual und bekennt sich zum dem, was Anna de Noailles *die Ehre des Leidens* nennt. Er selbst erstellte das Programm dieser Odyssee: „Die freie, scheue Seele stürzt sich mit Leidenschaft in den Schmerz und in den Kampf. (...) Die Seele hat eine Art vorübergehende Ruhe gefunden. (...) Die Seele treibt richtungslos in einem Meer süßer, melancholischer Gefühle: Liebe, Traurigkeit, unbestimmte Wünsche, undefinierbare Gedanken von zartem, gespenstischem Charme. [...] Im Sturm der entfesselten Elemente schlägt die Seele um sich und kämpft wie im Rausch. Aus der Tiefe des Seins erhebt sich die gewaltige Stimme des Gottmenschen, dessen Siegesgesang triumphierend ertönt! Bereit den Gipfel zu erreichen, doch noch zu schwach, stürzt er wie vom Blitz getroffen in den Abgrund des Nichts.“ Hier könnte man an Zarathustras Visionen denken, an Mahlers Symphonien, an die Gemälde von Wrubel oder Jean Delville oder an jenen Vers von Maeterlinck in *Serres chaudes*: „eine Blechmusik vor den Fenstern von Unheilbaren“. Dieser Rausch reißt auch den Walzer op. 38 bis zu Abwegen hin. Hier gibt es keine Katastrophe wie in Ravels Walzer, doch eine rein dionysische Exaltation der Drehungen und der Hingabe. In seiner letzten, 1913 komponierten Sonate ist Skrjabin am Ziel seines mystischen Weges angelangt: Alle Krisen sind überwunden und die Seele verschmilzt in Ekstase mit dem gesamten Kosmos. Hier gibt es keine Bewegung mehr und streng genommen auch keine Struktur, doch einen musikalischen Moment, der weder zu beginnen noch zu enden scheint und wie die Diffraction der Ewigkeit wirkt. Triller sind hier allgegenwärtig und lassen die Noten zittern oder glitzern wie das nie starre, jedoch ewige Licht der Sterne. Die fortwährende Bewegung der Musik wird hier auf ihren Höhepunkt gebracht und bewirkt ein faszinierendes Gefühl der Regungslosigkeit und Glückseligkeit. Der Gottmensch hat das Nirwana erreicht und triumphiert diesmal wirklich.

Nichts ist Ravel fremder als dieser Wille zur Macht und die Exaltation des Ichs. Im Gegensatz zu Skrjabin misstraut er dem Gefühl und der Metaphysik und liebt das Lokalkolorit oder die Exotik, seien sie orientalisches oder aus Madagaskar. Er interessiert sich sehr für die Natur, die Skrjabin als Anhänger von Baudelaire als „geheiligt Gemüse“ verachtet. Ravel könnte ihm wie Rilke in seiner 9. Duineser Elegie sagen: „Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall, wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig ihm das Einfache, das von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.“ Genau das ist der bescheidene Wunsch der *Miroirs*, einer Sammlung von fünf 1905 komponierten Stücken, die von einander unabhängig sind und sich doch auf rätselhafte Weise antworten. Im selben Augenblick macht Albert Kahn Tausende Autochromes auf der ganzen Welt, um die *Archive des Planeten* zusammenzustellen. Der Zyklus der *Miroirs* bildet ein Album aus fünf prächtigen Autochromes, fünf Visionen, die mit dem absoluten Blick eines Entomologen, Ornithologen oder Meteorologen erfasst und auf einer grenzenlosen Klaviatur mit klanglichen, an Halluzinationen heranreichenden Kombinationen entfaltet wurden. Selbstverständlich gibt es hier Berührungspunkte zwischen Ravel und Skrjabin. Beide wurden von Ricardo Vinés im Erard-Saal uraufgeführt, und jedes der Werke ist einem Mitglied der „Société des Apaches“ gewidmet, einer Künstlergruppe, zu deren Gründern Ravel gehörte. *Noctuelles* (dem Dichter Léon-Paul Fargue gewidmet) schildert Nachtfalter und beginnt den Zyklus mit Flügelrascheln und einem Durcheinander von flüchtig berührten Noten, die rascher verklingen, als sie aufgetaucht sind. Dieses sich verflüchtigende Flattern steht im Gegensatz zur schweren, untröstlichen und beängstigenden Ruhe von *Oiseaux tristes* (*Traurige Vögel*), von dem Ravel selbst sagte, es beschreibe „Vögel, die sich wie benommen in den heißesten Sommerstunden in einen sehr dunklen Wald verirrt haben“. *Une barque sur l'océan* (*Eine Barke auf dem Ozean*) entfaltet seinerseits Arpeggios und Triller, um Wellen und Gischt zu schildern. Einige Jahre nach *Jeux d'eau*

(*Wasserspiele*) findet Ravel dieses Element wieder, das er so gut zu vermitteln weiß. Hier gibt es keinen Sturm, aber einen erfrischenden, faszinierenden Seegang in der Sonne – wie eine Kindheitserinnerung von der baskischen Küste. *Alborada de Gracioso (Morgenlied des Narren)* ist das einzige dieser „Gemälde“, in dem der Mensch vorkommt. Es handelt sich um den verführerischen, zu sehr drängenden und wahrscheinlich nutzlosen Gesang eines Mannes im reifen Alter unter dem Balkon eines Mädchens. Letztendlich findet man in diesem begehrenden Gesang die Natur und ihren Sexualtrieb unter der Verkleidung des gesamten spanischen Vokabulars, auf das Ravel versessen war und das er hier eher von Goya als von Ansichtskarten übernahm. Die Sammlung endet zauberhaft mit einer ruhigen Landschaft in der Dämmerung, *La Vallée des cloches (Das Tal der Glocken)*. Hier ist im Laufe von wenigen Noten das Gefühl frappierend, der Raum erweitere sich. Aus dieser Ruhe taucht ein unsagbarer Gesang auf: Das Nirwana ist vielleicht auch hier, wenn der Himmel die Farbe eines satten Dunkelblaus annimmt, der Wind sich gelegt hat, und die Stille der Nacht plötzlich die ganze Erde zu bedecken scheint.

RECORDED FROM 6 TO 9 SEPTEMBER 2016 AT TEMPLE SAINT-MARCEL, PARIS
FRANCK JAFFRÈS / UNIK ACCESS RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION
SILVIA BERUTTI-RONELT GERMAN TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE & AURORE DUHAMEL DESIGN & ARTWORK
SANDRINE EXPILLY COVER & INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

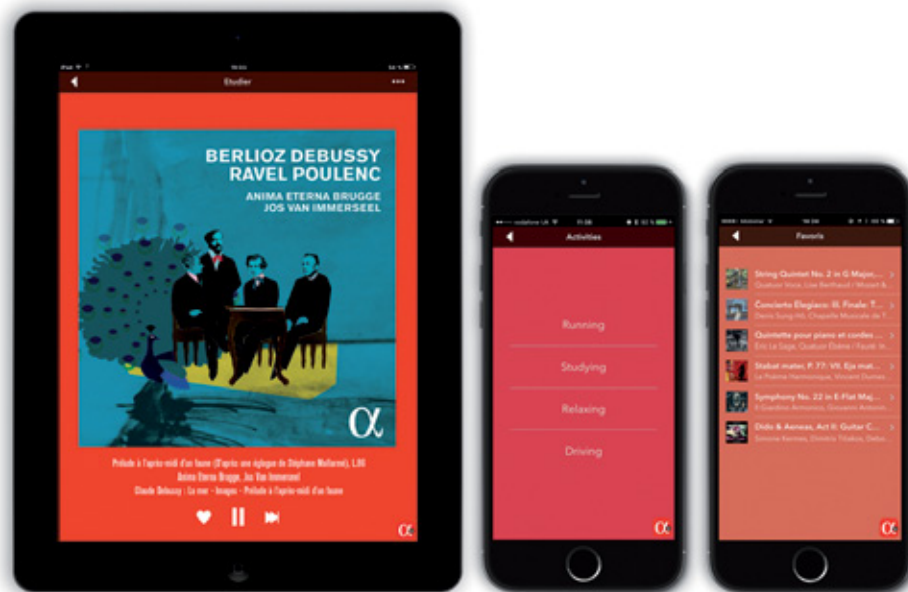
DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 277 © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2016
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2017

INTRODUCING **ALPHA PLAY!**

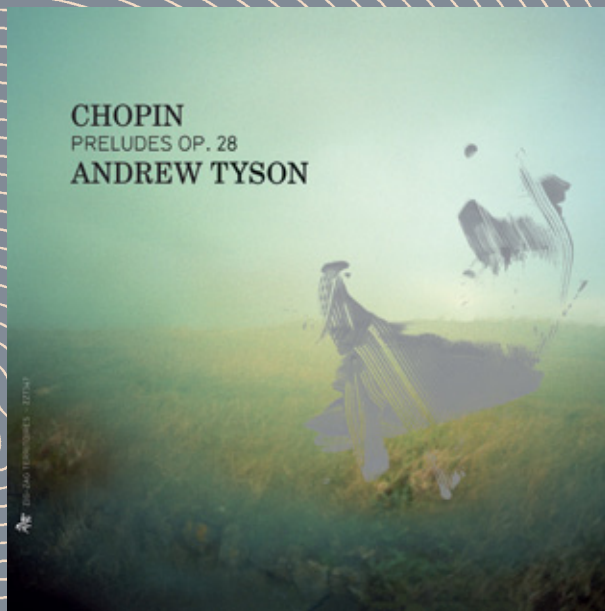
BY OUTHERE MUSIC

The simple way to discover high quality
classical music



alphaplayapp.com





ALSO AVAILABLE
ZZT 347