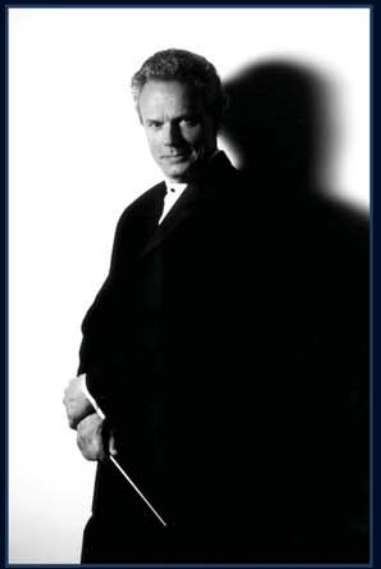
CHAN 10251(4)X Front.qxd 6/2/07 3:53 pm Page 1

CHAN 10251(4) X



RAVEL

ORCHESTRAL WORKS

CHAN 10251 BOOK.qxd 6/2/07 3:55 pm Page 2

Lebrecht Music & Arts

Maurice Ravel

Maurice Ravel (1875 –1937)

COMPACT DISC ONE

		Rapsodie espagnole **Colin Stark** cor anglais	**15:33**
1	I	Prélude à la nuit. Très modéré	4:14
2	II	Malagueña. Assez vif	2:04
3	III	Habanera. Assez lent et d'un rythme las	2:45
4	IV	Feria. Assez animé	6:29
5		**Alborada del gracioso** **Charles Miller** bassoon	**7:09**
		Don Quichotte à Dulcinée* Three poems by Paul Morand for baritone with orchestral accompaniment	**6:58**
6	I	Chanson romanesque. Moderato	2:06
7	II	Chanson épique. Molto moderato	3:06
8	III	Chanson à boire. Allegro	1:43
9		**Tzigane** Concert rhapsody for violin and orchestra **Yan Pascal Tortelier** violin Lento, quasi cadenza – Moderato	**10:22**
10		**Pavane pour une infante défunte** Lent	**6:09**
11		**Bolero** Ballet	**14:41**
			TT 61:35

CHAN 10251 BOOK.qxd 6/2/07 3:55 pm Page 4

COMPACT DISC TWO

		Valses nobles et sentimentales	**17:20**
1	I	Modéré –	1:26
2	II	Assez lent –	2:51
3	III	Modéré –	1:48
4	IV	Assez animé –	1:29
5	V	Presque lent –	1:21
6	VI	Assez vif –	0:55
7	VII	Moins vif –	3:07
8	VIII	Épilogue. Lent	4:22
9		**Menuet antique**	**6:27**
		Maestoso	
		Le Tombeau de Couperin	**16:25**
		Suite for Orchestra	
		Christopher Blake oboe	
10	I	Prélude. Vif	3:14
11	II	Forlane. Allegretto	5:38
12	III	Menuet. Allegro moderato	4:35
13	IV	Rigaudon. Assez vif	2:58
14		**Une barque sur l'océan**	**8:07**
		Très souple de rythme	

		Ma Mère l'oye	**26:46**
		Ballet	
15		Prélude	3:00
16		Premier Tableau. Danse du Rouet et Scène –	3:37
17		Deuxième Tableau. Pavane de la Belle au bois dormant –	2:29
18		Troisième Tableau. Les Entretiens de la Belle et de la Bête –	4:42
19		Quatrième Tableau. Petit Poucet –	4:29
20		Cinquième Tableau. Laideronnette, Impératrice des Pagodes –	4:42
21		Sixième Tableau. Le Jardin féerique	3:48
			TT 75:44

COMPACT DISC THREE

1		**Shéhérazade: Ouverture de féerie**	**13:03**
		Modéré	
		Shéhérazade: Trois Poèmes†	**17:03**
		for mezzo-soprano and orchestra on verses by Tristan Klingsor	
		Colin Fleming flute	
2	I	Asie	9:53
3	II	La Flûte enchantée	2:58
4	III	L'Indifférent	4:05

5 **Introduction et Allegro**‡ **11:12**
for harp with string orchestra [quartet], flute and clarinet accompaniment

6 **Fanfare from 'L'Éventail de Jeanne'** **1:29**
Allegro moderato

Trio in A minor **26:44**
in a-Moll · en la mineur
for piano, violin and cello
Orchestrated by Yan Pascal Tortelier

7 I Modéré 9:13
8 II Pantoum. Assez vif 4:38
9 III Passacaille. Très large 6:25
10 IV Finale. Animé 6:20
TT 70:02

COMPACT DISC FOUR

Daphnis et Chloé§ **55:09**
Symphonie chorégraphique
Scenario by Michel Fokine, after Longus
Colin Fleming flute

1 Première Partie. Une prairie à la lisière d'un bois sacré – 28:29

2 Deuxième Partie. Une lueur sourde. On est au camp des pirates – 10:03
3 Troisième Partie. Le décor semble se fondre. Il est remplacé par le paysage de la Première Partie à la fin de la nuit 16:38

4 **La Valse** **12:11**
Poème chorégraphique
TT 67:34

Linda Finnie mezzo-soprano†
Stephen Roberts baritone*
Rachel Masters harp‡
Renaissance Singers§
Ronnie Lee chorus master§
Belfast Philharmonic Society§
Michael McGuffin chorus master§
Ulster Orchestra
Yan Pascal Tortelier

Ravel: Orchestral Works

An instinct for thinking in the Spanish musical idiom, sometimes even when he did not seem conscious of it, is one of the strongest features of Maurice Ravel. Falla once described him as 'more Spanish than the Spaniards' and attributed this to the childhood influence of his mother, who was a Basque. Ravel was born at Ciboure, a fishing village on the Bay of Biscay just on the French side of the border, but his parents moved to Paris when he was three months old and he scarcely set foot in Spain until a holiday two years before he died.

Yet one of his earliest compositions, written at the age of twenty, was a Habanera for two pianos, and twelve years later he transcribed this, almost note for note, as the third movement of his **Rapsodie espagnole**, composed in 1907. By that time Debussy had published his 'Soirée dans Grenade' as the second of his *Estampes* for piano (1903) and Ravel was accused of having plagiarised this for his Habanera. He therefore took care to attach the date 1895 to the Habanera in the printed score of the *Rapsodie*, first performed in Paris on 19 March 1908.

Its four movements are clearly defined by their titles. The quietly murmuring nocturnal 'Prelude to the night' suggests a mysterious incantation, the phrase patterns interrupted only by cadenzas for clarinets and bassoons respectively. The fleeting 'Malagueña' takes its name from the fandango-like dance from the province of Malaga, but Ravel's version has only the triple-time metre in common with this and is more a romantic evocation of place and mood. The 'Habanera' is beguiling and subtle in its expression of a thoroughly Spanish character and spirit, and the festive 'Feria' makes use of five popular tunes in brilliant orchestral effects, while also suggesting a nostalgic recollection of past experience in the contrasts between plaintive melody and rhythmic vivacity.

Like the Habanera just mentioned, **Alborada del gracioso** was among several works Ravel first composed for piano and then transcribed for orchestra. The title signifies 'Dawn Song of the Jester' (*gracioso* was the licensed Fool in a Spanish nobleman's household, or a clown in comedy entertainment) and the work was originally the fourth of five *Miroirs* for piano composed in 1904–05. So much of their keyboard character depended on subtle pedalling technique that orchestrating them posed problems, and with this most 'Spanish' of the pieces Ravel waited until 1918 before making his orchestral version.

His notion to do so was perhaps stimulated by the success of the *Rapsodie espagnole*, and of his one-act comedy opera *L'Heure espagnole* (1911). There is no mistaking the characteristic twanging and thrumming effects like those of a guitar, nor the rhythmic insistence of castanets among a sizeable percussion section. If there is an 'aubade' on the Jester's part, it must be the bassoon solo, which the orchestra interrupts, continuing to an exhilarating climax. The work was successfully first performed at the Paris Pasdeloup Concerts on 17 May 1919.

Don Quichotte à Dulcinée was Ravel's last completed work, composed between 1932 and 1933. The texts of the three songs were by Paul Morand and the commission came from the film director Georg Pabst for the Russian bass Chaliapin to sing in a film version of *Don Quixote*. Unfortunately Ravel was too ill to complete the songs on time and the commission passed to Jacques Ibert, but Ravel persevered nonetheless and they were eventually performed in December 1934 by the young singer Martial Singher (the dedicatee of the second song).

The songs illustrate three aspects of the character of Don Quixote: lover, warrior and drinker. Each is addressed to his beloved Dulcinea and written in a different Spanish dance rhythm. The first is a *quajira* (alternating 6/8 and 3/4 time) with Don Quixote offering to perform all sorts of impossible feats to please Dulcinea. In the second, a Basque *zortzico*, the Don implores the blessing of Saint Michael on his sword of chivalry; and finally in the 'Chanson à boire', with its brilliant cross-rhythms of the *jota*, he drinks 'to joy' as the only end in life.

That mood is continued in **Tzigane** (Gypsy), which was Ravel's homage to the famous Hungarian violinist Jelly d'Aranyi. *Tzigane* exists in three versions, all dating from 1924: one with ordinary piano, one with piano 'luthéal' (which sounded like a Hungarian cimbalom), and one with orchestra, as recorded here. This tongue-in-cheek piece is a *tour de force* of virtuoso pyrotechnics: 'a violinist's minefield', as Ravel's friend Hélène Jourdan-Morhange called it. She was summoned by Ravel to play him Paganini's fiendish Caprices for inspiration, but 'I can safely say Ravel was the more devilish of the two!', she commented. And Ravel was delighted to discover that Jelly d'Aranyi had some extra ideas of her own to contribute – particularly a glissando with trills. 'I don't know what she's doing', he said, 'but I like it!'

About the **Pavane pour une infante défunte** (composed in 1899 and orchestrated in 1910) Ravel once pleaded to an

overcautious pianist that 'it's the Infanta who has died, not the Pavane'. In reality he chose the title purely for its assonance and atmosphere, not for any programmatic connotation. Comparing this piece's original piano version with the orchestral score is as much a lesson in piano reduction (and playing) as it is in orchestration.

The year before Ida Rubinstein staged *La Valse* at the Paris Opéra in 1929 (nine years after its composition) Ravel wrote an original ballet for her. Rubinstein had requested orchestrations of some movements from Albéniz's *Iberia*, but Ravel no sooner set to work than he discovered to his annoyance that the conductor Enrique Arbós had similar plans. So the original idea was abandoned, but in a way Ravel still produced something of an orchestration exercise in **Bolero**: the theme was his own, but he called it 'a piece for orchestra without music'. The choreography, as for *La Valse*, was by Nijinsky's sister Bronislava and the premiere, conducted by Walter Straram, took place at the Paris Opéra on 20 November 1928. The work was a success (which should have fulfilled everyone's hopes) except that Ravel never saw eye-to-eye with Rubinstein over the scenario (outdoors versus indoors; murder versus seduction).

© Edward Blakeman, **Noël Goodwin** (*Rapsodie*, *Alborada*) **and Roy Howat** (*Pavane*)

The original version of the **Valses nobles et sentimentales** received its first performance at the enterprising Société musicale indépendante in 1911 as part of a 'guess the composer' concert. Few did – the supporters of Ravel generally expected something more serious from him than this suite of waltzes with a cryptic quotation from the poet Henri de Régnier extolling 'the delightful and ever fresh pleasures of a useless occupation' (in this case, presumably, dancing!). But beneath this beguiling façade Ravel was refining his compositional style. Taking Schubert as his model, he was pursuing, in his own words, 'something simpler and clearer, in which the harmony has more bite and the melodic line shines through'.

There are eight waltzes, and the last one brings the suite full circle by quoting fragments from the others. Ravel orchestrated the *Valses* in 1912 and they were immediately choreographed for the ballet *Adélaïde*. (It is amusing to note that Ravel's army truck in the war was nicknamed Adélaïde!) The suite was premiered in the concert hall by the Orchestre de Paris under Pierre Monteux in 1914.

The delightful **Menuet antique**, orchestrated in 1929, was Ravel's first published piano piece, composed in 1895, and none the less distinguished for its echoes of Chabrier's *Menuet pompeux* (which Ravel also orchestrated).

The piano version of **Le Tombeau de Couperin** was completed in 1917 after Ravel was discharged from active service in the army. Each of the six movements was dedicated to the memory of a friend or colleague killed in the First World War, and Ravel described the work's intention as 'an act of homage addressed less to Couperin himself than eighteenth-century French music in general'. Although the title and style of the *tombeau* (a favourite device of baroque composers) had overtones of mourning and nostalgia, Ravel also chose to recall the more joyous aspects of vanished worlds. The essentially lilting rhythms of the eighteenth century are merged with the astringent harmonies of the twentieth to celebrate the indefatigable spirit of French music.

Soon after the first performance at a concert of the Société musicale indépendante in April 1919, Ravel made an orchestral transcription of four of the movements (omitting the fugue and toccata). In this form the suite was played for the first time in February 1920, and later that year three of the movements were choreographed by Rolf de Maré for the Swedish Ballet.

Ravel is reputed once to have criticised the orchestration of Debussy's *La Mer*, adding that, had he the time, he would reorchestrate it himself. Perhaps it was with this in mind that in 1906 he orchestrated his own nearest approach to *La Mer*, **Une barque sur l'océan**, the third of his piano *Miroirs*, composed (like *La Mer*) in 1904–05. However, the sea proved equally treacherous to Ravel: a single performance of his orchestral version left him dissatisfied and the manuscript lay unpublished until after his death. Yet it is full of masterly touches that leave us all the more intrigued to imagine how he might have reorchestrated *La Mer*.

Ravel's title **Ma Mère l'oye** came from Charles Perrault's seventeenth-century collection of fairy stories, *Contes de ma Mère l'oye* (Tales of my Mother Goose). Between 1908 and 1910 Ravel chose to illustrate five of these tales as piano duets. The following year he orchestrated them, altering their order and adding connecting interludes and a new 'Prélude' and opening movement. The resulting ballet version of *Ma Mère l'oye* was produced at the Théâtre des arts on 21 January 1912. Ravel himself had devised the scenario, placing the original set of pieces as a dream sequence within the story of Sleeping Beauty. She pricks her thumb on a spinning wheel and falls into a deep sleep peopled with Beauty and the Beast, Hop o' my Thumb, and Laideronnette ('Little Ugly One', empress of a race of miniature creatures called the 'pagodas'). Finally Sleeping Beauty is awakened to the fairy garden by the Prince's kiss.

After his death Mimie Godebski recalled how Ravel used to tell her such 'marvellous stories', always beginning 'Once upon a time…'. The spontaneous invention and seductive orchestration of *Ma Mère l'oye* demonstrate that same sympathetic, childlike touch.

© Edward Blakeman and Roy Howat (*Menuet*, *Une barque*)

Ravel involved himself musically with the world of the *Thousand and One Nights* for the first time in 1898. The **Shéhérazade** Overture was his debut orchestral work, written while he was a composition pupil of Fauré at the Paris Conservatoire. Ravel intended to write a complete opera, but nothing further came of it and indeed even the overture soon sank into oblivion and was not published until 1975. Ravel conducted the first performance of this **Ouverture de féerie** (Overture of enchantment), as he called it, at a concert of the Société nationale in May 1899, and rather unwisely he supplied a grandiose, analytical programme note for the occasion, including dubious claims for the work's 'classical structure'. The critics gleefully seized on this in their unfavourable reviews which deplored the pseudo-orientalisms and the obvious debts to Rimsky-Korsakov and Debussy. Ravel himself later dismissed the overture as 'a clumsy botch-up, crammed with whole-tone scales; so many indeed that I was put off them for life'. But even if this work is hardly vintage Ravel, we can still relish what one critic conceded as 'various piquant novelties' in the orchestration.

In the five years which separated the *Shéhérazade* Overture from the song-cycle, the **Trois Poèmes**, that piquancy continued to ripen. A concert of the Société nationale again provided the venue for a first performance, in May 1904, with the soprano Jane Bathori and the orchestra conducted by Alfred Cortot.

During his time as a student Ravel had begun to mix with a circle of composers, painters and writers which included the poet Tristan Klingsor – a founder member of the symbolist movement – whose exotic love poems he chose for *Shéhérazade*. Ravel persuaded Klingsor to recite them to him so that he could retain something of the fluid declamation of the poetic line in the musical settings.

The first song, 'Asie' (Asia), celebrates the tempting allure of the Orient for the traveller and the nostalgic relish of fabulous stories to be told on return 'to people interested in dreams'. In 'La Flûte enchantée' (The Enchanted Flute) a slave girl listens to her lover playing a flute outside the window while her master sleeps, and each note takes flight to her 'like a mysterious kiss'. The last song, 'L'Indifférent' (The Indifferent), recounts an ambiguous, languid moment of beauty observed and of erotic invitation rejected, 'waving a graceful farewell'.

The **Introduction et Allegro** was Ravel's answer to Debussy's *Danses* – or rather the answer of the harp firm of Erard and its director Albert Blondel who wished to promote the rival claims of their double-action cross-string pedal harp (ideal for the many glissando arpeggios which Ravel provided). Indeed it is a miniature harp concerto, emphasised by the full form of the title which reads 'for harp with string orchestra [quartet], flute and clarinet accompaniment'. Ravel wrote this colourfully evocative work, inspired by the spirit of the waltz, within the space of what he described as 'eight days of solid work and three sleepless nights' in 1905. Ironically, that was the year of the notorious *affaire Ravel* when he was disqualified from the *Prix de Rome* and effectively damned as a composer by the Paris Conservatoire examiners!

L'Éventail de Jeanne (Jeanne's Fan) was a one-act ballet performed in 1927 at the home of the Parisian hostess Jeanne Dubost, its ten pieces all by different composers (including Ibert, Roussel, Milhaud, Poulenc, Auric and Florent Schmitt). Ravel's **Fanfare** sets the scene with unusual explorations of harmonic and orchestral dissonance.

© Edward Blakeman and Roy Howat (*Fanfare*)

My reason for orchestrating Ravel's **Trio in A minor** goes back many years to when my father, sister and I were playing as a trio. It gave us great joy to perform this masterpiece, which we did as often as possible and wherever possible, eventually recording it.

I started sketches of the orchestration directly from the piano score. Looking more closely at the sophisticated writing with its many intricacies, and also considering the exceptional stature of the music, I realised that there was even more in this piano part than could be achieved by the keyboard.

It is therefore largely the piano part which is orchestrated, offering as it does so many opportunities for orchestral colouring. We begin, for example, with the intimacy of three flutes and harp alternating with strings and gracefully swaying in a Basque rhythm (3 + 2 + 3). This contrasts with the three muted trumpets which are heard as a distant, vanishing echo towards the end of the first movement. In fact, throughout the work I have scored many of the thematic statements for 'trios' of instruments (three oboes, three flutes, three clarinets, etc.). The second subject is given to flute and cello soli, with delicate support from divided strings.

In 'Pantoum' each section of the orchestra, including light percussion, is in turn given a chance to evoke the witty and playful spirit contained in this virtuosic scherzo: another

Ravel *tour de force*, based on a game of interacting verses of Malayan origin used by Baudelaire. In the central part of this movement (the Trio's 'trio'!) a sumptuous chorale line, originally played by the piano over the scherzo's motif in ostinato, is now given to all the strings. They soon relay this line to the woodwind, at the point of a lovely modulation to A flat major.

The beauty of Ravel's original writing for violin and cello gives many opportunities throughout the piece for the orchestral strings to shine, such as in the irresistible melodic surge and climax (the chorale theme) before the final section of the movement.

Nowhere, however, does the full richness and depth of the strings seem more appropriate than in the 'Passacaille': starting with only double-basses, the movement builds up through successive entries of cellos, violas, violins, briefly wind and brass, to reach its peak and finally subsides, via solo strings, back to double-basses. This is extraordinary music of gravity, solemnity and nobility.

There now comes a sharp transition into the 'Finale', cleverly planned by Ravel. He takes a lovely tune using a succession of fifths which produces a charming oriental flavour. Ravel presents this in many different forms, and consequently I have orchestrated it for a variety of instruments ranging from high woodwind including two piccolos, down to contra bassoon (a special feature of Ravel), and from pizzicato strings and celesta to full orchestra.

Nevertheless, for us (and here I refer back to our epic family rehearsals) perhaps the most promising musical element for orchestration was the second subject of this 'Finale': a fanfare heard initially in the bright key of F sharp major, then bursting into D major for the majestic peroration. Such an apotheosis could only be given to the brass supported by the heavy percussion and illuminated by unison trills from the rest of the orchestra.

© Yan Pascal Tortelier

'I remember', wrote the critic M.D. Calvocoressi about the composition of **Daphnis et Chloé**,

> that the very first bars of music which Ravel wrote were inspired by the memory of a wonderful leap sideways which Nijinsky used to perform… and that they were intended to provide the opportunity for similar leaps – the pattern characterised by a run and a long pause, which runs through Daphnis' dance.

According to Ravel:

> my aim in writing it was to compose a vast musical fresco, and to be not so much careful about archaic details as loyal to my visionary Greece, which is closely related to the Greece imagined and depicted by French painters at the end of the eighteenth century.

But the choreographer Fokine wanted something much more authentic, based on the figures depicted on ancient Greek vases. So, not surprisingly, Ravel made hard work of writing the music, taking three years from 1909 to 1912, and he further irritated Fokine and Diaghilev by demanding the addition of a wordless chorus to an already huge and costly orchestra. Diaghilev almost cancelled the whole production at the last minute. It was an inauspicious beginning for a work eventually hailed as one of the really great ballet scores, and one which has translated effortlessly into the concert hall – after all, Ravel did once describe it as a 'choreographic symphony'.

The ballet opens in an island meadow near a sacred wood, bordered by statues of nymphs and overlooked by a great rock whose shape resembles an image of the god Pan. Young men and girls bring gifts in honour of the nymphs, and all perform a 'Religious Dance'. Daphnis and Chloé join them, and Dorcon, a drover, makes advances to Chloé, but is pushed aside by Daphnis. A dancing contest is suggested between Daphnis and Dorcon, the winner to claim the prize of a kiss from Chloé. Dorcon dances awkwardly and is laughed at by the crowd, but Daphnis' graceful dance is applauded and wins him the prize. Daphnis is then left alone on the stage, and one of the maidens, Lycénion, enters and tries unsuccessfully to seduce him. Suddenly the noise of war cries is heard and Daphnis rushes away to protect Chloé. But she is seized by pirates and abducted, and when Daphnis arrives he finds only one of her sandals. Mad with despair Daphnis curses the gods and falls fainting to the ground. A strange light fills the stage and one by one the statues of the nymphs come to life. They comfort Daphnis and invoke the god Pan on his behalf. Daphnis prostrates himself at the foot of the rock.

The scene changes to the pirates' camp, and a drunken 'War Dance'. Bryaxis, the pirates' leader, orders Chloé to be brought in and he commands her to dance. She has to obey, but tries repeatedly to escape and has to be dragged back. Bryaxis is just about to ravish her when suddenly there is a confusion of noise and strange lights as fauns and satyrs surround the pirates. The ground opens and the shadow of a huge silhouette of Pan appears on the mountains behind, causing everyone to flee in terror. Only Chloé is left, in the centre of the stage, and a crown appears on her head.

The scene returns to the meadow, at dawn. Gradually day breaks and birdsong is heard. A group of shepherds appears and awakens Daphnis. He scans the horizon anxiously for Chloé, and finally she appears escorted by shepherdesses. The lovers are reunited and, seeing Chloé's crown, Daphnis knows that she

has been saved by Pan. So in his honour Daphnis and Chloé mime the legend of Pan's love for the nymph Syrinx. It recounts how the nymph rejects him and disappears into the reeds by a river, whereupon Pan plucks a handful of the reeds to make a flute, and plays a melancholy air. Before the altar of the nymphs Daphnis vows eternal love for Chloé, and the ballet ends in rejoicing with a series of dances culminating in a 'Bacchanal'.

> It's a masterpiece… but it's not a ballet… it's the portrait of a ballet… it's the painting of a ballet,

was the verdict of Diaghilev on **La Valse** and he declined to produce it. It was eventually rescued by Ida Rubinstein – a former dancer with the Ballets russes who had set up her own rival troupe. But it was not danced until 1929, at the Paris Opéra, nine years after its composition, although the concert premiere had been given by the Lamoureux Orchestra conducted by Camille Chevillard in 1920.

Ravel described *La Valse* as 'a sort of apotheosis of the Viennese Waltz combined with a fantastic whirling motion which leads to death', and he had an evocative scenario printed at the top of the score:

> Through the rifts of swirling clouds waltzing couples may be seen. One by one the clouds disperse and a huge ballroom filled by a circling mass is revealed.

© Edward Blakeman

Linda Finnie was born in Scotland and studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama and the Royal Academy of Music. Winner of the Kathleen Ferrier Memorial Award in Great Britain, she also won the Kathleen Ferrier Prize in the 's-Hertogenbosch International Competition.

She has sung with all the major British opera companies and performed at venues in Europe, Australia and New Zealand, in Tokyo and Singapore, and at the Bayreuth Festival over five seasons, in roles such as Eboli (*Don Carlos*), Amneris (*Aida*), Brangäne (*Tristan und Isolde*) and Waltraute (*Götterdämmerung*). As a concert artist she has worked with many of the world's leading orchestras. Linda Finnie's recordings on Chandos include works by Bliss, Diepenbrock, Korngold and Respighi, as well as song cycles by Mahler, Mendelssohn's *Elijah*, Elgar's *Sea Pictures* and *The Light of Life*, and Prokofiev's *Ivan the Terrible* (winner of the *Deutsche Schallplattenpreis*).

One of Britain's foremost concert and oratorio performers, **Stephen Roberts** masters an outstanding repertoire that includes the choral symphonies of Mahler and Beethoven as well as all the major sacred baritone roles; for many years he sang Bach's *St Matthew Passion* each Easter with the Bach Choir. He has worked with ensembles specialising in authentic performance techniques, under conductors such as Sir Roger Norrington and Sir John Eliot Gardiner, and toured internationally with Pro Cantione Antiqua and the Amaryllis Consort, of which last he is a founder member. He has appeared with leading orchestras throughout the United Kingdom and abroad, and for Chandos has recorded works by George Dyson, Elgar, Frank Martin, Nielsen, Ravel, Rubbra, Telemann, Tippett and Walton.

Rachel Masters played the harp from an early age, studying with Sidonie Goossens and later with Marisa Robles at the Royal College of Music where she herself is now a professor. Regarded as one of Britain's finest performers on this instrument, she has appeared throughout the UK as a recitalist and concerto soloist. Since 1989 she has combined her solo activities with her position as Principal Harp of the London Philharmonic Orchestra with which she has performed a broad range of orchestral and operatic repertoire under some of the world's leading conductors, travelling all over the world. Her interest in the concerto repertoire has led her to record works by Alwyn, Debussy, Ginastera, Glière, Mozart, Panufnik and Ravel, besides choral works such as Britten's *A Ceremony of Carols* with the choir of King's College, Cambridge.

The **Renaissance Singers** were created in 1976 by their Director, Ronnie Lee. As the name suggests, they have a special interest in music of the Renaissance, but their repertoire encompasses a wide range of music, both sacred and secular, from the fourteenth century to the work of contemporary composers. Having quickly established a reputation as one of the leading choirs in Northern Ireland, the Singers went on to win the first of the prestigious UK Sainsbury Choir of the Year competitions in 1984. This led to concert appearances in London with the Royal Philharmonic Orchestra under Sir Charles Groves at the Barbican Centre, and to regular appearances on radio and television in the UK and in the Republic of Ireland. With the Ulster Orchestra the choir has been involved in a number of recordings of music by English and French composers for Chandos. Ronnie Lee has been made an MBE and has received an honorary degree from Queen's University, Belfast.

The **Belfast Philharmonic Society** was founded in September 1874 by the amalgamation of two existing societies, The Classical Harmonists, founded in 1851, and the Belfast Music Society, founded in 1872, bringing together choir and instrumentalists in one society. In October 1932 Sir Edward Elgar

conducted the Society in a performance of *The Dream of Gerontius*. Two years later the choir gave a Royal Command Performance in the Royal Albert Hall.

The Society changed in the 1950s with the disbandment of the orchestra and has exclusively been a choral society since that time. The Belfast Philharmonic Society has given performances of *Messiah* each December since 1886, and over the last thirty years, throughout 'The Troubles', has never had to cancel a rehearsal or concert. Having forged close relations with the Ulster Orchestra, the Society numbers around 200 members, representing all parts of the community of Northern Ireland, with some members travelling from throughout the region to be part of this institution's rich tradition.

Based in Belfast, Northern Ireland, the **Ulster Orchestra** was formed in 1966 and has established itself as one of the major symphony orchestras in the United Kingdom. As well as performing a varied home-based programme, it has toured internationally and has participated in many high profile events, including concerts for President and Mrs Clinton during the Presidential visit to Northern Ireland in 1995 and with Luciano Pavarotti at Stormont in September 1999. Each year the Orchestra records twelve weeks of output for broadcast on BBC Radio 3 and Radio Ulster. Previous conductors have included Bryden Thomson, Vernon Handley and Yan Pascal Tortelier. Thierry Fischer took up the post of Principal Conductor in 2001.

Yan Pascal Tortelier is regarded as one of the most exciting conductors to emerge from France in recent years. Son of the late Paul Tortelier, he studied piano and violin at the Paris Conservatoire, and after following a course of general musical studies with Nadia Boulanger he studied conducting with Franco Ferrara in Siena.

He is now a regular guest conductor with leading orchestras throughout Europe, the United States, Japan and Australia, and he has worked with all the major orchestras in Britain. He has held the positions of Associate Conductor of the Orchestre du Capitole in Toulouse, and Principal Conductor and Artistic Director of the Ulster Orchestra, and was appointed the first Principal Guest Conductor of the National Youth Orchestra of Great Britain. For eleven years he was Principal Conductor of the BBC Philharmonic, with whom he appeared regularly throughout the UK, performing at the BBC Proms and at leading festivals both in the UK and abroad. He will continue to work with the orchestra in future seasons as Conductor Laureate.

In recognition of his success in Northern Ireland he has received an Honorary Doctorate from the University of Ulster. Yan Pascal Tortelier has an exclusive contract with Chandos and among his many highly praised recordings with the BBC Philharmonic, that of Dukas's Symphony in C major was awarded the *Diapason d'Or*.

Fritz Curzon

Rachel Masters

Ravel: Werke für Orchester

Maurice Ravels Instinkt dafür, sich in das musikalische Idiom Spaniens hineinzuversetzen – wenn manchmal anscheinend auch ganz unbewußt – gehört zu seinen auffallendsten Merkmalen. De Falla nannte ihn einmal "spanischer als die Spanier", was er dem Einfluß der baskischen Mutter Ravels zuschrieb. Der Komponist wurde in Ciboure geboren, einem Fischerdorf an der Biskaya – gerade noch auf der französischen Seite der Grenze. Seine Eltern zogen aber nach Paris, als Maurice erst drei Monate alt war, und er lernte Spanien erst zwei Jahre vor seinem Tod bei einem Urlaubsaufenthalt kennen.

Und doch war eine seiner ersten Kompositionen im Alter von zwanzig Jahren eine Habanera für zwei Klaviere; zwölf Jahre später übernahm er dieses Stück fast Note für Note als den dritten Satz seiner **Rapsodie espagnole**, die 1907 entstand. Damals hatte Debussy bereits die "Soirée dans Grenade" veröffentlicht – als zweites der *Estampes* für Klavier (1903) – und Ravel wurde beschuldigt, dieses Werk für seine Habanera "geborgt" zu haben. In der veröffentlichten Partitur legte er daher Wert auf die Jahreszahl 1895 über dem dritten Satz seiner *Rapsodie*, die in Paris am 19. Marz 1908 uraufgeführt wurde.

Die vier Sätze der *Rapsodie espagnole* sind durch ihre Titel definiert. Das zarte Flüstern des nocturno-artigen "Vorspiel zur Nacht" läßt an eine geheimnisvolle Beschwörung denken, deren Phrasen nur von Klarinetten-, bzw. Fagottkadenzen unterbrochen werden. Die lebhafte "Malagueña" des zweiten Satzes nimmt ihren Namen von dem fandango-ähnlichen Tanz aus Malaga, doch hat Ravels Version nur den 3/4-Takt damit gemeinsam, und der Satz ist eher eine romantische Darstellung des Ortes und des *genius loci*. Der dritte Satz, besagte "Habanera", ist verführerisch und subtil in seinem überzeugenden Ausdruck echt spanischen Charakters und Geistes. Der Schlußsatz, nach dem spanischen Volksfest "Feria" genannt, macht festlichen Gebrauch von fünf populären Melodien mit sprühenden Orchestereffekten, drückt aber gleichzeitig, durch die Gegensätze zwischen klagender Melodie und rhythmischer Lebhaftigkeit, wehmütige Erinnerungen an vergangene Dinge aus.

Wie die erwähnte Habanera befand sich auch **Alborada del gracioso** unter den Werken, die Ravel zuerst für das Klavier komponierte und dann für Orchester transkribierte. Der Titel bedeutet etwa "Morgenlied des Narren" (*gracioso* hieß der Hofnarr eines spanischen Granden, aber auch der Clown in einer Komödie); und das Werk war ursprünglich das vierte von fünf *Miroirs* für Klavier gewesen, komponiert 1904/05. Viel vom Charakter dieser Klavierstücke war von subtiler Pedaltechnik abhängig, sodaß ihre Orchestrierung nicht einfach war; mit diesem "spanischsten" der *Miroirs* wartete Ravel bis 1918, ehe er die Orchesterversion anfertigte.

Die Anregung dafür kam möglicherweise durch den Erfolg der *Rapsodie espagnole* und auch seiner einaktigen komischen Oper *L'Heure espagnole* (1911); da gibt es die unverkennbaren Vibrationseffekte, die an eine Gitarre anklingen, und die rhythmische Beharrlichkeit von Kastagnetten unter den vielen Schlagzeugsinstrumenten. Wenn es ein "Morgenlied" des Narren gibt, dann muß es wohl das Fagottsolo sein, das dann vom Orchester unterbrochen und einem fröhlichen Höhepunkt zugeführt wird. Das Werk wurde mit viel Erfolg bei den Pariser Concerts Pasdeloup am 17. Mai 1919 uraufgeführt.

Don Quichotte à Dulcinée wurde 1932/33 komponiert und ist das letzte Werk, das Ravel vollendete. Die Texte der drei Lieder stammten von Paul Morand und der Auftrag kam von dem Filmregisseur Georg Pabst für eine Verfilmung von *Don Quichotte* mit dem russischen Bassisten Schaljapin. Leider konnte Ravel wegen Krankheit die Lieder nicht rechtzeitig fertigstellen, und der Auftrag wurde daher an Jacques Ibert vergeben. Ravel arbeitete jedoch weiter an ihnen und im Dezember 1934 wurden sie schließlich von dem jungen Sänger Martial Singher (dem Widmungsträger des zweiten Liedes) uraufgeführt.

Die Lieder illustrieren drei Aspekte von Don Quichottes Charakter: den Liebhaber, den Krieger und den Zecher. Sie sind an seine geliebte Dulzinea gerichtet und jeweils in einem anderen spanischen Tanzrhythmus gehalten. Das erste ist eine *quajira* (abwechselnd in 6/8- und 3/4-Takt), in der Don Quichotte seiner Dulzinea zu Gefallen allerlei unmögliche Taten vollbringen will. Im zweiten, einem baskischen *zortzico*, erfleht der Don den Segen des Heiligen Michael für sein ritterliches Schwert; und im "Chanson à boire" (Trinklied) schließlich, mit den typischen brillanten Konfliktrhythmen der *jota*, trinkt er "auf die Freude" als den einzigen Lebenszweck.

Diese Stimmung setzt sich in **Tzigane** (Zigeuner) fort, Ravels Huldigung für die berühmte ungarische Geigerin Jelly d'Aranyi. *Tzigane* existiert in drei Fassungen, die allesamt aus dem Jahre 1924 stammen: eine mit gewöhnlichem Klavier, eine mit "Piano luthéal" (das ähnlich klingt wie eine ungarische Zimbel) und die hier eingespielte Version mit Orchester. Dieses nicht ganz seriöse Stück ist

eine *tour de force* virtuosen Feuerwerks, oder in den Worten der mit Ravel befreundeten Hélène Jourdan-Morhange "ein Minenfeld für Geiger". Ravel ließ sich zur Inspiration Paganinis teuflisch schwere Capricen von ihr vorspielen, aber, so bemerkte sie: "Ravel war bestimmt der teuflischere von beiden!" Und Ravel entdeckte voller Begeisterung, daß Jelly d'Aranyi eigene Ideen beifügen konnte – besonders ein Glissando mit Trillern. "Ich habe keine Ahnung, was sie macht", sagte er, "aber es gefällt mir!"

Die berühmte **Pavane pour une infante défunte** (komponiert 1899 und 1910 orchestriert) veranlaßte einmal Ravel, zu einem übervorsichtigen Pianisten zu sagen, "es stirbt die Infanta und nicht die Pavane". Ravel wählte den Titel tatsächlich wegen der Assonanzen und der Atmosphäre und nicht aufgrund von irgendwelchen programmatischen Konnotationen. Wird die ursprüngliche Fassung für Klavier mit der Orchesterversion verglichen, so kann man genauso viel über reduzierte Klavierfassungen (und über Klavierspiel) lernen wie über Orchestrierung.

Ein Jahr bevor Ida Rubinstein *La Valse* an der Pariser Oper (1929, neun Jahre nach seiner Komposition) inszenierte, schrieb Ravel ein Originalballett für sie. Rubinstein hatte um Orchestrationen verschiedener Sätze aus Albéniz' *Iberia* gebeten, aber sobald Ravel sich an die Arbeit machte, entdeckte er, daß der Dirigent Enrique Arbós ähnliche Pläne hatte. Die ursprüngliche Idee wurde daher aufgegeben, aber mit dem **Bolero** legte er in gewissem Sinne eine Art von Studie in Orchestration vor: Das Thema stammte von ihm selbst, aber er nannte sein Werk "ein Orchesterstück ohne Musik". Die Choreographie stammte, wie auch die für *La Valse*, von Nijinskis Schwester Bronislawa und die Premiere fand am 20. November 1928 unter Walter Straram an der Pariser Oper statt. Das Werk war ein Erfolg (der alle Hoffnungen erfüllt haben dürfte), abgesehen davon, daß Ravel nie mit Rubinsteins Szenario einverstanden war (draußen statt drinnen; Mord statt Verführung).

© Edward Blakeman, Noël Goodwin (*Rapsodie*, *Alborada*) **und Roy Howat** (*Pavane*)

Übersetzung: Renate Maria Wendel, Chandos Records Ltd (*Rapsodie*, *Alborada*), Sabine Schildknecht (*Pavane*)

Die Originalversion der **Valses nobles et sentimentales** wurde 1911 an der unternehmungslustigen Société musicale indépendante im Rahmen eines Konzerts aufgeführt, bei dem der Komponist erraten werden mußte. Nur wenigen gelang dies. Ravels Anhänger erwarteten allgemein etwas Ernsteres von ihm als diese Walzersuiten mit einem verschlüsselten Zitat des Dichters Henri de Régnier, das "die entzückenden und stets neuen Freuden einer nichtsnützigen Existenz" verherrlichte (in diesem Falle war wohl der Tanz gemeint!). Doch unter diesem verführerischen Deckmantel verfeinerte Ravel seinen Kompositionsstil. Er nahm sich Schubert zum Vorbild und strebte, wie er selbst sagte, nach "etwas Einfacherem und Reinerem, in dem die Harmonie prägnanter ist und die melodische Kontur durchschimmert".

Im ganzen sind es acht Walzer, und der letzte rundet die Suite ab, indem er Fragmente der anderen wieder ins Spiel bringt. 1912 orchestrierte Ravel die *Valses*, und sie wurden unverzüglich für das Ballett *Adélaïde* verwendet. (Amüsanterweise trug Ravels Lastwagen im Krieg den Spitznamen Adélaïde!) 1914 wurde die Suite vom Orchestre de Paris unter der Leitung von Pierre Monteux erstmals öffentlich aufgeführt.

Das entzückende **Menuet antique**, 1929 orchestriert, war Ravels erstes veröffentlichtes Klavierstück, das er 1895 komponiert hatte und das sich auch wegen der Anklänge an Chabriers *Menuet pompeux* auszeichnet (das Ravel ebenfalls orchestrierte).

1917, nach seiner Entlassung aus dem Aktivdienst der Armee, vollendete Ravel die Klavierfassung von **Le Tombeau de Couperin**. Jeder der sechs Sätze war dem Andenken eines im Ersten Weltkrieg gefallenen Freundes oder Kollegen gewidmet. Ravel erklärte, es gehe ihm damit "weniger um die Ehrung Couperins als um die Ehrung der französischen Musik des achtzehnten Jahrhunderts ganz allgemein". Obwohl Titel und Stil des *tombeau* (ein beliebter barocker Kunstgriff) klagend und nostalgisch klingen, verleiht Ravel auch den fröhlicheren Aspekten einer entschwundenen Welt Ausdruck. Die im wesentlichen beschwingten Rhythmen des achtzehnten Jahrhunderts werden mit den strengen Harmonien des zwanzigsten Jahrhunderts zur Verherrlichung des unermüdlichen Geistes der französischen Musik verschmolzen.

Kurze Zeit nach der Uraufführung des *Tombeau de Couperin* im Rahmen eines der Konzerte der Société musicale indépendante im April 1919 schrieb Ravel eine Orchestertranskription von vier Sätzen (er ließ die Fuge und die Toccata weg). Im Februar 1920 wurde die Suite zum ersten Mal in dieser Form aufgeführt, und im gleichen Jahr schrieb Rolf de Maré die Choreographie zu drei Sätzen für das Schwedische Ballett.

Ravel wird nachgesagt, er hätte die Orchesterversion von Debussys *La Mer* kritisiert und hinzugefügt, wenn er Zeit hätte, würde er die Orchestrierung selber vornehmen. Vielleicht dachte er daran, als er 1906 sein eigenes, *La Mer* am ehesten

nahekommendes Werk orchestrierte: **Une barque sur l'océan**, das dritte Stück seiner *Miroirs* für Klavier, das wie *La Mer* 1904/05 komponiert worden war. Das Meer entpuppte sich jedoch für Ravel als ebenso trügerisch, denn da er unzufrieden mit der einzigen Aufführung der Orchesterversion war, blieb das Manuskript liegen und wurde erst nach seinem Tode veröffentlicht. Doch ist das Werk voller meisterhafter Einfälle, so daß man sich fragt, wie wohl seine Orchesterfassung von *La Mer* geklungen hätte.

Ravel übernahm den Titel **Ma Mère l'oye** aus der berühmten Märchensammlung des siebzehnten Jahrhunderts, Charles Perraults *Contes de ma Mère l'oye* (Geschichten der Mutter Gans). Zwischen 1908 und 1910 wählte er fünf Erzählungen aus, die er durch Stücke für Klavier zu vier Händen illustrierte. Im folgenden Jahr schuf er eine Orchesterfassung in veränderter Reihenfolge, mit neuen Zwischenspielen und einem neuen Vorspiel und ersten Satz. Die Ballettfassung von *Ma Mère l'oye* wurde am 21. Januar 1912 am Théâtre des arts uraufgeführt; Ravel hatte selbst das Szenarium geschrieben und die Stücke als Traumsequenz in die Geschichte von Dornröschen eingelegt. Die Prinzessin sticht sich am Anfang den Finger an der Spindel und schläft ein, träumt von Begegnungen mit der Schönen und der Bestie, dem Kleinen Daümling und der häßlichen Pagodenkaiserin Laideronnette. Schließlich erweckt der Prinz sie durch einen Kuß und führt sie in einen Feengarten.

Nach Ravels Tod beschrieb Mimie Godebski, daß der Komponist ihr gerne Märchen erzählte, die er immer mit den Worten "Es war einmal" begann. Die phantasievolle Spontaneität und bezaubernde Orchestersprache von *Ma Mère l'oye* sprechen für Ravels feines, kindliches Empfinden.

© **Edward Blakeman und Roy Howat** (*Menuet*, *Une barque*)
Übersetzung: Lesley Bernstein Translation Services, London,
Chandos Records Ltd (*Ma Mère*),
Sabine Schildknecht (*Menuet*, *Une barque*)

Ravels erste musikalische Begegnung mit der Welt von *Tausendundeiner Nacht* fand 1898 statt. Die **Shéhérazade**-Ouvertüre war sein Debüt als Orchesterkomponist, und sie entstand, als er am Pariser Konservatorium bei Fauré Komposition studierte. Ravel hatte vorgehabt, eine ganze Oper zu schreiben, aber daraus wurde nichts, und sogar die Ouvertüre geriet bald in Vergessenheit und wurde erst 1975 veröffentlicht. Ravel dirigierte die Uraufführung dieser **Ouverture de féerie** (Märchenouvertüre), wie er sie nannte, in einem Konzert der Société nationale im Mai 1899 und fügte ihr zu diesem Anlaß unbedacht grandiose, analytische Programmerläuterungen bei, in denen er auch auf die zweifelhafte "klassische Anlage" des Werks hinwies. Die Kritiker griffen dies in ihren Verrissen freudig heraus und mißbilligten die Pseudo-Orientalik und die offensichtlichen Anlehnungen an Rimski-Korsakow und Debussy. Ravel selbst lehnte die Ouvertüre später als "unbeholfen zusammengepfuscht" ab, "mit so vielen Ganztonleitern vollgepropft, daß ich sie mein Lebtag nicht mehr ausstehen konnte". Aber selbst wenn es sich hier nicht um erlesensten Ravel handelt, können wir doch die – in den Worten eines Rezensenten – "verschiedenen pikanten Neuheiten" in der Orchestrierung genießen.

In den fünf Jahren, die die *Shéhérazade*-Ouvertüre von dem gleichnamigen Liederzyklus, den **Trois Poèmes**, trennt, reifte diese Würze weiter. Es war wiederum ein Konzert der Société nationale, in dem dieses Werk im Mai 1904 mit der Sopranistin Jane Bathori und dem Orchester unter der Leitung von Alfred Cortot uraufgeführt wurde.

In seiner Studentenzeit hatte Ravel den Umgang mit einem Zirkel von Komponisten, Malern und Schriftstellern begonnen, dem auch der Dichter Tristan Klingsor – ein Mitbegründer des Symbolismus – angehörte, dessen exotische Liebesgedichte er für *Shéhérazade* wählte. Ravel überredete Klingsor, sie für ihn zu rezitieren, um etwas von der flüssigen Deklamation des dichterischen Verses in seiner Vertonung behalten zu können.

Das erste Lied, "Asie" (Asien), feiert den verlockenden Reiz, den der Orient für den Reisenden besitzt, und den nostalgischen Genuß märchenhafter Geschichten, die wiederum "denen…, die sich für Träume interessieren", weitererzählt werden können. In "La Flûte enchantée" (Die Zauberflöte) lauscht ein Sklavenmädchen dem Flötenspiel ihres Geliebten vor ihrem Fenster, als ihr Herr schläft, und jeder Ton fliegt "wie ein geheimer Kuß" zu ihr. Das letzte Lied "L'Indifférent" (Der Gleichgültige) erzählt von einem zweideutigen, schmachtenden Augenblick der Beobachtung einer Schönheit und erotischer Verlockung, der mit "einer letzten anmutigen Geste" widerstanden wird.

Ravels **Introduction et Allegro** war seine Antwort auf Debussys *Danses* – oder vielmehr die Antwort der Harfenfirma Erard und ihres Direktors Albert Blondel, der die konkurrierenden Vorzüge von Erards kreuzbespannter Doppelpedalharfe herausstellte (so eignet sie sich etwa ideal für die vielfachen Glissando-Arpeggien, die Ravel forderte). Es handelt sich tatsächlich um ein Harfenkonzert *en miniature*, was durch die volle Bezeichnung "für Harfe mit Begleitung von Streichorchester [-quartett], Flöte und Klarinette" betont wird. Ravel schrieb dieses

farbenfrohe, evokative Werk, das vom Wesen des Walzers inspiriert wurde, 1905 “in acht Tagen solider Arbeit und drei schlaflosen Nächten”. Ironischerweise war dies auch das Jahr der berühmt-berüchtigten *affaire Ravel*, als er vom Rompreis-Wettbewerb disqualifiziert wurde und von den Prüfern des Pariser Konservatorium als Komponist verdammt wurde!

L’Éventail de Jeanne (Jeannes Fächer) war ein Ballett aus einem Akt, das 1927 im Hause der Pariser Hostess Jeanne Dubost aufgeführt worden war. Jedes der zehn Stücke war von einem anderen Komponisten, u.a. von Ibert, Roussel, Milhaud, Poulenc, Auric und Florent Schmitt. Ravels **Fanfare** setzt sich aus ungewöhnlichen Experimenten mit harmonischen und orchestralen Dissonanzen zusammen.

© Edward Blakeman und Roy Howat (*Fanfare*)
Übersetzung: Renate Maria Wendel, Sabine Schildknecht (*Fanfare*)

Der Grund zur Orchestrierung von Ravels **Trio in a-Moll** geht auf die Zeit zurück, als mein Vater, meine Schwester und ich es als Trio spielten. Wir hatten so große Freude am Vortrag dieses Meisterwerks, daß wir es immer und überall aufführten und es schließlich einspielten.

Ich begann damit, die Orchestrierung direkt von der Klavierstimme her zu skizzieren. Beim näheren Betrachten des komplizierten Klavierparts und indem ich mir der außerordentlichen Statur der Musik bewußt wurde, erkannte ich, daß das, was im Klavierpart enthalten war, weit über das Potential der Klaviatur hinausging.

Die Orchestrierung entspringt also hauptsächlich dem Klavierpart, da er so viele Möglichkeiten für instrumentale Farbgebung bietet. Am Anfang, zum Beispiel, wechselt der intime Klang von drei Flöten und Harfe mit Streichern und graziös wiegenden baskischen Rhythmen (3 + 2 + 3) ab. Im Gegensatz dazu stehen, wie ein verklingendes Echo, die drei gedämpften Trompeten am Ende des ersten Satzes. Übrigens habe ich viele der thematischen Aussagen für Trios instrumentiert (drei Oboen, drei Flöten, drei Klarinetten, usw.). Das zweite Thema übernehmen Flöten- und Cellosoli, von den geteilten Streichern zurückhaltend untermalt.

In “Pantoum” erhält jede Stimme, einschließlich des leichten Schlagzeugs, die Gelegenheit, den Humor dieses virtuosen Scherzos zu interpretieren. Es ist eine typisch ravelsche Glanzleistung, die auf einer Versform malaiischen Ursprungs basiert, deren sich Baudelaire bediente. Im Mittelteil dieses Satzes (im “Trio” des Trios!) übernehmen die Streicher die großartige Choralmelodie, die im ursprünglichen Trio vom Klavier über dem Scherzo-Motiv im Ostinato vorgetragen wird. Die Streicher geben die Melodie in einer plötzlichen, zauberhaften Modulation nach As-Dur an die Holzbläser weiter.

Ravels herrlicher, ursprünglicher Tonsatz für Violine und Cello gibt den Streichern an vielen Stellen Gelegenheit, sich in ihrem ganzen Glanz zu zeigen, so in der überwältigenden melodischen Aufwallung des Höhepunkts (dem Choralthema) vor dem Schlußabschnitt des Satzes.

Doch an keiner Stelle kommt die Klangfülle der Streicher besser zur Geltung als in der “Passacaille”. Sie beginnt mit Kontrabässe allein, dann setzen nacheinander Celli, Bratschen, Violinen und schließlich, auf dem Höhepunkt, Bläser und Blech ein, worauf sie zuerst auf Solostreicher und endlich wieder auf die Kontrabässe zurückfällt. Außergewöhnlich in ihrer Art ist diese Musik, voller Ernst, Feierlichkeit und Würde.

Es folgt der scharf profilierte Übergang zum “Finale”, das Ravel so raffiniert anlegte. Er präsentiert eine liebliche Melodie in Quinten mit einem charmanten orientalischen Anklang in verschiedenen Formen, was mich veranlaßte, sie für eine Folge verschiedener Instrumente zu orchestrieren: von hohen Holzbläsern einschließlich zwei Pikkoloflöten bis hinunter zum Kontrafagott (einer Spezialität Ravels), von pizzicato-Streichern und Celesta bis zum vollen Orchester.

Doch für uns (ich greife hier wieder auf unsere epischen Familienproben zurück) boten sich besonders interessante Orchestriermöglichkeiten aus dem zweiten Thema dieses “Finales” an: einer Fanfare, die zunächst in der hellen Tonart Fis-Dur erscheint und im majestätischen Schluß nach D-Dur wechselt. Eine derartige Apotheose kann nur dem Blech übertragen werden, unterstützt vom schweren Schlagzeug und untermalt von unisono-Trillern vom restlichen Orchester.

© Yan Pascal Tortelier
Übersetzung: Inge Moore

“Ich entsinne mich,” schrieb der Kritiker M.D. Calvocoressi über die Komposition von **Daphnis et Chloé**,

> daß die allerersten Takte, die Ravel schrieb, von der Erinnerung an einen herrlichen Seitwärtssprung inspiriert wurden, den Nijinski auszuführen pflegte …, und daß sie Gelegenheit zu ähnlichen Sprüngen geben sollten – das Muster dafür ist durch einen Lauf und eine lange Fermate charakterisiert, die Daphnis’ Tanz durchziehen.

Ravel:

> Als ich [*Daphnis et Chloé*] schrieb, verfolgte ich das Ziel, ein gewaltiges musikalisches Fresko zu malen, dabei weniger auf archaische Details zu

> achten, sondern meinem imaginären Griechenland treu zu bleiben, das dem Griechenland eng verwandt ist, wie es sich französische Maler am Ende des achtzehnten Jahrhunderts vorstellten und es zeichneten.

Der Choreograph Fokine jedoch wollte es authentischer, auf den Figuren basierend, die auf antiken griechischen Vasen abgebildet sind. Ravel gab sich also mit der Musik viel Mühe, brauchte drei Jahre, von 1909 bis 1912, und irritierte Fokine und Diaghilew noch weiter, indem er zu einem ohnehin riesigen und kostspieligen Orchester zusätzlich einen textlosen Chor forderte. Diaghilew sagte die ganze Produktion beinahe noch in letzter Minute ab. Dieser Anfang verhieß wenig Gutes für ein Werk, das am Ende als eine der wirklich großen Ballettpartituren gefeiert wurde und sich mühelos in den Konzertsaal übertragen ließ – Ravel beschrieb es immerhin einmal als "choreographische Sinfonie".

Das Ballett beginnt auf einer Insel, auf einer Wiese am Rand eines heiligen Hains, der von Nymphenstatuen umgrenzt ist und von einem großen Felsen dominiert wird, dessen Umriß einem Bildnis des Gottes Pan ähnelt. Junge Männer und Mädchen bringen den Nymphen Ehrengaben, und alle tanzen einen "Religiösen Tanz". Daphnis und Chloé kommen dazu und Dorcon, ein Viehtreiber, macht Chloé gegenüber Annäherungsversuche, wird aber von Daphnis beiseite geschoben. Jemand schlägt einen Tanzwettbewerb zwischen Daphnis und Dorcon vor, in dem der Sieger mit einem Kuß von Chloé belohnt werden soll. Dorcon tanzt unbeholfen und die Zuschauer lachen ihn aus; Daphnis gewinnt mit seinem graziösen Tanz den Applaus der Menge und den Preis. Daphnis bleibt allein auf der Bühne zurück und eines der Mädchen, Lycénion, erscheint und versucht vergeblich, ihn zu verführen. Plötzlich hört man Kriegstumult, und Daphnis stürzt davon, um Chloé zu beschützen. Doch sie wird von Piraten gefangengenommen und entführt, und als Daphnis am Tatort erscheint, findet er nur eine ihrer Sandalen. Von Verzweiflung gepackt verflucht er die Götter und bricht ohnmächtig zusammen. Ein wundersames Licht überflutet die Bühne; die Nymphenstatuen erwachen eine nach der anderen zum Leben. Sie trösten Daphnis und flehen den Gott Pan um Hilfe an. Daphnis fällt dem Pan-Felsen zu Füßen.

Die Szene wechselt zum Lager der Piraten über, wo die Piraten betrunken einen "Kriegstanz" aufführen. Bryaxis, ihr Anführer, befiehlt, daß Chloé zu ihm gebracht wird und vor ihm tanzt. Sie muß gehorchen, versucht aber wiederholt zu entfliehen und wird zurückgezerrt. Bryaxis macht eben Anstalten, sie zu vergewaltigen, als die Piraten plötzlich in einem Chaos von Lärm und seltsamen Lichtern von Faunen und Satyren umgeben sind. Die Erde öffnet sich, der Schatten einer riesigen Silhouette Pans erscheint auf den Bergen im Hintergrund, und alle fliehen entsetzt. Nur Chloé bleibt mitten auf der Bühne zurück, und eine Krone erscheint auf ihrem Haupt.

Die Szene wechselt wieder zur Wiese, bei Tagesanbruch. Es wird allmählich heller, die Vögel beginnen zu singen. Einige Schäfer kommen und wecken Daphnis. Er schaut besorgt um sich, auf der Suche nach Chloé. Schließlich erscheint sie, begleitet von Schäferinnen. Die Liebenden werden wiedervereint. Als Daphnis Chloés Krone sieht, weiß er, daß es Pan war, der sie gerettet hat. Das Paar mimt ihm zu Ehren die Geschichte von Pans Liebe zu der Nymphe Syrinx, die, Pans Liebe verschmähend, im Schilfrohr an einem Flußufer verschwindet, worauf Pan sich aus dem Schilfrohr eine Flöte macht und darauf eine melancholische Weise spielt. Vor dem Altar der Nymphen schwört Daphnis Chloé ewige Liebe, und das Ballett endet fröhlich mit einer Folge von Tänzen, die in einem "Bacchanal" gipfeln.

> Es ist ein Meisterwerk … aber kein Ballett … es ist ein Porträt eines Balletts … ein Gemälde eines Balletts,

war Diaghilews Urteil über **La Valse**, und er lehnte seine Produktion ab. Es wurde schließlich von Ida Rubinstein gerettet – einer ehemaligen Tänzerin der Ballets russes, die ihre eigene konkurrierende Kompagnie gegründet hatte. Es wurde erst 1929, neun Jahre nach seiner Komposition, an der Pariser Oper zum ersten Mal getanzt, wenn auch die Premiere im Konzertsaal bereits 1920 vom Orchestre des Concerts Lamoureux unter Camille Chevillard gespielt wurde.

Ravel beschrieb *La Valse* als "eine Art Apotheose des Wiener Walzers, der mit einem fantastischen Wirbeln kombiniert wird, das schließlich zum Tode führt", und am Kopf der Partitur ließ er folgendes evokatives Szenario abdrucken:

> Zwischen wirbelnden Wolken kann man walzende Paare erblicken. Die Wolken verziehen sich allmählich und geben den Blick auf einen riesigen Ballsaal frei, der von einer wirbelnden Menge angefüllt ist.

© Edward Blakeman

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Linda Finnie wurde in Schottland geboren und studierte an der Royal Scottish Academy of Music and Drama und an der Royal Academy of Music. Sie wurde mit dem Kathleen Ferrier Memorial Award in Großbritannien ausgezeichnet und errang später auch den Kathleen Ferrier Prize beim Internationalen Wettbewerb von 's-Hertogenbosch.

Linda Finnie ist mit allen namhaften britischen Opernensembles aufgetreten; ihre

Auslandsverpflichtungen haben sie durch Europa, nach Australien und Neuseeland, Tokio und Singapur geführt, und bei den Bayreuther Festspielen ist sie nun im fünften Jahr aufgetreten. Ihre Rollen umfassen u.a. Eboli (*Don Carlos*), Amneris (*Aida*), Brangäne (*Tristan und Isolde*) und Waltraute (*Götterdämmerung*). Als Konzertkünstlerin hat sie mit führenden Orchestern der Welt zusammengewirkt. Linda Finnie hat für Chandos Werke von Bliss, Diepenbrock, Korngold und Respighi aufgenommen, außerdem Liedzyklen von Mahler, Mendelssohns *Elijah*, Elgars *Sea Pictures* und *The Light of Life* sowie Prokofjews *Iwan der Schreckliche* (*Deutscher Schallplattenpreis*).

Als einer der führenden britischen Konzert- und Oratoriumsinterpreten beherrscht **Stephen Roberts** ein bemerkenswertes Repertoire, das neben den Chorsinfonien Mahlers und Beethovens alle wichtigen sakralen Baritonrollen umfasst. Jahrelang sang er zu Ostern mit dem Bach Choir die *Matthäuspassion*. Er hat unter Dirigenten wie Sir Roger Norrington und Sir John Eliot Gardiner mit Ensembles zusammengearbeitet, die sich der authentischen Aufführungspraxis widmen, und ist mit Pro Cantione Antiqua und dem (von ihm mitgegründeten) Amaryllis Consort international auf Tournee gegangen. Er ist im In- und Ausland mit führenden Orchestern aufgetreten und hat für Chandos Werke von George Dyson, Elgar, Frank Martin, Nielsen, Ravel, Rubbra, Telemann, Tippett und Walton aufgenommen.

Rachel Masters erlernte das Harfenspiel schon in jungen Jahren und studierte bei Sidonie Goossens und später bei Marisa Robles am Royal College of Music, wo sie heute selbst Professorin ist. Sie gilt als eine der herausragendsten britischen Harfenistinnen und ist in allen Teilen des Landes in Recitals und als Konzertsolistin aufgetreten. Seit 1989 verbindet sie ihre Solokarriere mit ihrem Engagement als Erste Harfenistin des London Philharmonic Orchestra, mit dem sie unter verschiedenen weltweit führenden Dirigenten ein umfassendes Repertoire aus dem Bereich der Orchestermusik und Oper gespielt und nahezu die ganze Welt bereist hat. Ihr besonderes Interesse am Konzertrepertoire hat zu Einspielungen von Werken von Alwyn, Debussy, Ginastera, Glière, Mozart, Panufnik und Ravel sowie von Chorwerken wie etwa Brittens *A Ceremony of Carols* mit dem Chor des King's College Cambridge geführt.

Die **Renaissance Singers** wurden 1976 von ihrem Leiter Ronnie Lee gegründet. Wie ihr Name andeutet, haben sie besonderes Interesse für Musik aus der Renaissancezeit, aber ihr Repertoire umfasst ein äußerst weites Feld geistlicher und weltlicher Musik vom vierzehnten Jahrhundert bis zu Werken zeitgenössischer Komponisten. Sie errangen sich schnell den Ruf als einer der führenden Chöre Nordirlands, und gewann 1984 den ersten vom britischen Sainsbury-Konzern veranstalteten hochklassigen Wettbewerb Choir of the Year. Dies führte zu Konzertauftritten im Londoner Barbican Centre mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Sir Charles Groves. Der Chor tritt regelmäßig in Großbritannien und der Irischen Republik in Rundfunk und Fernsehen auf. Der Chor hat mit dem Ulster Orchestra eine Anzahl von Schallplatten von Musik englischer und französischer Komponisten für Chandos aufgenommen. Ronnie Lee wurde mit dem britischen MBE-Orden (Member of the Order of the British Empire) ausgezeichnet, und die Queen's University in Belfast verlieh ihm einen Ehrentitel.

Die **Belfast Philharmonic Society** entstand im September 1874 durch den Zusammenschluss zweier schon existierender Konzertgesellschaften, den 1851 gegründeten Classical Harmonists und der seit 1872 bestehenden Belfast Music Society; damit wurden Chor und Instrumentalisten zu einer Institution vereint. Im Oktober 1932 dirigierte Sir Edward Elgar die Society in einer Aufführung von *The Dream of Gerontius*. Zwei Jahre später gab der Chor eine Royal Command Performance in der Royal Albert Hall in London.

In den 1950er Jahren löste die Society ihr Orchester auf und besteht seither ausschließlich als Chorvereinigung weiter. Seit 1886 hat die Belfast Philharmonic Society alljährlich im Dezember eine Aufführung von Händels *Messiah* gegeben, und selbst in den vergangenen dreißig Jahren, der Zeit der Belfaster Unruhen, musste sie keine einzige Probe oder Aufführung absagen. Die Society unterhält enge Beziehungen zum Ulster Orchestra und zählt heute rund 200 Mitglieder, die sämtliche Bereiche der nordirischen Gemeinschaft repräsentieren und mitunter aus entlegenen Gebieten der Region anreisen, um Teil der reichen Tradition dieser Institution zu sein.

Das im nordirischen Belfast ansässige **Ulster Orchestra** hat sich seit seiner Gründung im Jahre 1966 als eines der führenden Sinfonieorchester Großbritanniens durchgesetzt. Neben seinen vielfältigen Inlandsverpflichtungen hat es auch Zeit für Auslandstourneen gefunden und an vielen profilstarken Veranstaltungen teilgenommen, so etwa den Konzerten für Präsident Clinton und seine Frau während seines Staatsbesuches in Nordirland 1995 und mit Luciano Pavarotti

in Stormont im September 1999. Jedes Jahr nimmt das Orchester zwölf Wochen seines Programms für Rundfunksendungen der BBC (Radio 3 und Radio Ulster) auf. Es hat mit Dirigenten wie Bryden Thomson, Vernon Handley und Yan Pascal Tortelier zusammengearbeitet, und im Jahr 2001 hat Thierry Fischer die Position des Chefdirigenten übernommen.

Yan Pascal Tortelier gilt als einer der faszinierendsten Dirigenten, die Frankreich in neuerer zeit hervorgebracht hat. Der Sohn Paul Torteliers studierte Klavier und Violine am Pariser Conservatoire und widmete sich nach einem allgemeinen Musikstudium bei Nadia Boulanger dem Dirigierstudium bei Franco Ferrara in Siena.

Heute gastiert Yan Pascal Tortelier regelmäßig bei führenden Orchestern in ganz Europa, den USA, Japan und Australien, und er hat alle namhaften Orchester Großbritanniens dirigiert. Er war Gastdirigent des Orchestre du Capitole in Toulouse, Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Ulster Orchestra sowie der erste Hauptgastdirigent des National Youth Orchestra of Great Britain. Elf Jahre lang war er Chefdirigent des BBC Philharmonic, mit dem er regelmäßig in ganz Großbritannien, bei den BBC Proms und bei führenden Musikfestspielen im In- und Ausland konzertierte. Als Ehrendirigent wird er dem Orchester auch in Zukunft verbunden bleiben.

In Anerkennung seines Erfolges in Nordirland wurde ihm von der University of Ulster die Ehrendoktorwürde verliehen. Yan Pascal Tortelier steht mit seinen Schallplattenaufnahmen exklusiv bei Chandos unter Vertrag und hat zahlreiche hocherfolgreiche Einspielungen mit dem BBC Philharmonic vorgelegt, z.B. die mit dem *Diapason d'Or* ausgezeichnete Aufnahme der Sinfonie C-Dur von Dukas.

Ravel: Œuvres pour orchestre

L'une des caractéristiques majeures de Maurice Ravel fut la facilité avec laquelle il écrivait dans le langage musical espagnol, sans même en paraître conscient parfois. Falla, qui le dit un jour "plus espagnol que les Espagnols", pensait que la responsable en était la mère du compositeur, Basque d'origine. Ravel naquit à Ciboure, un village de pêcheurs situé près de la frontière espagnole, mais ses parents s'installèrent à Paris trois mois plus tard, et il ne se rendit véritablement en Espagne que deux ans avant sa mort, lors d'un séjour de vacances.

Pourtant, l'une de ses premières compositions, qu'il écrivit dans sa vingtième année, est une Habanera pour deux pianos, qu'il transcrivit douze ans plus tard, note pour note ou presque, pour en faire le troisième mouvement de sa **Rapsodie espagnole** (1907). Entre-temps, Debussy avait publié sa "Soirée dans Grenade", deuxième des *Estampes* pour piano (1903), que Ravel fut accusé d'avoir plagiée; celui-ci prit donc soin d'inscrire le chiffre de l'année 1895 sur la partition imprimée de la Habanera. La *Rapsodie* fut interprétée pour la première fois à Paris le 19 mars 1908.

Les quatre mouvements sont clairement définis par leurs titres. Le "Prélude à la nuit" au doux murmure évoque une incantation mystérieuse, les phrasés n'étant interrompus que par les cadences des clarinettes puis des bassons. La fugitive "Malagueña" emprunte son nom à la danse en manière de fandango caractéristique de la province de Malaga, mais la version qu'en donne Ravel n'a de commun avec elle que le rythme à trois temps; elle suggère plutôt avec romantisme un lieu et une atmosphère. La "Habanera", quant à elle, exprime avec charme et subtilité le caractère de la musique espagnole. Enfin, la joyeuse "Feria" crée de brillants effets orchestraux à partir de cinq airs populaires, et les contrastes entre une mélodie plaintive et la vivacité du rythme semblent un rappel nostalgique du passé.

Comme la Habanera et plusieurs autres œuvres, l'**Alborada del gracioso** fut composée pour piano avant d'être transcrite pour orchestre. Son titre signifie "Aubade du bouffon" (le *gracioso* était le fou reconnu d'un noble espagnol ou le clown d'une comédie) et elle occupait initialement la quatrième place dans les cinq *Miroirs* pour piano de 1904–1905. Mais l'originalité de ces morceaux dépendait d'une technique de pédale très subtile, et leur orchestration

s'avéra difficile; Ravel attendit finalement jusqu'en 1918 pour écrire la version orchestrale de cette pièce, qui est la plus "espagnole" des cinq.

Peut-être le compositeur fut-il encouragé à la transcrire par le succès de la *Rapsodie espagnole* et de son opéra en un acte, *L'Heure espagnole* (1911). Ses pincements et ses grattements rappellent clairement ceux d'une guitare, et l'importante percussion inclut l'insistance rythmique des castagnettes. L'"aubade" ne peut être que celle du basson solo, que l'orchestre interrompt pour amener un grisant apogée. *Alborada del gracioso* fut créée avec succès aux Concerts parisiens Pasdeloup le 17 mai 1919.

Don Quichotte à Dulcinée (1932–1933) est la dernière œuvre que Ravel ait achevée de son vivant. Les paroles de ces trois mélodies sont de Paul Morand. Le réalisateur Georg Pabst, qui voulait réaliser une version filmée de *Don Quichotte* mettant en vedette la fameuse basse russe Chaliapine, avait demandé à Ravel de lui écrire la musique. Malheureusement le compositeur, en mauvaise santé, ne put remplir les conditions de la commande qui échut donc à Jacques Ibert. Ravel persévéra cependant et termina indépendamment le cycle, dont la première eut lieu en décembre 1934, avec pour interprète le jeune chanteur Martial Singher (dédicataire de la deuxième mélodie).

Les chansons illustrent trois aspects du caractère de Don Quichotte: amant, guerrier et buveur. Chacune s'adresse à la bien-aimée Dulcinée, sur un rythme de danse espagnole différent. Dans la première, une *quajira* (qui fait alterner les mesures à 6/8 et à 3/4), Don Quichotte s'offre à remplir toutes sortes d'entreprises impossibles pour plaire à Dulcinée. Dans la deuxième, une *zortzico* basque, Don Quichotte implore Saint Michel de bénir son épée de chevalier; enfin, dans une "Chanson à boire", au brillant rythme croisé de *jota* (rapide, à trois temps), il boit "à la joie", seul terme possible à la vie.

Le même genre d'humeur prévaut dans **Tzigane**. Ici Ravel rend hommage à la fameuse violoniste Jelly d'Aranyi. *Tzigane* existe en trois versions, qui toutes trois datent de 1924; une pour piano, une pour luthéal (qui imite le son du cymbalum hongrois) et une pour orchestre, celle qui figure ici. Ce morceau fort ironique est un tour de force de virtuosité, un vrai feu d'artifices, "une forêt d'embûches" disait Hélène Jourdan-Morhange, une amie de Ravel. Le compositeur lui ayant demandé de jouer pour lui les Caprices de Paganini – une œuvre diabolique – afin de s'en inspirer, la violoniste déclarait après coup: "Je dois avouer que ce fut encore Ravel le plus démoniaque!" Ravel se réjouit d'apprendre que Jelly d'Aranyi avait quelques idées personelles à ajouter aux siennes, notamment un glissando avec trilles. "Je ne sais pas ce qu'elle fait – déclarait-t-il – mais ça me plaît!"

À un pianiste circonspect à l'excès, Ravel conseilla, évoquant la **Pavane pour une infante défunte** (composée en 1899 et orchestrée en 1910), d'éviter tout alanguissement, car il ne s'agissait en rien d'une "Pavane pour une infante défunte"! "Je n'ai songé," dit-il "en assemblant les mots qui composent le titre, qu'au plaisir de faire une allitération!" L'atmosphère suggérée par les mots détermina le choix de Ravel, un choix dénué de tout souci de "programme". Comparer la version originale pour piano de cette pièce à la version orchestrale est tout autant une leçon sur l'art de la réduction pianistique (et de son exécution) que sur l'art de l'orchestration.

Un an avant la création du ballet *La Valse*, à l'Opéra de Paris (en 1929, soit neuf ans après sa composition), Ravel avait composé pour Ida Rubinstein la musique d'un autre ballet, entièrement originale. Miss Rubinstein lui avait demandé d'orchestrer quelques mouvements d'*Iberia* d'Albéniz. Ravel s'était à peine mis au travail qu'il découvrait – à son grand chagrin – que le chef d'orchestre Enrique Arbós avait des desseins similaires. Le projet d'orchestration fut donc abandonné et Ravel produisit quelque chose se rapprochant assez d'un exercice d'orchestration: le **Bolero**. Le thème cette fois-ci était le sien propre, et il appela la composition une "pièce pour orchestre sans musique". La chorégraphie, comme celle de *La Valse*, était signée Bronislava Nijinski, sœur de Vaslav. La création eut lieu à l'Opéra de Paris le 20 novembre 1928; l'orchestre était placé sous la direction de Walter Straram. L'œuvre fut une réussite, qui aurait dû répondre aux espoirs de tous, mais Ravel ne vit jamais d'un bon œil le scénario de Rubinstein (extérieur contre intérieur, meurtre contre séduction).

© Edward Blakeman, Noël Goodwin
(*Rapsodie*, *Alborada*) **et Roy Howat** (*Pavane*)
Traduction: Paulette Hutchinson,
Chandos Records Ltd (*Rapsodie*, *Alborada*),
Marie-Françoise de Meeûs (*Pavane*)

La version originale des **Valses nobles et sentimentales** fut présentée pour la première fois à l'entreprenante Société musicale indépendante en 1911, dans le cadre d'un concert où il fallait "deviner le compositeur". Très peu y réussirent: les admirateurs de Ravel attendaient de lui quelque chose de plus sérieux qu'une suite de valses avec une citation énigmatique du poète Henri de Régnier chantant les louanges "des plaisirs délicieux et toujours renouvelés d'une occupation inutile" (dans ce cas, la danse, sans doute!). Mais sous cette façade de charme,

Ravel affinait son style de composition. Prenant Schubert comme modèle, il recherchait, disait-il, "quelque chose de plus simple et de plus clair, où l'harmonie ait plus de mordant et où la ligne mélodique ressorte".

Il y a huit valses et la dernière revient au point de départ en citant des fragments des autres. Ravel orchestra les *Valses* en 1912 et elles furent immédiatement adaptées pour un ballet: *Adélaïde*. (Il est amusant de noter que le camion que Ravel conduisait pendant la guerre était surnommé Adélaïde!) La suite eut sa première audition en concert avec l'Orchestre de Paris sous la direction de Pierre Monteux en 1914.

Le délicieux **Menuet antique**, composé en 1895, la première pièce pour piano de Ravel à avoir été publiée, fut orchestré en 1929. Il doit beaucoup au *Menuet pompeux* de Chabrier (orchestrée aussi par Ravel), mais n'en est pas moins remarquable pour autant.

Ravel termina sa version pour piano du **Tombeau de Couperin** en 1917, après sa démobilisation de l'armée. Chacun des six mouvements était dédié à la mémoire d'un ami ou collègue tué pendant la Première Guerre mondiale et Ravel déclara que l'intention de cette œuvre était "un hommage, moins à Couperin lui-même, qu'à la musique française du dix-huitième siècle en général". Bien que le titre et le style de "tombeau" (formule souvent adoptée par les compositeurs de l'époque baroque) aient des sous-entendus de deuil et de nostalgie, Ravel y évoque aussi les aspects plus joyeux d'une époque disparue. Les rythmes cadencés du dix-huitième siècle se mêlent aux harmonies plus agressives du vingtième pour célébrer l'esprit éternel de la musique française.

Peu après la première exécution à un concert de la Société musicale indépendante en avril 1919, Ravel fit une transcription orchestrale de quatre de ses mouvements (omettant la fugue et la toccata). Sous cette forme, la suite eut sa pemière audition en février 1920, et la même année, Rolf de Maré chorégraphiait trois de ses mouvements pour les Ballets suédois.

Ravel aurait un jour critiqué l'orchestration de *La Mer* de Debussy, et ajouté que, s'il en avait le temps, il en ferait lui-même une nouvelle orchestration. C'est peut-être avec ces paroles à l'esprit qu'il orchestra, en 1906, sa propre composition, **Une barque sur l'océan**, qui est très proche de *La Mer*. C'est le troisième morceau du recueil pour piano *Miroirs*, composé (comme *La Mer*) en 1904–1905. Toutefois, la mer semble avoir été vis à vis de Ravel et de Debussy d'une égale perfidie puisque la première exécution de la version orchestrale de cette pièce le mécontenta à un point tel que le manuscrit fut oublié pour n'être publié qu'après son décès.

Cette composition est cependant émaillée de touches magistrales: comment donc, se demande-t-on dès lors, Ravel aurait-il réorchestré *La Mer*?

Ravel emprunta le titre **Ma Mère l'oye** à un ouvrage écrit par Charles Perrault au dix-septième siècle, *Contes de ma Mère l'oye*. Entre 1908 et 1910, il choisit d'illustrer cinq de ces récits sous la forme de pièces pour piano à quatre mains, qu'il orchestra l'année suivante, modifiant leur ordre et ajoutant quatre interludes en guise de transitions, un "Prélude" et un premier mouvement. La version pour ballet de *Ma Mère l'oye* fut donnée pour la première fois au Théâtre des arts le 21 janvier 1912. Ravel lui-même avait rédigé le scénario et incorporé dans l'histoire de la Belle au bois dormant les cinq pièces originales en les présentant comme une suite de rêves. La jeune fille se pique le doigt sur un fuseau et tombe dans un profond sommeil peuplé de divers personnages, dont la Belle et la Bête, le Petit Poucet et Laideronnette, impératrice d'une multitude de créatures miniatures portant le nom de "pagodes". Enfin, la princesse est réveillée, dans le jardin féerique, par le baiser du prince.

Après la mort de Ravel, Mimie Godebski évoqua les "merveilleuses histoires" que ce dernier avait coutume de lui raconter en commençant toujours par "Il était une fois…". L'invention spontanée et l'orchestration séductrice de *Ma Mère l'oye* partent de la même veine bienveillante et enfantine.

© Edward Blakeman et Roy Howat (*Menuet*, *Une barque*)

Traduction: Lesley Bernstein Translation Services, Londres, Chandos Records Ltd (*Ma Mère*), Marie-Françoise de Meeûs (*Menuet*, *Une barque*)

Dès 1898, Ravel s'intéressa musicalement au monde des *Mille et Une Nuits*. Son Ouverture **Shéhérazade** fut une œuvre orchestrale de débutant, puisqu'il était encore étudiant au Conservatoire de Paris, et l'élève de Fauré lorsqu'il la coucha sur le papier. Il avait l'intention d'écrire ensuite l'opéra entier, mais finalement rien ne vint (l'ouverture sombra dans l'oubli des années durant, elle ne fut éditée qu'en 1975). Au mois de mai 1899, pour la première de cette **Ouverture de féerie** comme la décrivait Ravel, le compositeur était au pupitre de l'orchestre de la Société nationale. Il avait imprudemment rédigé pour le programme une analyse grandiose, aux explications contestables sur le "plan classique" de cet ouvrage. Les critiques s'en saisirent allègrement dans leurs commentaires défavorables, où ils déploraient à la fois le pseudo-orientalisme et les emprunts indéniables à Rimski-Korsakov et à Debussy. Plus tard, Ravel lui-même rejeta son ouverture la disant ratée, maladroite, et bourrée

de gammes par tons au point d'en être dégoûté pour le restant de ses jours. Cette œuvre n'est certes pas du meilleur Ravel, mais on ne peut cependant s'empêcher de goûter, comme le disait un certain critique, les "diverses nouveautés piquantes" de l'orchestration.

Au cours des cinq années qui séparent *Shéhérazade*, l'Ouverture, de *Shéhérazade*, le cycle de mélodies, ou **Trois Poèmes**, le "piquant" prit le temps de mûrir. La première du cycle eut lieu, cette fois encore, à l'occasion d'un concert de la Société nationale, au mois de mai 1904, avec pour interprète, la soprano Jane Bathori, l'orchestre étant placé sous la direction d'Alfred Cortot.

Étudiant, Ravel faisait partie d'un cercle d'artistes: musiciens, peintres et écrivains, auquel appartenait également le poète Tristan Klingsor – membre fondateur du mouvement symboliste. Ce sont ses poèmes d'amour exotique que le compositeur choisit pour *Shéhérazade*. Ravel les fit réciter préablement par l'auteur de façon à leur garder, une fois mis en musique, quelque chose de la fluidité déclamatoire de la ligne poétique.

La première mélodie "Asie" décrit le puissant attrait que l'Orient exerce sur le voyageur et la saveur nostalgique des histoires fabuleuses que l'on raconte au retour "aux curieux de rêves". Dans "La Flûte enchantée", une esclave écoute son amoureux jouer de la flûte au dehors, sous la croisée, alors que son maître dort; "chaque note s'envole de la flûte vers [sa] joue comme un mystérieux baiser". La dernière mélodie "L'Indifférent" peint un moment de beauté langoureuse et confuse et semble indiquer une invitation érotique refusée d'"un dernier geste avec grâce".

L'**Introduction et Allegro** de Ravel est la réponse aux *Danses* de Debussy – ou plus exactement la réponse de l'entreprise Erard, fabricant de harpes, et de son directeur Albert Blondel. Blondel désirait promouvoir la harpe Erard à triple mouvement et à pédales (les arpèges glissando que Ravel écrivit convenaient à l'instrument d'une manière idéale). Le morceau est en réalite un concerto miniature pour harpe, ce que précise clairement le titre entier: "Introduction et Allegro pour harpe, avec accompagnement d'orchestre [quatuor] à cordes, flûte et clarinette". Ravel écrivit cette œuvre colorée, évocative, inspirée de la valse, dans l'espace de "huit jours de travail acharné et trois nuits de veille" (lettre datée du 11 juin 1905). Ironiquement ce fut cette année-là qu'éclata l'*affaire Ravel*, véritable scandale du Prix de Rome dont le compositeur fut disqualifié après un quatrième échec, ce qui ruina sa réputation auprès des examinateurs du Conservatoire de Paris!

L'Éventail de Jeanne est un ballet en un acte, exécuté en 1927 dans les salons parisiens de Jeanne Dubost; les dix pièces sont de la main de compositeurs différents dont Ibert, Roussel, Milhaud, Poulenc, Auric et Florent Schmitt. La **Fanfare** de Ravel plante le décor par l'exploitation inhabituelle des dissonances harmoniques et orchestrales.

© Edward Blakeman et Roy Howat (*Fanfare*)
Traduction: Paulette Hutchinson, Marie-Françoise de Meeûs (*Fanfare*)

C'est à l'époque où mon père, ma sœur et moi-même formions un trio que remonte l'idée d'orchestrer le **Trio en la mineur** de Ravel. Ce chef-d'œuvre nous donnait de grandes joies, nous le jouions aussi souvent que possible, et l'avons finalement enregistré.

Je commençait une ébauche d'orchestration directement sur la partie de piano et, regardant de plus près son écriture savante et complexe, considérant d'autre part la stature exceptionnelle de l'œuvre, je fus vraiment persuadé que cette partie avait un potentiel qui dépassait le cadre du clavier.

C'est donc en grande partie le piano qui est orchestré, offrant ainsi de nombreuses possibilités de coloration orchestrale. Au début, par exemple, le balancement intime et gracieux des trois flûtes et harpe alterne avec les cordes dans un rythme basque oscillatoire (3 + 2 + 3). Par contraste les trois trompettes en sourdine se dissipent comme un écho lointain vers la fin du premier mouvement. En fait, j'ai orchestré à travers l'ouvrage de nombreux fragments thématiques pour "trios" d'instruments (trois hautbois, trois flûtes, trois clarinettes etc.). Le second sujet est donné à la flûte et au violoncelle soli, soutenus délicatement par les cordes divisées.

Dans "Pantoum", chaque section de l'orchestre, y compris la "petite" percussion, peut, tour à tour, évoquer l'esprit enjoué de ce scherzo virtuoso: encore un tour de force ravélien, fondé sur un jeu de vers interactifs d'origine malaise cher à Baudelaire. Dans la partie centrale de ce mouvement (le "trio" du Trio!), un superbe choral, superposé au motif du scherzo en ostinato et joué à l'origine par le piano, est maintenant confié à toutes les cordes. Elles seront bientôt relayées par les bois lorsque survient la belle modulation en la bémol majeur.

L'écriture originale pour violon et violoncelle de Ravel donne bien sûr aux cordes de l'orchestre maintes occasions de briller comme dans l'irrésistible ascension et apogée (thème du choral) avant la dernière partie de ce mouvement.

Mais à aucun moment la richesse et la profondeur des cordes ne semblent plus appropriées que dans la "Passacaille": commençant avec les contrebasses seules, elle va se développer par les entrées successives des violoncelles, des altos, et des violons, lesquels sont renforcés brièvement par les bois puis les cuivres, pour atteindre son

sommet, et finalement décroître, en passant par les cordes soli, pour revenir aux contrebasses. C'est un mouvement de grande profondeur, de solennité et de noblesse.

Survient enfin la vive transition vers le "Finale", si habilement réalisée par le compositeur. Son thème, comprenant une jolie succession de quintes, est emprunt d'un certain charme oriental et celui-ci nous est présenté sous les formes les plus diverses. En conséquence, je l'ai orchestré pour une variété d'instruments allant des bois aigus avec deux piccolos jusqu'au contrebasson (cher à Ravel), et des cordes pizzicati avec célesta à l'orchestre entier.

Néanmoins, pour nous (et là j'en reviens à nos épiques répétitions en famille), l'élément musical le plus propice à une orchestration était le second volet de ce "Finale": une fanfare présentée initialement dans la tonalité lumineuse de fa dièse majeur, puis éclatant en ré majeur vers une péroraison magistrale. Une telle apothéose ne pouvait être donnée qu'aux cuivres soutenus par la puissante percussion et illuminés par les trilles en unisson du reste de l'orchestre.

© Yan Pascal Tortelier

Le critique M.D. Calvocoressi expliquait que le souvenir de Nijinski dans le merveilleux bond de côté qu'il avait l'habitude d'exécuter inspira les premières mesures de la musique de **Daphnis et Chloé** que Ravel composa dans l'intention d'accompagner des bonds similaires – représentés en musique par un passage de notes rapides en forme de gamme et une longue pause et que l'on retrouve tout au long de la danse de Daphnis.

Ravel précisait que son but était de composer une vaste fresque musicale, sans prêter trop d'attention aux détails archaïques, mais en étant fidèle à sa propre conception de la Grèce, qui suivait de près la vision des peintres français de la fin du dix-huitième siècle. Or le chorégraphe Fokine voulait quelque chose d'aussi authentique que les personnages peints sur les anciens vases grecs. La tâche n'était pas aisée, aussi n'est-on pas surpris d'apprendre qu'il fallut trois ans, de 1909 à 1912, à Ravel pour écrire la musique. L'attente ennuya Fokine et Diaghilev, et lorsqu'en dernière minute le compositeur demanda à ce qu'on ajoute un chœur sans paroles à un vaste orchestre, dejà fort cher, Diaghilev, au comble de l'agacement, voulut annuler tout le projet. Mais finalement, après cette controverse qui aurait pu tourner au pire, l'œuvre reçut les acclamations qu'elle méritait. C'est maintenant, de l'avis général, l'une des plus grandes partitions de ballet jamais écrites qui, de plus, se prête sans effort à une exécution en salle de concert. Ravel la traitait même de "symphonie chorégraphique".

L'action se passe sur une île; le rideau s'ouvre sur une prairie, à la lisière d'un bois sacré, bordé de statues de nymphes et dominé par un gros rocher dont la forme ressemble à une sculpture du dieu Pan. Des jeunes gens et des jeunes filles apportent leurs offrandes en l'honneur des nymphes, puis exécutent ensemble une "Danse religieuse". Daphnis et Chloé les rejoignent. Dorcon, le toucheur de bestiaux, fait des avances à Chloé, mais Daphnis intervient pour l'éloigner. On leur suggère alors une compétition dansante, et le gagnant recevra pour prix un baiser de Chloé. Dorcon danse si lourdement que tout le monde rit, tandis que la danse de Daphnis, légère et gracieuse, lui vaut des applaudissements et le prix à la clé. Daphnis reste seul; une des jeunes filles, Lycénion, l'approche et tente, en vain, de le séduire. Soudain des cris de guerre retentissent; Daphnis court retrouver Chloé pour la protéger. Mais les pirates qui attaquaient l'île l'ont emmenée captive. Quand Daphnis arrive, il ne trouve qu'une sandale de Chloé. Fou de désespoir, il maudit les dieux et s'écroule, évanoui, sur le sol. Une étrange lumière envahit la scène; une par une les nymphes s'animent; elles réconfortent Daphnis et invoquent en son nom le dieu Pan. Daphnis se prosterne au pied du rocher.

La scène change et nous sommes au camp des pirates, ivres, qui exécutent une "Danse guerrière". Bryaxis, leur chef, demande qu'on lui amène Chloé; il lui ordonne de danser. Elle doit obéir, mais elle tente plusieurs fois de s'échapper et on la ramène de force. Bryaxis est sur le point de la violer quand soudain des bruits et une étrange lueur créent la confusion; des satyres et des faunes cernent les lieux. La terre s'ouvre, l'énorme silhouette de Pan se dessine sur les montagnes derrière le camp et terrorise tout le monde; c'est la débandade. Seule, au milieu de la scène, Chloé est restée; une couronne apparaît alors sur sa tête.

La scène est à nouveau celle du paysage de la Première Partie, c'est la fin de la nuit, le jour se lève graduellement, et on entend un chant d'oiseaux. Un groupe de bergers entre et réveille Daphnis qui scrute immédiatement l'horizon anxieux de revoir Chloé. Elle parait enfin, escortée de bergères; les amants sont réunis. Voyant la couronne sur la tête de Chloé, Daphnis comprend qu'elle a été sauvée par Pan. Aussi en l'honneur du dieu, tous deux miment-ils l'histoire d'amour de Pan et de la nymphe Syrinx. L'histoire raconte comment la nymphe avait rejeté Pan, puis disparu dans les roseaux de la rivière; Pan avait alors cueilli une poignée de roseaux pour en faire une flûte dont il jouait un air mélancolique. Devant l'autel des nymphes, Daphnis jure à Chloé un amour éternel et le ballet se termine sur une série de danses dont l'apothéose est une "Bacchanale".

Diaghilev, ayant pris connaissance de la partition de **La Valse** de Ravel, la refusa en décrétant:

> C'est un chef d'œuvre…, mais ce n'est pas un ballet… c'est le portrait d'un ballet… c'est la peinture d'un ballet.

Elle fut repêchée en dernière minute par Ida Rubinstein – ancienne étoile des Ballets russes, fondatrice d'une troupe rivale. Le ballet fur créé à l'Opéra de Paris, en 1929, soit neuf ans après sa composition, mais il faut préciser qu'entre-temps, en 1920, l'orchestre des Concerts Lamoureux en avait interprété la musique sous la direction de Camille Chevillard.

Ravel voyait dans *La Valse* une sorte d'apothéose de la valse viennoise, mêlée à une motion giratoire fantastique qui menait à la mort. En tête de sa partition figure une description de la scène:

> Des nuées tourbillonantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu; on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante.

© Edward Blakeman

Traduction: Paulette Hutchinson

L'Écossaise **Linda Finnie** fit ses études à la Royal Scottish Academy of Music and Drama puis à la Royal Academy of Music. Lauréate du Kathleen Ferrier Memorial Award en Grande-Bretagne, elle remporta aussi le Prix Kathleen Ferrier dans le cadre du Concours international de 's-Hertogenbosch.

Elle a chanté avec les principales compagnies lyriques britanniques et s'est produite en Europe, en Australie et en Nouvelle-Zélande, à Tokyo et Singapour ainsi qu'au Festival de Bayreuth durant cinq saisons, dans des rôles comme Eboli (*Don Carlos*), Amneris (*Aïda*), Brangäne (*Tristan und Isolde*) et Waltraute (*Götterdämmerung*). En concert, elle a travaillé avec certains des plus grands orchestres mondiaux. Parmi les enregistrements de Linda Finnie pour Chandos, notons des œuvres de Bliss, Diepenbrock, Korngold et Respighi ainsi que des cycles de lieder de Mahler, *Elijah* de Mendelssohn, *Sea Pictures* et *The Light of Life* d'Elgar et *Ivan le Terrible* de Prokofiev (un disque qui remporta le *Deutsche Schallplattenpreis*).

Salué comme l'un des meilleurs concertistes et interprètes d'oratorios de Grande-Bretagne, **Stephen Roberts** maîtrise un répertoire exceptionnel qui compte les symphonies chorales de Mahler et de Beethoven, ainsi que tous les rôles sacrés importants pour baryton. Pendant de nombreuses années consécutives, il a chanté la *Passion selon saint Matthieu* à Pâques avec le Bach Choir. Il a travaillé avec des ensembles spécialisés dans les techniques d'interprétation authentiques, sous la direction de chefs tels que Sir Roger Norrington et Sir John Eliot Gardiner, et a effectué des tournées dans le monde entier avec Pro Cantione Antiqua, et avec l'Amaryllis Consort dont il est un membre fondateur. Stephen Roberts s'est produit avec de grands orchestres à travers le Royaume-Uni et à l'étranger, et pour Chandos, il a enregistré des œuvres de George Dyson, Elgar, Frank Martin, Nielsen, Ravel, Rubbra, Telemann, Tippett et Walton.

Rachel Masters joue de la harpe depuis sa plus tendre enfance. Elle a travaillé avec Sidonie Goossens, puis avec Marisa Robles au Royal College of Music de Londres, où elle est aujourd'hui elle-même professeur. Considérée comme l'une des meilleures harpistes britanniques, elle s'est produite dans l'ensemble du Royaume-Uni en récital et en concerto. Depuis 1989, elle cumule ses activités de soliste et son poste de harpe solo du London Philharmonic Orchestra avec lequel elle a joué un vaste répertoire symphonique et lyrique sous la direction de certains des plus grands chefs d'orchestre internationaux, voyageant dans le monde entier. L'intérêt qu'elle porte au répertoire concertant l'a amenée a enregistrer des œuvres de Alwyn, Debussy, Ginastera, Glière, Mozart, Panufnik et Ravel, ainsi que des partitions chorales comme *A Ceremony of Carols* de Britten avec le chœur du King's College de Cambridge.

L'ensemble **Renaissance Singers** a été créé en 1976 par son directeur actuel, Ronnie Lee. Comme le nom le laisse entendre, les chanteurs se spécialisent dans la musique de la Renaissance, mais leur répertoire est vaste et comprend une diversité de musique, religieuse et profane, depuis les œuvres du quatorzième siècle jusqu'à celles de compositeurs contemporains. Le groupe s'est d'abord taillé une réputation, et des meilleures, en Irlande du Nord avant de remporter, en 1984, le premier grand concours Choir of the Year (Chœur de l'année), patronnée par Sainsbury au Royaume-Uni. Cela leur a valu de se produire en concert à Londres, avec le Royal Philharmonic Orchestra sous la direction de Sir Charles Groves, dans le Barbican Centre. Depuis, ils ont figuré à de nombreux programmes, radiodiffusés et télévisés du Royaume-Uni et de la République d'Irlande. Le groupe a enregistré, avec l'Ulster Orchestra, une série de compositions françaises et anglaises pour les disques Chandos. Ronnie Lee a été fait MBE (Member of the Order of the British Empire) et a reçu un diplôme honorifique de la Queen's University, à Belfast.

La **Belfast Philharmonic Society** fut fondée en septembre 1874, fusion de deux sociétés antérieures, The Classical Harmonists, fondée en 1851, et la Belfast Music Society, fondée en 1872, réunissant chœur et instrumentistes en une seule société. En octobre 1932, Sir Edward Elgar dirigea la Belfast Philharmonic Society dans une exécution de *The Dream of Gerontius*. Deux ans plus tard, le chœur donna une Royal Command Performance (représentation à la demande du roi) au Royal Albert Hall de Londres.

Cette société connut des modifications dans les années 1950 avec la dissolution de l'orchestre et est depuis lors une société exclusivement chorale. La Belfast Philharmonic Society donne des exécutions du *Messiah* chaque année au mois de décembre depuis 1886 et, au cours des trente dernières années, tout au long des troubles en Irlande, elle n'a jamais eu à annuler une répétition ou un concert. Elle s'est forgée des relations étroites avec l'Ulster Orchestra. Cette société compte environ deux cents membres issus de toutes les parties de la communauté d'Irlande du Nord, certains membres venant de toute la région pour faire partie de la riche tradition de cette institution.

Basé à Belfast en Irlande du Nord, l'**Ulster Orchestra** s'est affirmé comme l'un des plus grands orchestres symphoniques du Royaume-Uni depuis sa fondation en 1966. Outre un programme varié de concerts en Irlande du Nord même, cet Orchestre a fait des tournées internationales et pris part à de nombreux événements importants, jouant pour le président Clinton et son épouse durant la visite présidentielle en Irlande du Nord en 1995 et partageant la scène à Stormont avec Luciano Pavarotti en septembre 1999. Chaque année, l'Orchestre enregistre l'équivalent de douze semaines de programmes pour la BBC, programmes diffusés sur Radio 3 et Radio Ulster. L'ensemble a été dirigé par Bryden Thomson, Vernon Handley et Yan Pascal Tortelier entre autres. Thierry Fischer en est devenu le chef principal en 2001.

Yan Pascal Tortelier est considéré comme l'un des plus passionnants chefs d'orchestre issus de l'école française ces dernières années. Fils du défunt Paul Tortelier, il a étudié le piano et le violon au Conservatoire de Paris, et après avoir approfondi sa formation musicale auprès de Nadia Boulanger, il a étudié la direction d'orchestre avec Franco Ferrara à Sienne.

Yan Pascal Tortelier est maintenant régulièrement invité à diriger les grands orchestres d'Europe, des États-Unis, du Japon et d'Australie, et il a dirigé tous les orchestres importants de Grande-Bretagne. Il a été chef associé de l'Orchestre du Capitole de Toulouse, chef principal et directeur artistique de l'Ulster Orchestra, et a été le premier chef principal invité du National Youth Orchestra de Grande-Bretagne. Pendant onze ans, il a été chef principal du BBC Philharmonic avec lequel il s'est régulièrement produit en Grande-Bretagne, notamment dans le cadre des BBC Proms de Londres, et dans de grands festivals en Grande-Bretagne et à l'étranger. Dans le futur, il poursuivra sa collaboration avec cet orchestre en qualité de chef lauréat.

Yan Pascal Tortelier a été nommé docteur honoris causa de l'Université d'Ulster en reconnaissance de son succès en Irlande du Nord. Il enregistre en exclusivité pour Chandos, et parmi les nombreux disques très acclamés qu'il a réalisés avec le BBC Philharmonic, celui consacré à la Symphonie en ut majeur de Paul Dukas a obtenu un *Diapason d'Or*.

CHAN 10251 BOOK.qxd 6/2/07 3:55 pm Page 46

Stephen Roberts

ERSTER COMPACT DISC

Don Quichotte an Dulzinea

I. Schwärmerisches Lied

Solltet Ihr mir sagen, die Erde
Kränkte Euch mit ihrem ewigen Drehen,
So schickte ich Euch Pansa:
Und Ihr werdet sie still und ruhig sehen.

Solltet Ihr mir sagen, die Langeweile
Überkäme Euch angesichts des allzu sehr mit Sternen übersäten Himmels,
Die himmlischen Kataster zerrisse ich
Und mähte die Nacht mit einem Hiebe nieder.

Solltet Ihr mir sagen, das so
Geleerte All Gefalle Euch nicht,
So werde ich, ein göttlicher Ritter, mit der Lanze in der Hand
Den vorbeistreichenden Wind mit Sternen besetzen.

Doch solltet Ihr mir sagen, mein Blut
Gehöre eher mir als Euch, meine Dame,
Werde ich erbleichen vor Scham
Und, Euch segnend, sterben.

O Dulzinea.

II. Episches Lied

Guter Sankt Michael, der du mir die Freude schenkst,
Meine Dame zu sehen und zu hören,
Guter Sankt Michael, der du mich für würdig hältst,
Ihr gefällig zu sein und sie zu verteidigen,
Guter Sankt Michael, steig herab
Mit Sankt Georg zum Altar
Der Madonna mit dem blauen Mantel.

PREMIER DISQUE COMPACT

Don Quichotte à Dulcinée

6 **I. Chanson romanesque**

Si vous me disiez que la terre
À tant tourner vous offensa,
Je lui dépêcherais Pança:
Vous la verriez fixe et se taire.

Si vous me disiez que l'ennui
Vous vient du ciel trop fleuri d'astres,
Déchirant les divins cadastres,
Je faucherais d'un coup la nuit.

Si vous me disiez que l'espace
Ainsi vidé ne vous plaît point,
Chevalier dieu, la lance au poing,
J'étoilerais le vent qui passe.

Mais si vous disiez que mon sang
Est plus à moi qu'à vous, ma Dame,
Je blêmirais dessous le blâme
Et je mourrais, vous bénissant.

Ô Dulcinée.

7 **II. Chanson épique**

Bon Saint Michel qui me donnez loisir
De voir ma Dame et de l'entendre,
Bon Saint Michel qui me daignez choisir
Pour lui complaire et la défendre,
Bon Saint Michel veuillez descendre
Avec Saint Georges sur l'autel
De la Madone au bleu mantel.

COMPACT DISC ONE

Don Quixote to Dulcinea

I. Song of Fancies

If you told me that the earth
In its turning disturbed you,
I would despatch Panza to deal with it:
You would see it stop and remain quiet.

If you told me that you were wearied
By the sky's superabundance of stars,
Then, uprooting heaven's profusion,
With one stroke I would scythe away the night.

If you told me that the space
Thus left displeased you,
Then, a godlike knight, lance in hand,
I would fill the passing wind with stars.

But if you said that the blood in my body
Was mine rather than yours, my lady,
I would blanch beneath this reproach
And would die, blessing you.

O Dulcinea.

II. Song of Chivalry

Holy Saint Michael, who giveth me leave
To see and hear my lady,
Holy Saint Michael, who hath deigned
To choose me to serve and defend her,
Holy Saint Michael, come down, I beg,
With Saint George to this shrine
Of the blue-mantled Madonna.

Segne meine Klinge mit einem Strahl des Himmels,
Und segne die ihm gleicht in Reinheit
Und die ihm gleicht in Frömmigkeit
Wie in Scham und Züchtigkeit:
Meine Dame,

O großer Sankt Georg und Sankt Michael,
Der Engel, der über meine schlaflosen Nächte wacht,
Meine süße Dame, dir
So ähnlich, Madonna im blauen Mantel!
Amen.

III. Trinklied
Schmach dem Schurken, erlauchte Dame,
Der, nur um mich vor Euren sanften Augen zu erniedrigen,
Behauptet, die Liebe und alter Wein
Machten mein Herz und meine Seele traurig!

Ich trinke auf die Freude!
Die Freude ist das einzige Ziel,
Das ich erreichen will …
Wenn ich trinke!

Schmach dem Neidischen, o edle Herrin,
Der seufzt und weint und beteuert,
Ewig dieser bleiche Liebhaber zu bleiben,
Der seine Trunkenheit mit Wasser trübt!

Ich trinke auf die Freude!
Die Freude ist das einzige Ziel,
Das ich erreichen will …
Wenn ich trinke!

Übersetzung: Chandos Records Ltd

D'un rayon du ciel bénissez ma lame
Et son égale en pureté
Et son égale en piété
Comme en pudeur et chasteté:
Ma Dame,

Ô grands Saint Georges et Saint Michel,
L'ange qui veille sur ma veille,
Ma douce Dame si pareille
À Vous, Madone au bleu mantel!
Amen.

8 **III. Chanson à boire**
Foin du bâtard, illustre Dame,
Qui pour me perdre à vos doux yeux
Dit que l'amour et le vin vieux
Mettent en deuil mon cœur, mon âme!

Je bois à la joie!
La joie est le seul but
Où je vais droit…
Lorsque j'ai bu!

Foin du jaloux, brune maîtresse,
Qui geind, qui pleure et fait serment
D'être toujours ce pâle amant
Qui met de l'eau dans son ivresse!

Je bois à la joie!
La joie est le seul but
Où je vais droit…
Lorsque j'ai bu!

Paul Morand (1888–1976)

With a ray from heaven bless my lance
And its equal in purity,
Its equal in piety,
As in modesty and chastity:
My lady,

O great Saint George and Saint Michael,
The angel watching over my vigil,
My sweet lady so alike
To Thee, O blue-mantled Madonna!
Amen.

III. Drinking Song
Away with the scoundrel, illustrious lady,
Who to lower me in your dear eyes
Says that love and old wine
Enshroud my heart and soul in gloom!

I drink to joy!
Joy is my only goal,
Which I attain straightway…
When I drink!

Away with the jealous wretch, dark mistress,
Who whines and weeps and swears
To be always the wan lover
Who waters down his drinking!

I drink to joy!
Joy is my only goal,
Which I attain straightway…
When I drink!

Translation: ©1991 Lionel Salter

Fritz Curzon

Linda Finnie

DRITTER COMPACT DISC

Scheherazade: Drei Gedichte

I. Asien

Asien, Asien, Asien.
Wundersames, altes Land der Märchen,
Wo die Fantasie wie eine Kaiserin schläft
In ihrem dunklen, geheimnisvollen Wald.

Asien,
Ich möchte hinwegsegeln auf dem Schooner
Der heute Abend im Hafen schaukelt,
Mysteriös und einsam,
Und der endlich seine violetten Segel ausbreitet
Wie ein riesiger Nachtvogel im goldenen Himmel.
Ich möchte hinwegsegeln zu den Inseln der Blumen,
Und das Lied der perversen See hören
Mit seinem alten, beschwörenden Rhythmus.

Ich möchte Damaskus sehen, und die Städte Persiens
Mit ihren schlanken, himmelstrebenden Minaretten.
Ich möchte prächtige Seidenturbane sehen
Über schwarzen Gesichtern mit schimmernden Zähnen;
Ich möchte Augen mit dunklem Liebesblick sehen
Und vor Freude glänzenden Pupillen,
Umrahmt von gelber Haut, gelb wie Orangen;
Ich möchte Kleider aus Samt sehen
Und Mäntel mit langen Fransen.

Ich möchte Pfeifen sehen zwischen Lippen,
Ganz umrahmt von weißem Bart;
Ich möchte mißtrauisch dreinschauende Händler sehen,
Und Kadis, und Wesire,
Die mit einer einzigen Geste des Fingers
Leben oder Tod verteilen, ganz nach Belieben.

TROISIÈME DISQUE COMPACT

Shéhérazade: Trois Poèmes

2 **I. Asie**

Asie, Asie, Asie.
Vieux pays merveilleux des contes de nourrice
Où dort la fantaisie comme une impératrice
En sa forêt tout emplie de mystère.

Asie,
Je voudrais m'en aller avec la goëlette
Qui se berce ce soir dans le port
Mystérieuse et solitaire
Et qui déploie enfin ses voiles violettes
Comme un immense oiseau de nuit dans le ciel d'or.
Je voudrais m'en aller vers des îles de fleurs
En écoutant chanter la mer perverse
Sur un vieux rythme ensorceleur.

Je voudrais voir Damas et les villes de Perse
Avec les minarets légers dans l'air.
Je voudrais voir de beaux turbans de soie
Sur des visages noirs aux dents claires;
Je voudrais voir des yeux sombres d'amour
Et des prunelles brillantes de joie
En des peaux jaunes comme des oranges;
Je voudrais voir des vêtements de velours
Et des habits à longues franges.

Je voudrais voir des calumets entre des bouches
Tout entourées de barbe blanche;
Je voudrais voir d'âpres marchands aux regards louches,
Et des cadis, et des vizirs
Qui du seul mouvement de leur doigt qui se penche
Accordent vie ou mort au gré de leur désir.

COMPACT DISC THREE

Sheherazade: Three Poems

I. Asia

Asia, Asia, Asia.
Ancient land of fairy-tale marvels
Where fantasy sleeps like an empress
In her forest full of mystery.

Asia,
I should like to sail away in the schooner
That rocks this evening in the port,
Mysterious and solitary,
And at last unfurls its violet sails
Like an immense night-bird in the golden sky.
I'd like to sail away to the islands of flowers
And listen to the perverse sea singing
To a bewitching ancient rhythm.

I'd like to see Damascus and the cities of Persia
With their slender minarets against the sky.
I'd like to see gorgeous silk turbans
Above black faces with gleaming teeth;
I'd like to see eyes dark with love
And pupils glistening with delight
In skin yellow as oranges;
I'd like to see clothes of velvet
And coats with long fringes.

I'd like to see long-stemmed pipes between lips
Surrounded completely by white beards;
I'd like to see distrustful, slippery-eyed merchants,
And cadis, and viziers
Who with a single flick of the finger
Grant life or death according to their pleasure.

Ich möchte Persien sehen, und Indien, und auch China,
Beleibte Mandarine unter ihren Schirmen
Und Prinzessinen mit zarten Händen,
Und Gelehrte, die sich
Über Poesie und Schönheit streiten;
Ich möchte im verzauberten Palaste verweilen
Und wie ein fremder Reisender
Mit Muße auf Leinen gemalte
Landschaftsbilder betrachten, in Tannenholzrahmen,
Mit einer Gestalt inmitten eines Obstgartens;
Ich möchte Mörder lächeln sehen
Wenn der Scharfrichter einem Unschuldigen den Kopf abschlägt
Mit seinem großen, gekrümmten orientalischen Schwert.
Ich möchte arme Leute und Königinnen sehen;
Ich möchte Rosen und Blut sehen;
Ich möchte Menschen sehen, die aus Liebe oder Haß sterben.

Und dann später nach Hause zurückkehren
Und meine Geschichte denen erzählen, die sich für Träume interessieren
Und dabei, wie Sindbad, meine alte arabische Tasse
Von Zeit zu Zeit an die Lippen heben,
Um meine Erzählung listig zu unterbrechen …

II. Die Zauberflöte
Der Schatten ist sanft und mein Herr schläft
Mit seiner runden Seidenmütze auf dem Kopf,
Und seiner langen gelben Nase im weißen Bart.
Aber ich, ich wache noch
Und ich lausche nach draußen
Auf eine Flötenmelodie, in der sich
Abwechselnd Traurigkeit und Freude ergießen.

Je voudrais voir la Perse, et l'Inde, et puis la Chine,
Les mandarins ventrus sous les ombrelles,
Et les princesses aux mains fines,
Et les lettrés qui se querellent
Sur la poésie et sur la beauté;
Je voudrais m'attarder au palais enchanté
Et comme un voyageur étranger
Contempler à loisir des paysages peints
Sur des étoffes en des cadres de sapin
Avec un personnage au milieu d'un verger;
Je voudrais voir des assassins souriant
Du bourreau qui coupe un cou d'innocent
Avec son grand sabre courbé d'Orient.
Je voudrais voir des pauvres et des reines;
Je voudrais voir des roses et du sang;
Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de haine.

Et puis m'en revenir plus tard
Narrer mon aventure aux curieux de rêves
En élevant comme Sindbad ma vieille tasse arabe
De temps en temps jusqu'à mes lèvres
Pour interrompre le conte avec art…

3 **II. La Flûte enchantée**
L'ombre est douce et mon maître dort
Coiffé d'un bonnet conique de soie
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.
Mais moi, je suis éveillée encore
Et j'écoute au dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse ou la joie.

I'd like to see Persia, and India, and then China,
Pot-bellied mandarins under their parasols
And princesses with slender hands
And scholars arguing
About poetry and beauty;
I should like to linger in the enchanted palace
And like a foreign traveller
Contemplate at leisure landscapes painted
On cloth in frames of pinewood
With one figure in the middle of an orchard;
I should like to see assassins smiling
At the executioner who cuts off an innocent head
With his great curved oriental sword.
I should like to see poor people and queens;
I should like to see roses and blood;
I should like to see people dying of love or of hatred.

And then to return home later
And tell my story to people interested in dreams,
Raising, like Sinbad, my old Arabian cup
To my lips from time to time,
In order to interrupt the tale artfully…

II. The Enchanted Flute
The shade is pleasant, and my master sleeps
Wearing a conical cap of silk,
With his long yellow nose in his white beard.
But I am still awake,
And from outside I hear
A melody of a flute pouring forth
Alternately sadness and joy.

Eine Weise bald schwermütig, bald fröhlich,
Die mein Geliebter spielt,
Und wenn ich mich dem Fensterkreuz nähere,
Scheint es, als ob jede Note
Von seiner Flöte an meine Wange schwebe
Wie ein geheimer Kuß.

III. Der Gleichgültige
Deine Augen sind sanft wie die eines Mädchens,
Junger Fremdling,
Und die zarte Wölbung
Deines schönen Gesichts, von Flaum beschattet,
Ist noch verführerischer im Profil.

Du singst auf meiner Schwelle
In einer unbekannten, bezaubernden Sprache
Wie Scheinmusik.
Komm herein!
Mein Wein soll dich erquicken …

Aber nein, du gehst weiter
Und von meiner Schwelle sehe ich, wie du dich entfernst
Mit einer letzten anmutigen Geste,
Mit leicht geneigten Hüften
Und mädchenhaftem, lässigem Gang …

Übersetzung: Inge Moore

Une air tour à tour langoureux ou frivole
Que mon amoureux chéri joue,
Et quand je m'approche de la croisée
Il me semble que chaque note s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.

4 **III. L'Indifférent**
Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,
Jeune étranger,
Et la courbe fine
De ton beau visage de duvet ombragé
Est plus séduisante encore de ligne.

Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
Une langue inconnue et charmante
Comme une musique fausse.
Entre!
Et que mon vin te réconforte…

Mais non, tu passes
Et de mon seuil je te vois t'éloigner
Me faisant un dernier geste avec grâce
Et la hanche légèrement ployée
Par ta démarche féminine et lasse…

Tristan Klingsor (Arthur Justin Léon Leclère)
(1874–1966)

An air alternately langourous and gay
Played by my dear lover,
And when I approach the casement window
It seems to me that each note flies
From the flute towards my cheek
Like a mysterious kiss.

III. The Indifferent
Your eyes are as soft as a girl's,
Young stranger,
And the delicate curve
Of your beautiful face shaded by down
Is even more enchanting in its profile.

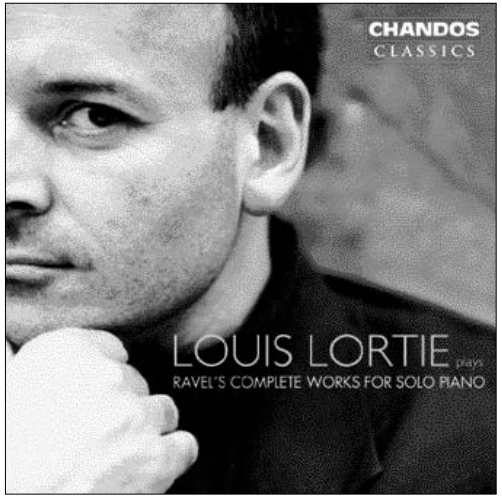
You sing on my doorstep
An unknown and charming language
Like music out of tune.
Enter!
And let my wine refresh you…

But no, you pass
And from my doorway I watch you move away
Waving a graceful farewell
And with hips lightly swaying,
And a gait languid like a girl's…

Translation: Peter Wexlar

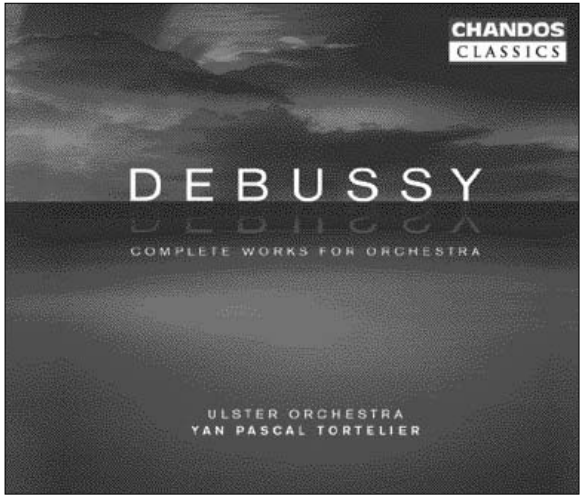
CHAN 10251 BOOK.qxd 6/2/07 3:55 pm Page 56

Also available



Ravel
Complete Works for Solo Piano
CHAN 10142(2) X

Also available



Debussy
Complete Works for Orchestra
CHAN 10144(4) X

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone
+ 44 (0) 1206 225 225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225 201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK.
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos discs should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producers Ralph Couzens (*Menuet antique*, *Shéhérazade: Trois Poèmes*, *Introduction et Allegro*, *La Valse*), Tim Oldham (*Shéhérazade: Ouverture de féerie*, *Don Quichotte à Dulcinée*, *Tzigane*, Fanfare, *Une barque sur l'océan*, Trio) and Brian Couzens (other works)
Sound engineers Richard Lee (*Don Quichotte à Dulcinée*, *Tzigane*, *Menuet antique*, *Introduction et Allegro*, Fanfare, Trio, *La Valse*, *Une barque sur l'océan*, *Shéhérazade: Ouverture de féerie*) and Ralph Couzens (other works)
Assistant engineers Peter Newble (*Don Quichotte à Dulcinée*, *Tzigane*, *Daphnis et Chloé*), Richard Lee (*Rapsodie espagnole*, *Alborada del gracioso*, *Pavane*, *Bolero*), Peter Newble & Richard Lee (*Shéhérazade: Ouverture de féerie* and *Trois Poèmes*), Richard Smoker (*La Valse*, *Introduction et Allegro*, Trio, *Une barque sur l'océan*, *Menuet antique*, Fanfare), Richard Lee & Ben Connellan (*Le Tombeau de Couperin*, *Valses nobles et sentimentales*) and Ben Connellan (*Ma Mère l'oye*)
Editors Richard Lee (*Shéhérazade: Ouverture de féerie* and *Trois Poèmes*, *La Valse*, *Bolero*, Trio, *Une barque sur l'océan*, *Menuet antique*, Fanfare, *Pavane*), Jeffrey Ginn (*Daphnis et Chloé*), Tim Oldham & Peter Newble (*Introduction et Allegro*, *Don Quichotte à Dulcinée*, *Tzigane*), Tim Oldham (*Le Tombeau de Couperin*, *Valses nobles et sentimentales*, *Ma Mère l'oye*) and Richard Lee & Tim Oldham (*Rapsodie espagnole*, *Alborada del gracioso*)

Recording venue Ulster Hall, Belfast; 31 October 1988 (*Ma Mère l'oye*), 26 June 1989 (*Le Tombeau de Couperin*, *Pavane*), 2 October 1989 (*Valses nobles et sentimentales*), 5–8 December 1989 (*Rapsodie espagnole*, *Alborada del gracioso*, *Bolero*); 26–30 May 1990 (*Daphnis et Chloé*, *Shéhérazade: Ouvertue de féerie* and *Trois Poèmes*), 16 August 1990 (*Don Quichotte à Dulcinée*, *Tzigane*), 18–20 February 1991 (*La Valse*, *Menuet antique*, *Introduction et Allegro*), 29 May 1991 (Fanfare) and 3 & 4 June 1992 (*Une barque sur l'océan*, Trio)
Front cover Artwork by Designer
Back cover Photograph of Yan Pascal Tortelier by Malcolm Crowthers
Design Sean Coleman
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Finn Gundersen
Copyright Salabert Société (*Shéhérazade: Ouverture de féerie* and *Trois Poèmes*), Heugel SA (Fanfare), Enoch et Cie (*Menuet antique*), Max Eschig Soc. (*Une barque sur l'océan*, *Alborada del gracioso*, *Pavane*), Éditions Durand SA (other works)
℗ 1989, 1990, 1991, 1992 and 1993 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 1993 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2004 Chandos Records Ltd
© 2004 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU