

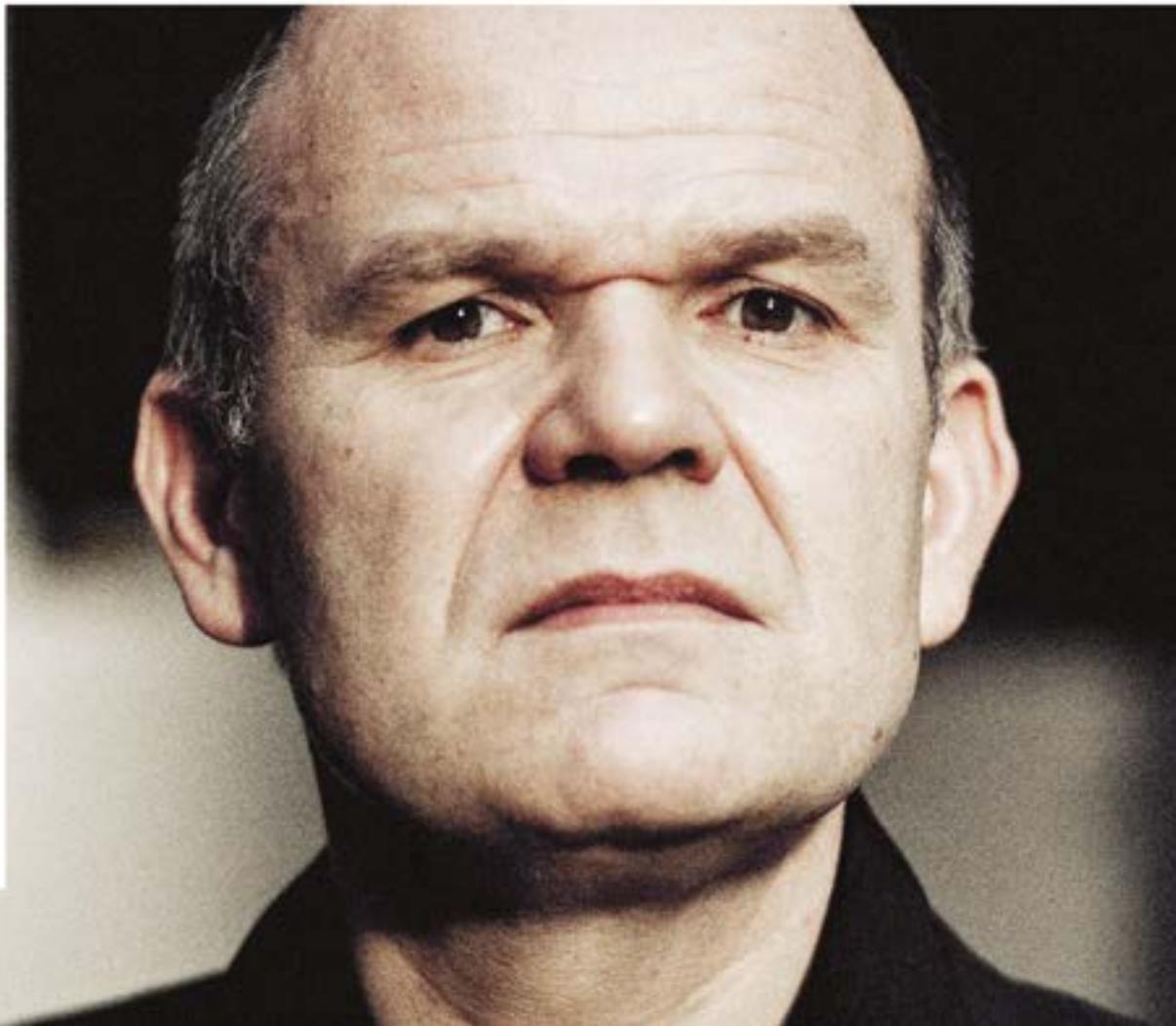
**MAURICE RAVEL**

*La Valse*

**MUSSORGSKY ORCH. RAVEL**

*Les Tableaux d'une exposition*

● harmonia  
mundi



MODEST MUSSORGSKY (1839-1881)

## Les Tableaux d'une exposition (orch. M. Ravel)

*Pictures at an Exhibition / Bilder einer Ausstellung*

1		Promenade. <i>Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto</i>	1'33
2		1. "Gnomus" / <i>The gnome / Der Gnom. Sempre vivo</i>	2'28
3		Promenade. <i>Moderato comodo e con delicatezza</i>	0'58
4		2. "Il vecchio castello" / <i>The old castle / Das alte Schloß. Andante molto cantabile et con dolore</i>	4'19
5		Promenade. <i>Moderato non tanto, pesante</i>	0'32
6		3. "Tuileries" (Dispute d'enfants après jeux) <i>The Tuileries Gardens (Children quarrelling after playing) / Die Tuileries. Allegretto non troppo, capriccioso</i>	1'09
7		4. "Bydlo". <i>Sempre moderato pesante</i>	3'07
8		Promenade. <i>Tranquillo</i>	0'40
9		5. "Балет невылупившихся птенцов". "Ballet des poussins dans leurs coques" <i>Ballet of the unhatched chicks / Ballett der unausgeschlüpften Küken. Scherzino. Vivo, leggero</i>	1'16
10		6. "Samuel" Goldenberg et "Schmuÿle". <i>Andante. Grave - energico</i>	2'16
11		7. Limoges – "Le Marché" (la grande nouvelle) <i>The marketplace in Limoges / Der Marktplatz von Limoges. Allegretto vivo, sempre scherzando</i>	1'19
12		8. "Catacombæ" (Sepulcrum Romanum) / <i>The catacombs / Die Katakomben. Largo</i>	1'45
13		Cum mortuis in lingua mortua <i>With the dead in a dead language / Mit den Toten in einer toten Sprache. Andante non troppo, con lamento</i>	1'53
14		9. "Избушка на курьих ножках" ("Баба-Яга") <i>"La Cabane sur des pattes de poule" "Baba-Yaga" / The hut on fowl's legs - Baba Yaga Die Hütte auf Hühnerfüßen - Baba-Jaga. Allegro con brio, feroce</i>	3'21
15		10. "Богатырские ворота" ("В стольном городе во Киеве") - "La Grande Porte de Kiev" <i>The great gate of Kiev / Das Heldentor (in der alten Hauptstadt Kiev). Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza</i>	5'05

MAURICE RAVEL (1875-1937)

16		<b>La Valse</b> , poème chorégraphique M. 72	12'17
----	--	--	-------

*Les Siècles, François-Xavier Roth*

*Les Siècles* (Instruments d'époque. Cordes en boyaux)

- Violons I** François-Marie Drieux  
Amaryllis Billet, Pierre-Yves Denis, Catherine Jacquet, Chloé Jullian, Jérôme Mathieu, Simon Milone, Jan Orawiec, Emmanuel Ory, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval, Noémie Roubieu, Matthias Tranchant
- Violons II** Martial Gauthier  
David Bahun, Anne Camillo, Caroline Florenville, Julie Friez, Marie Friez, Mathieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Jin Hi Paik, Rachel Rowntree, Ingrid Schang
- Altos** Carole Roth  
Hélène Barre, Camille Chardon, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Alix Gauthier, Marie Kuchinski, Laurent Müller, Julien Praud, Satryo Aryobimo (Bimo) Yudomartono
- Violoncelles** Kate Gould  
Arnold Bretagne, Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Amaryllis Jarczyk, Lucile Perrin, Véréne Westphal
- Contrebasses** Antoine Sobczak  
Sylvain Courteix, Rémi Demangeon, Marion Mallevaes, Lilas Réglat, Léa Yèche
- Flûtes** Marion Ralincourt, *flûte Louis Lot n° 7782*  
Naomie Gros-Bahun, *flûte A. Bonneville n° 3259 en argent de la collection de l'Atelier S (1908), piccolo Haynes n° 1208 en argent massif (1907)*  
Gionata Sgambaro, *flûte Powell n° 237 (1937), piccolo Bonneville (c. 1885)*
- Bassons** Michael Rolland, *basson français Buffet-Crampon (1907)*  
Aline Riffault, *basson français Buffet-Crampon n° R68 (1909)*  
Jessica Rouault, *contrebasson Buffet-Crampon (1920)*
- Saxophone** Sylvain Malezieux, *saxophone alto Selmer Super Action (1950)*
- Cors** Rémi Gormand, *cor à piston ascendant Selmer (1930)*  
Cédric Müller, *cor Besson (c. 1913)*  
Pierre Rougerie, *cor Gras (c. 1910)*  
Emmanuel Bénéche, *cor Gras (c. 1900)*
- Trompettes** Fabien Norbert, *trompette en ut Selmer, modèle Grand Prix (1927), trompette en ré Courtois (c. 1925)*  
Emmanuel Alemany, *trompette Selmer Grand prix (1930)*  
Pierre Marmeisse, *trompette selmer en ut Grand prix (1931)*
- Trombones** Fabien Cyprien, *trombone Antoine Courtois (1900)*  
Damien Prado, *trombone Antoine Courtois (1872)*  
Jonathan Leroi, *trombone basse Courtois (1900)*
- Tuba** Sylvain Mino, *tuba Couesnon Monopole à 6 pistons en ut (c. 1913)*
- Harpes** Valeria Kafelnikov, *harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)*  
Sarah Bertocchi, *harpe Érard style Empire en citronnier (1914)*
- Timbales** Camille Baslé, *timbales Dresdner Apparatebau "Spenke & Metzel"*
- Percussions** Sylvain Bertrand, *cymbales frappées Zildjian & Cie (Constantinople) 34 cm, K. Zildjian & C° (Istanbul) 38 cm, K. Zildjian & Cie (Constantinople) 38,5 cm, Zildjian & C° (Istanbul) 45,5 cm, cymbales suspendues Zildjian & C° (Istanbul) 41 cm, K. Zildjian & C° (Constantinople) 33 cm, Avedis Zildjian C° 33 cm, cymbales antiques en do Avedis Zildjian C°, tam-tam chinois 80 cm*  
Guillaume Le Picard, *tambour Leedy & Ludwig, tam-tam chinois 80 cm*  
Eriko Minami, *grosse caisse Seimalone, glockenspiel à clavier Mustel n° 5414 633, Glockenspiel Deagan*  
*Tambour de basque Black Swamp Ludwig [La Valse], castagnettes Frank Epstein, tam-tam chinois ø 80 cm*  
Nicolas Gerbier, *xylophone Premier 4 octaves, cloche d'église Grassmayr, grosse caisse Seimalone [La Valse]*  
Thierry Lecacheux, *célesta Mustel n° 5286 3634, triangle milieu xx°, fouet, crécelle, Glockenspiel Deagan, triangle milieu xx° [La Valse]*

“**Quelques** personnes ont vu dans ma Valse l'expression d'un fait tragique ; quelques-uns ont dit qu'elle représentait la fin du Second Empire ; d'autres que c'était la Vienne de l'après-guerre. C'est une erreur. Bien sûr, **La Valse** est tragique, mais au sens grec : c'est le tournoiement fatal, c'est l'expression du vertige et de la volupté de la danse, poussée jusqu'à son paroxysme.” C'est ainsi que s'exprime Maurice Ravel dans une interview réalisée à Madrid, dans la chambre du Grand Hôtel de Paris. En 1928, le compositeur précisera dans son *Esquisse autobiographique* avoir “conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans [son] esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal.”<sup>1</sup> Rappelons que le projet initial, antérieur à la *Rapsodie espagnole* et intitulé “Wien”, était un hommage à Johann Strauss ; l'argument figurant en tête de la partition situe d'ailleurs l'action dans “une cour impériale, vers 1855”. “Tragique” et “fatal”, il le devient par le seul fait que la composition, achevée en avril 1920, porte les stigmates de la Grande Guerre, les événements ayant définitivement balayé la vision du “tournoiement fantastique” que semble évoquer le début de l'œuvre. Un tournoiement qui fera ressurgir la fameuse valse viennoise “au milieu des ruines, du vide du temps présent”<sup>2</sup>. “Danse macabre”, donc : ce que certains ont interprété comme la destruction de la valse, la “mort des valses” pour Adorno. Rien d'autre qu'une métaphore pour suggérer “la splendeur et la décadence d'une époque”, l'image d'une société pourrie, au bord de l'abîme. “Ainsi, autant qu'un souvenir obsédant de ce que fut l'horreur de 1914-1918, La Valse peut-elle se lire comme un avertissement à ceux qui, avec la même étourderie qu'en '1855' s'enivraient désormais de jazz et de musiques réjouies.”<sup>3</sup> On devine “la catastrophe qui, bouleversant le monde, va séparer la vieille Europe de la nouvelle.”<sup>4</sup> La Valse est tout cela à la fois. On serait même tenté d'y voir le portrait d'une société qui, échappant à tout contrôle et ne retenant aucune des leçons de l'histoire, s'apprête “à peine sortie des horreurs du passé récent, à plonger la tête la première dans celles de l'avenir proche.”

La Valse fut donnée en première audition à Vienne, le 23 octobre 1920, dans une version pour deux pianos, par le compositeur lui-même et Alfredo Casella. Camille Chevillard dirigea la création avec orchestre le 12 décembre 1920, aux Concerts Lamoureux. On aurait aimé que Diaghilev, commanditaire de l'œuvre pour les Ballets russes, la représente sur la scène, mais il n'en voulait plus. “C'est un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un ballet. C'est la peinture d'un ballet”, aurait-il déclaré (selon Poulenc) après l'avoir entendue sous les doigts de Ravel et de Marcelle Meyer. Il faudra attendre 1926 pour qu'elle soit chorégraphiée à Anvers par la danseuse russe Sonia Korty avant qu'Ida Rubinstein la fasse entrer à l'Opéra de Paris en 1929.

La structure générale de *La Valse* est fortement marquée par le rythme, un rythme à trois temps, conformément à l'indication notée au début de l'œuvre, “*Mouvement de Valse viennoise*”, lequel exige, selon la tradition, d'anticiper légèrement le deuxième temps et de retarder le troisième. Mais “Ravel nous montre que la valse n'est pas seulement un rythme ou un mouvement mais aussi un style.”<sup>5</sup> En effet, si l'aspect rythmique est au premier plan, ce sont plutôt les modulations et les progressions harmoniques qui donnent le ton : le déplacement des accents, les trouvailles de timbre, les changements de couleur, la succession d'épisodes de caractères contrastés et les ruptures au fil du discours. Et parce que le déchaînement sonore doit être calculé, à peine un *crescendo* atteint-il au *fortissimo* qu'il est interrompu pour redémarrer tout aussitôt.

Deux intervalles importants déterminent la composition : le triton et la quarte. L'un et l'autre marquent le motif des bassons, qui ébauche déjà la ligne mélodique de la valse. Derrière l'extrême tension du triton se cache presque toujours une allusion satanique ; on l'identifie plus clairement vers la fin de l'œuvre dans la ligne des basses, qui laisse présager l'anéantissement : là où des jets de gammes chromatiques viennent contrecarrer l'*ostinato* du rythme à trois temps et que les forces sont tenues comme en suspens. Ravel “était très fier de l'espèce de frénésie incantatoire de la fin, quand ça va très vite et qu'il y a ces espèces de... comment dire, de dérapages chromatiques dans certaines parties de l'orchestre.”<sup>6</sup> La Valse est vraiment “une extase dansante, tournoyante, presque hallucinante, un tourbillon de plus en plus passionné...”<sup>7</sup> Christian Goubault la compare à une “sorte de peinture à l'huile du romantisme tardif.”<sup>8</sup> Telle qu'elle apparaît peut-être dans la Suite de valses du *Chevalier à la rose* de Strauss. Mais ne faudrait-il pas plutôt la rapprocher de la danse funèbre, raide et trébuchante d'*Électre* qui, comme on l'a dit, ressemble à une valse brutalement déformée ?

1. Andrés Révész, “Le grand musicien Maurice Ravel nous parle de son art” [entretien], *ABC* (Madrid), 1<sup>er</sup> mai 1924, dans : Manuel Cornejo [sous la direction de], *Maurice Ravel, L'Intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Le Passeur éditeur, 2018, p. 1493.

2. “Esquisse autobiographique”, dans : “Hommage à Maurice Ravel”, numéro spécial de *La Revue musicale*, n° 187, décembre 1938, p. 22.

3. Théodore Lindenlaub, *Le Temps*, 28 décembre 1920.

4. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, 1986, p. 482.

5. Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Collection “Solfèges”, Éditions du Seuil, 1956, p. 61.

6. Jules van Ackere, *Maurice Ravel*, Elsevier, 1957, p. 106.

7. Marcel Marnat [recueillis par], *Ravel, Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Éditions Hazan, 1995, p. 72.

8. “Le Festival de musique française, une interview de Ravel”, *De Telegraaf* (Amsterdam), 30 septembre 1922, dans : Arbie Orenstein [réunis, présentés et annotés par], *Maurice Ravel, Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, 1989, p. 345.

9. Christian Goubault, *Maurice Ravel le jardin féerique*, Minerve, 2004, p. 167.

À la création, chacun y va de son commentaire. Pour les uns, c'est une fameuse plaisanterie, pour d'autres, un chef-d'œuvre. Les compositeurs de la jeune génération, Georges Auric, Henri Sauguet, Darius Milhaud n'en parlent que pour s'en moquer. Ils ne se doutaient pas que *La Valse* allait marquer l'histoire de la musique et qu'elle serait, cent ans plus tard, toujours au répertoire des orchestres du monde entier.

“Il est particulièrement intéressant pour nous, musiciens soviétiques, de constater que Ravel, tout comme Debussy, a non seulement témoigné un profond intérêt pour la musique russe, mais en a subi l'influence, surtout par l'intermédiaire de Moussorgski et de Rimski-Korsakov... Sa magnifique orchestration des **Tableaux d'une exposition** de Moussorgski est peut-être la meilleure preuve de l'intérêt indéfectible de Ravel pour la musique russe.” Voilà ce qu'on peut lire dans l'hommage que Serge Prokofiev rédige à l'occasion de la mort de Ravel<sup>10</sup>. C'est dire, avec Vladimir Jankélévitch, que Ravel “trouva chez les Russes un aliment inépuisable pour ses curiosités modales, rythmiques et harmoniques. On imagine l'émerveillement des musiciens français, à partir de 1880, devant cette poésie violente, tour à tour réveuse et très sauvage... ce que Moussorgski fut par instinct, Ravel le sera en civilisé, par étude et industrie extrêmes.”<sup>11</sup>

Rien d'étonnant quand on sait le nombre de manifestations qui ont popularisé la musique russe au tournant du xx<sup>e</sup> siècle à Paris. Ravel a quatorze ans, en juin 1889, lorsque Rimski-Korsakov vient diriger deux concerts avec l'Orchestre Colonne, dans le cadre de l'Exposition universelle, mettant en valeur les compositions du Groupe des Cinq. Entre 1890 et 1907, la musique russe apparaît de plus en plus à l'affiche des Concerts Colonne et Lamoureux. L'engouement pour les Russes du Groupe des Cinq, notamment pour *Thamar* de Balakirev, est alors manifeste. Tous ceux qui accourent pour écouter ces musiques en seront marqués et le jeune Ravel n'aura certainement pas manqué, le 17 février 1906 à la Société nationale de musique, la première audition française des *Tableaux d'une exposition* par son ami Ricardo Viñes qui pratiqua, selon Michel Dimitri Calvocoressi, quelques “allègements” dans cette œuvre “curieuse, incohérente, mal réalisée, mais où, en plusieurs pages, le génie éclate.”<sup>12</sup> Au printemps 1907, Ravel entend le chanteur basse Fedor Chaliapine chanter deux extraits de *Boris Godounov* lors des concerts historiques que Serge Diaghilev organise au Palais Garnier avant d'assister, l'année suivante, à l'une des premières représentations intégrales de l'opéra. Sans doute Ravel aura-t-il également l'occasion, début 1910, de découvrir à l'orchestre, chez Colonne, les *Tableaux d'une exposition* dans l'instrumentation de Mikhaïl Touchmalov. Une version qui avait d'abord été jouée à Saint-Petersbourg en 1891 à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Moussorgski, sous la direction de Rimski-Korsakov dont Touchmalov était l'élève. On sait qu'elle n'inclut pas toute l'œuvre : il y manquait “Gnomus”, les “Tuileries” et “Bydło” et on n'y entendra qu'une seule promenade, la dernière (celle que Ravel supprimera), qui était jouée à la place de la première. En juin 1913, *La Khovantchina*, que Ravel connaît bien pour avoir remodelé la partition avec Stravinsky, sera à l'affiche des Ballets russes ; en mai 1914,

*Le Coq d'or* ; enfin, en mars 1922, la reprise de la production de *Boris Godounov* au Palais Garnier. Comment, dans ces conditions, Ravel n'aurait-il pas été séduit par l'offre de Serge Koussevitzky d'orchestrer les *Tableaux d'une exposition* ?

De Montfort-l'Amaury, le 1<sup>er</sup> mai 1922, Ravel écrit à son commanditaire : “*La Grande Porte de Kiev est enfin terminée. J'ai commencé par la fin, parce que c'était la pièce la moins intéressante à orchestrer. Mais on ne pourrait croire combien une chose aussi facile peut donner de travail. Le reste ira beaucoup plus vite.*”<sup>13</sup> Le reste, il va l'achever à Lyons-la-Forêt. C'est là, à une centaine de kilomètres au nord-ouest de Paris, dans la maison de campagne de ses amis Dreyfus – il y séjournera jusqu'au 20-21 septembre – que Ravel va poursuivre l'orchestration des *Tableaux*. La création dans la foulée, le 19 octobre aux Concerts Koussevitzky à l'Opéra de Paris, remporte un succès immédiat et l'œuvre connaît sur-le-champ un retentissement mondial. Bénéficiant pendant six ans des avantages qu'il tirait de la possession du manuscrit, Koussevitzky en profitera pour présenter l'œuvre en première audition aux États-Unis le 7 novembre 1924, à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston dont il venait de prendre la direction – emportant avec lui le petit tuba en do à six valves, fabriqué par Antoine Courtois et utilisé lors de la création à Paris.

10. [L'Art contemporain], 4 janvier 1938, dans : Manuel Cornejo, *op. cit.*, p. 1687.

11. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 14-16.

12. [L'Art moderne], n°13, 1<sup>er</sup> avril 1906, p. 104 dans : Manuel Cornejo, *op. cit.*, p. 128.

13. Arbie Orenstein, *op. cit.*, pp. 199-200.

Que nous racontent ces *Tableaux* au juste ? Ils traduisent avec des sons les impressions ressenties par le compositeur parcourant une exposition organisée à la mémoire de son ami, le peintre russe Viktor Hartmann, mort prématurément à l'âge de trente-neuf ans. Une musique figurative en quelque sorte, assortie d'une "Promenade" qui jalonne les étapes de la visite ; souvent imaginative, car certains tableaux n'ont jamais existé sous la forme évoquée par Moussorgski. Seuls quatre nous sont parvenus : "Le Ballet des poussins dans leurs coques", "Catacombæ", "La Cabane sur des pattes de poule" et "La Grande Porte de Kiev". Récusant le témoignage de ceux qui n'oseraient pas inventer ce qu'ils vont voir, Moussorgski tord le cou aux règles établies, bravant tous les interdits de l'enseignement académique. Non moindre inventeur, Ravel ne s'interdit pas de retoucher et de s'octroyer quelques libertés, modifiant un accord ou corrigeant une nuance. C'est bien le coloris qui fait toute l'originalité de son travail, la clarté qui régit la masse orchestrale, un trait typiquement français. À la trouvaille du saxophone alto (par ailleurs bien peu médiéval) et à quelques accessoires de percussion près, la nomenclature est celle de *La Valse*, créée deux années auparavant. C'est une grande et forte leçon d'orchestration que nous livre Ravel. "On croirait entendre l'orchestre de Rimski" écrit Roland-Manuel. "Cette orchestration ne résulte pas d'un pastiche, mais d'une assimilation profonde".

Dans un système de globalisation galopante qui rend la sonorité des orchestres de plus en plus uniforme, la démarche de François-Xavier Roth, avec son ensemble Les Siècles qui privilégie les instruments d'époque, s'impose comme une évidence pour rendre justice à ce chef-d'œuvre que Toscanini considérait comme un véritable traité d'instrumentation, au même titre que celui de Berlioz.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD

**Quelle passionnante aventure** que l'exploration de la musique symphonique de Maurice Ravel ! Après avoir enregistré *Daphnis et Chloé*, *Le Tombeau de Couperin*, *Ma mère l'Oye* et *Shéhérazade*, *ouverture de féerie*, c'est aujourd'hui *La Valse* et l'orchestration des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski que nous vous présentons sur cet album.

*La Valse* est une œuvre singulière. C'est bien évidemment un ballet mais aussi une expérience symphonique d'un nouveau genre. En effet, Ravel y dévoile un pan peu exploré de son expression musicale. On connaît Maurice Ravel comme l'inventeur d'une nouvelle manière d'appréhender l'orchestre symphonique dans toute sa richesse et sa luxuriance. Bien entendu, nous retrouvons ces qualités dans *La Valse*, mais au service d'une œuvre crépusculaire. À la fois aboutissement et apothéose de la valse viennoise, l'ouvrage exprime aussi l'apocalypse de la Première Guerre mondiale, terrible traumatisme pour les Européens des deux côtés du Rhin. C'est également une œuvre dans laquelle la pudeur si célèbre de Maurice Ravel s'évanouit pour nous donner accès à ses sentiments les plus intimes.

*La Valse* est en outre une œuvre empreinte de liberté : elle ne s'embarrasse pas des conventions de son temps, que ce soit dans ses dimensions et sa durée ou dans l'utilisation de sonorités et d'alliages nouveaux dans l'orchestre. Les instruments d'époque mettent en exergue les couleurs de cet orchestre et révèlent une palette extraordinaire, le macabre côtoyant la flamboyance, le tragique frisant le fantastique.

Dans les *Tableaux d'une exposition*, c'est le lien très étroit unissant la musique française à la musique russe, tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qui est mis en évidence. Il est fascinant de voir à quel point Ravel aime cette musique russe, mais également comment il donne aux *Tableaux* sa signature, avec des couleurs et des caractères inédits grâce à ses options d'orchestration. Le vocabulaire musical de Moussorgski laisse une place importante au geste de l'orchestrateur. Par exemple, la mélodie simple des "Promenades" permet des variations d'orchestration très contrastées. Mais c'est véritablement avec les tableaux eux-mêmes que Ravel invente une véritable dramaturgie orchestrale : le petit tuba dans "Bydło", les deux trompettes dans "Samuel Goldenberg et Schmuïle", les unissons saisissants au début de "La Cabane sur des pattes de poule" ("Baba-Yaga"), la virtuosité de "Limoges - Le Marché" et du "Ballet des poussins dans leurs coques", etc.

Grâce au remarquable travail scientifique mené dans le cadre de la *Ravel Edition* et à l'utilisation conjointe des instruments d'époque, tous ces tableaux m'ont donné l'effet de revêtir de nouvelles couleurs et d'atteindre plus de personnalité encore.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

14 Roland-Manuel, "Les Tableaux d'une exposition (orchestration de Maurice Ravel) aux Concerts Koussevitzky", *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1922, pp. 165-166.

## Retour aux sources des *Tableaux d'une exposition*

Si l'on connaît le cadre de la commande en 1922 du chef d'orchestre Serge Koussevitzky à Maurice Ravel – une orchestration complète des *10 Pièces pour piano* composées par Modeste Moussorgski en 1874 – ainsi que la date de la première exécution le 19 octobre 1922 à l'Opéra de Paris, dans le cadre des Concerts Koussevitzky, en revanche, l'histoire éditoriale de cette brillante orchestration est méconnue.

Après la création américaine de l'œuvre par le Boston Symphony Orchestra en novembre 1924 – sous la direction de Koussevitzky qui en avait l'exclusivité –, il fallut attendre l'année 1929 pour que le conducteur et le matériel d'orchestre soient gravés puis publiés à Paris par l'Édition russe de Musique, la propre maison d'édition de Koussevitzky, liée au fonds Bessel – l'éditeur en exil de la Russie des Tsars. Jusqu'à cette date et d'une étrange manière, la partition d'orchestre et les parties séparées sont demeurés à l'état manuscrit, dans les malles du chef russe. C'est donc sa partition manuscrite que Koussevitzky utilisait lors de ses nombreux concerts. On observe sur ce précieux document, qui porte la date autographe de "mai 1922" (et non l'automne 1922 comme on l'écrit à tort), les annotations au crayon bleu du chef ainsi que diverses corrections apportées au cours des longues années qui précédèrent la première gravure de la partition.

Des modifications d'instrumentation, des corrections de notes, de nuances, de phrasés et même de la structure narrative ont été notées au fil des quatre-vingt-dix-huit pages manuscrites par le chef commanditaire, mais aussi par le compositeur Maurice Ravel dont on repère aisément les interventions. Il est passionnant de remarquer la transformation des habits orchestraux après l'expérimentation de la première exécution, comme par exemple le solo de saxophone de "Baba-Yaga", qui fût raturé par Ravel et finalement remplacé par le basson. Il est tout aussi surprenant de constater d'autres modifications dans la partition gravée de 1929, sans que l'on sache ce qui fut validé ou non par Ravel. Au regard des évolutions graphiques de la partition, de la vente en 1947 de l'Édition russe de Musique à Boosey & Hawkes – qui engagera une nouvelle gravure sans corriger d'ailleurs les fautes de la première édition ! –, il importait de revenir au manuscrit de 1922, tout en considérant la première édition de 1929 à la lecture des très rares exemplaires conservés et en s'interrogeant aussi sur les matériels pour piano disponibles au moment où Ravel a réalisé cette orchestration. Ce dernier point soulève une autre problématique, et de taille, puisque Ravel dut se contenter, pour tout support de son travail, de l'édition de Rimski-Korsakov, qui, selon ses usages, modifia le texte original de Moussorgski. Tout cela s'ajoute aux fautes de gravure inhérentes aux impressions russo-allemandes de l'époque. Si Ravel corrigea d'instinct plusieurs scories éditoriales ou s'interrogea sur des schémas harmoniques peu académiques (il ne connaissait pas le manuscrit de 1874), il laissa cependant en l'état plusieurs modifications détonnantes de Rimski-Korsakov qu'il convenait de corriger à notre tour.

Ainsi, cette nouvelle édition révisée de 2019 – commandée par la Fondation Maurice Ravel, Les Siècles, Gürzenich Orchester Köln et Melbourne Symphony Orchestra – a été érigée d'après plusieurs sources : le manuscrit de la partition d'orchestre de 1922 (en dépôt à la Morgan Library & Museum de New York), le manuscrit de Moussorgski de 1874 (conservé à Saint-Petersbourg), les premières partitions de Koussevitzky, la partition imprimée de 1929 (exemplaire de Gabriel Pierné) et les différentes éditions pour piano Rimski-Korsakov (Bessel, Peters, etc.) disponibles dans les années 1920.

FRANÇOIS DRU  
[www.raveledition.com](http://www.raveledition.com)

**Some** people have seen in my work *La Valse* the expression of a tragic event; some have said it represented the end of the Second Empire; others have said it was post-war Vienna. This is an error. Certainly, *La Valse* is tragic, but in the Greek sense: it is the fatal *whirling* [*tournoiement*], it is the expression of the dizziness and voluptuousness of the dance, pushed to its paroxysm.<sup>1</sup> This is how Maurice Ravel speaks of his composition in an interview he gave in Madrid, in his room in the Grand Hôtel de Paris.<sup>2</sup> In his 'Autobiographical Sketch' of 1928, he stated that he had 'conceived this work as a kind of apotheosis of the Viennese waltz, which is mingled in [his] mind with the impression of a fantastical, fatal whirling'.<sup>3</sup> It should be remembered that the initial project, which predated the *Rapsodie espagnole* and was entitled 'Wien', was a homage to Johann Strauss; the note at the beginning of the score locates the action in 'an imperial court, around 1855'. It becomes 'tragic' and 'fatal' through the mere fact that the work, completed in April 1920, bears the scars of the Great War, events having swept away once and for all the vision of the 'fantastical whirling' that the work's opening seems to evoke. A whirling that will see the famous Viennese waltz re-emerging 'in the midst of the ruins, the emptiness of the present time'.<sup>4</sup> It is, then, a *danse macabre*: what some have interpreted as the destruction of the waltz, the 'death of waltzes' for Adorno. Nothing less than a metaphor to suggest 'the splendour and decadence of an era', the image of a rotten society on the brink of the abyss. 'Hence, as much as a haunting reminder of the horror of 1914-18, *La Valse* may be interpreted as a warning to those who, with the same heedlessness as in "1855", were now intoxicating themselves with jazz and joyful music.<sup>5</sup> One senses 'the catastrophe that, turning the world upside down, will separate the old Europe from the new'.<sup>6</sup> *La Valse* is all of these things at once. One might even be tempted to see it as the portrait of a society which, escaping all control and learning none of the lessons of history, is preparing, 'having barely emerged from the horrors of the recent past, to plunge headlong into those of the near future'.

*La Valse* was first performed in Vienna on 23 October 1920, in a version for two pianos played by the composer himself and Alfredo Casella. Camille Chevillard conducted the premiere with orchestra at the Concerts Lamoureux on 12 December 1920. It had been hoped that Diaghilev, who had commissioned the work for the Ballets Russes, would present it on stage, but he no longer wanted it. 'It's a masterpiece, but it's not a ballet. It's a painting of a ballet', he said (according to Poulenc) after hearing it played by Ravel and Marcelle Meyer. It was not until 1926 that it was choreographed in Antwerp by the Russian dancer Sonia Korty, and Ida Rubinstein introduced it to the Paris Opéra in 1929.

The overall structure of *La Valse* is strongly marked by its rhythm, a triple metre, in accordance with the marking at the beginning of the work, 'Mouvement de Valse viennoise' (Viennese waltz time), which, according to tradition, requires a slight anticipation of the second beat and delay of the third. But 'Ravel shows us that the waltz is not only a rhythm or a tempo, but also a style'.<sup>6</sup> It is true that, though the rhythmic aspect occupies the foreground, it is more the modulations and harmonic progressions that set the tone: the displaced accents, the timbral innovations, the changes of colour, the succession of episodes of contrasting character, and the sudden breaks in the discourse. And because the explosion of sonic force has to be calculated, as soon as a crescendo reaches *fortissimo* it is interrupted, only to restart immediately.

Two intervals are of determining importance to the composition: the tritone and the fourth. Both of them feature in the motif in the bassoons at the start, which already sketches out the melodic line of the waltz. Behind the extreme tension of the tritone there is almost always a satanic allusion; towards the end of the work it is more clearly identified in the bass line, which hints at impending annihilation: where jets of chromatic scales counteract the ostinato of the triple time and the forces are held as if in abeyance. Ravel 'was very proud of the sort of incantatory frenzy at the end, when everything goes very fast and there are those kinds of, how shall I put it, chromatic skids in certain sections of the orchestra'.<sup>7</sup> *La Valse* really is 'a dancing, whirling, almost hallucinatory ecstasy, an increasingly passionate and exhausting whirlwind. . .'.<sup>8</sup> Christian Goubault compares it to a 'kind of oil painting of late Romanticism',<sup>9</sup> perhaps thinking of something like Strauss's Waltz Suite from *Der Rosenkavalier*. But would it not be more appropriate to compare it with Elektra's dance of death, stiff and stumbling, which, as has been observed elsewhere, resembles a brutally deformed waltz?

1 Andr s R v sz, 'The Great Composer Maurice Ravel Speaks to Us of His Art' [interview], *ABC* (Madrid), 1 May 1924, in Manuel Cornejo, ed., *Maurice Ravel, L'int grale, Correspondance (1895-1937),  crits et entretiens* (Paris: Le Passeur, 2018), p. 1493. [This quotation being inaccessible in the original, it has been translated from the French. (Translator's note)]

2 'Esquisse autobiographique' in 'Homage   Maurice Ravel', special issue of *La Revue musicale*, no. 187, December 1938, p. 22.

3 Th odore Lindenlaub, *Le Temps*, 28 December 1920.

4 Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris: Fayard, 1986), p. 482.

5 Vladimir Jankélévitch, *Ravel* (Paris: Seuil, 'Solf ges' series, 1956), p. 61.

6 Jules van Ackere, *Maurice Ravel* (Brussels: Elsevier, 1957), p. 106.

7 Marcel Marnat, ed., *Ravel, Souvenirs de Manuel Rosenthal* (Paris: Hazan, 1995), p. 72.

8 'The French Music Festival: An Interview with Ravel', *De Telegraaf* (Amsterdam), 30 September 1922, translated in Arbie Orenstein, ed., *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Columbia University Press, 1990), p. 423.

9 Christian Goubault, *Maurice Ravel le jardin f erique*, Minerve, 2004, p. 167.

When the work was premiered, everyone was keen to venture an opinion about it. For some, it was a capital joke; for others, a masterpiece. The composers of the younger generation, Georges Auric, Henri Sauguet, Darius Milhaud, mentioned the piece only to mock it. They had no idea that *La Valse* was to make its mark on musical history and, a hundred years later, would still be in the repertory of orchestras all over the world.

\*\*\*

'For us Soviet musicians it is especially gratifying to know that, like Debussy, Ravel was not only keenly interested in Russian music but was influenced by it, and primarily by Mussorgsky and Rimsky-Korsakov. . . His superb symphonic transcription of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* is striking evidence of Ravel's interest in Russian music.' These are the terms in which Serge Prokofiev paid tribute to Ravel on his death.<sup>10</sup> In other words, he was agreeing with Vladimir Jankélévitch that Ravel 'found in the Russians an inexhaustible source of sustenance for his modal, rhythmic and harmonic curiosities. One can imagine how French musicians marvelled, from 1880 onwards, at this violent poetry, by turns dreamy and very wild . . . what Mussorgsky was by instinct, Ravel was to be in civilised fashion, by dint of extreme study and industry'.<sup>11</sup>

This situation is hardly surprising, in view of the number of events that popularised Russian music in Paris at the turn of the twentieth century. Ravel was fourteen years old in June 1889, when Rimsky-Korsakov came to conduct two concerts with the Orchestre Colonne in the framework of the Universal Exhibition, showcasing the works of the five composers of the *Moguchaya Kuchka* (Mighty Handful). Between 1890 and 1907, Russian music appeared more and more frequently on the programme of the Concerts Colonne and Lamoureux. The craze for the *Kuchka*, and especially for Balakirev's *Tamara*, was by then manifest. All those who flocked to hear this music were marked by it, and the young Ravel must certainly not have missed the first French performance of *Pictures at an Exhibition*, given by his friend Ricardo Vi es, at the Société Nationale de Musique on 17 February 1906. According to Michel Dimitri Calvocoressi, Vi es practised some 'reductions' (*all gements*) in the work, which the critic described as 'curious, incoherent, badly realised, but where, at several pages, genius bursts forth'.<sup>12</sup> In the spring of 1907, Ravel heard the bass Feodor Chaliapin sing two excerpts from *Boris Godunov* at the historic concerts Serge Diaghilev organised at the Palais Garnier before attending one of the first complete performances of the opera the following year. Ravel probably also had the opportunity, early in 1910, to discover *Pictures at an Exhibition* in the orchestration of Mikhail Tushmalov at the Concerts Colonne. This version had been premiered in St Petersburg in 1891 on the tenth anniversary of Mussorgsky's death, under the direction of Rimsky-Korsakov, whose pupil Tushmalov had been. We know that it did not include the whole work: 'Gnomus', 'Tuileries' and 'Byd o' were missing, and only one 'Promenade', the last one (the one Ravel was to remove), was played, in place of the first one. In June 1913, *Khovanshchina*, which Ravel knew well from having revised the score with Stravinsky, was performed by the Ballets Russes; in May 1914, *The Golden Cockerel*; finally, in March 1922, came a revival of the production of *Boris Godunov* at the Palais Garnier. How, under these conditions, could Ravel not have been attracted by Serge Koussevitzky's offer to orchestrate *Pictures at an Exhibition*?

From Montfort-l'Amaury, on 1 May 1922, Ravel wrote to Koussevitzky: 'The "great gate of Kiev" is finally finished. I started at the end, because it was the least interesting piece to orchestrate. But you wouldn't believe how much work such a simple thing demands. The rest will go much faster.'<sup>13</sup> He was to finish 'the rest' in Lyons-la-For t, about a hundred kilometres north-west of Paris, in the country house of his friends the Dreyfus family, where he stayed until 20 or 21 September. The subsequent premiere of his orchestration, on 19 October in the Koussevitzky Concerts at the Paris Opéra, was an overnight success, and the work immediately achieved worldwide impact. Koussevitzky reaped the benefits of his exclusive rights to the manuscript for six years, and presented the work for the first time in the United States on 7 November 1924 with the Boston Symphony Orchestra, of which he had just become conductor – taking with him the small six-valve tuba in C made by Antoine Courtois and used at the Paris premiere.

What exactly do these *Pictures* tell us? They translate into sound the impressions felt by the composer during an exhibition organised in memory of his friend, the Russian painter Viktor Hartmann, who had died prematurely at the age of thirty-nine. The music is figurative, in a sense, with a 'Promenade' that marks the stages of the visit; but it is often an imaginative reconstruction, as some of the paintings never existed in the form evoked by Mussorgsky. Only four of them have survived, corresponding to the 'Ballet of the unhatched chicks', 'Catacombæ', 'The hut on fowl's legs' and 'The great gate of Kiev'. Rejecting the testimony of those who would not dare to invent what they are about to see, Mussorgsky shatters the established rules, defying all the prohibitions of academic teaching. No less inventive in his turn, Ravel does not shrink from retouching the music and taking a few liberties, modifying a chord here or correcting a dynamic there. It is above all the tone colour that gives his work its great originality, the clarity that presides over the

10 Sergei Prokofiev, 'Maurice Ravel', *Sovietskoye Iskusstvo*, 4 January 1938, translated in S. Shlifstein, ed., *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences* (Honolulu: University Press of the Pacific, 2000), pp. 107-8.

11 Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 14-16.

12 *L'Art moderne* (Brussels), vol. 26, no. 12, 26 March 1906, p. 104. p. 104, in: Manuel Cornejo, *op. cit.*, p. 128.

13 Orenstein, *op. cit.*, p. 222.

orchestral mass, a typically French sense of line. Aside from the masterstroke of using the alto saxophone (not very medieval, all the same!) in 'Il vecchio castello', and a few accessory percussion instruments, the orchestral forces are those of *La Valse*, premiered two years earlier. Ravel gives us a masterly lesson in orchestration here. 'It is like hearing the orchestra of Rimsky', wrote Roland-Manuel. 'This orchestration is not the result of a pastiche, but of profound assimilation.'<sup>14</sup>

In a system of galloping globalisation that makes orchestras sound more and more uniform, the approach of François-Xavier Roth with his ensemble Les Siècles, which gives pride of place to period instruments, is the obvious way to do full justice to this masterpiece which Toscanini regarded as a genuine treatise on instrumentation, on a par with Berlioz's.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD  
Translation: Charles Johnston

**What an exciting adventure** it is to explore the orchestral music of Maurice Ravel! After recording *Daphnis et Chloé*, *Le Tombeau de Couperin*, *Ma mère l'Oye* and *Shéhérazade, ouverture de féerie*, on this album we present *La Valse* and his orchestration of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*.

*La Valse* is a singular work. It is of course a ballet, but also a symphonic experiment of a new kind. For in it Ravel unveils a little-explored aspect of his musical expression. Maurice Ravel is best-known as the inventor of a new way of apprehending the symphony orchestra in all its richness and luxuriance. We naturally find these qualities in *La Valse*, but pressed into the service of a crepuscular work. At once the culmination and apotheosis of the Viennese waltz (the original title was 'Wien' and the work was intended at that time as a tribute to Johann Strauss), *La Valse* also evokes the apocalypse of the First World War, a terrible trauma for Europeans on both sides of the Rhine. And it is a work in which Ravel's celebrated reserve vanishes, to give us access to his most intimate feelings.

Moreover, *La Valse* is a work imbued with freedom that does not burden itself with the conventions of the time, either in its dimensions and duration or in the use of new sonorities and timbral combinations in the orchestra. Period instruments bring out to the full the colours of this extraordinary orchestral palette, as the macabre rubs shoulders with the flamboyant, the tragic comes within an inch of the fantastical.

*Pictures at an Exhibition* sheds light on the very close connection between French and Russian music throughout the nineteenth and twentieth centuries. It is fascinating to see how much Ravel loves this Russian style, but also to perceive how he puts his own stamp on the *Pictures*, with unprecedented colours and characters generated by his choices of orchestration. Mussorgsky's musical utterance leaves significant scope for the action of the orchestrator. For example, the simple melody of the 'Promenades' admits of sharply contrasted variations in scoring. But equally, Ravel invents a genuine orchestral dramaturgy for the individual paintings: the small tuba in 'Bydło', the two trumpets in "'Samuel' Goldenburg and 'Schmuyle'" (to use the spelling of the original score), the striking unisons at the beginning of 'The Hut on Fowl's Legs' ('Baba-Yaga'), the virtuosity of 'The marketplace in Limoges' and the 'Ballet of the unhatched chicks', and so forth.

Thanks to the remarkable scholarly work carried out for the Ravel Edition, combined with the use of period instruments, I have had the impression that all these *Pictures* have taken on new colours and achieved even greater personality.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH  
Translation: Charles Johnston

<sup>14</sup> Roland-Manuel, 'Les Tableaux d'une exposition (orchestration de Maurice Ravel) aux Concerts Koussevitzky', *La Revue musicale*, 1 December 1922, pp. 165-6.

## *Pictures at an Exhibition: back to the sources*

Although the broad outlines of the conductor Serge Koussevitzky's 1922 commission to Maurice Ravel to produce a complete orchestration of the suite of 'ten piano pieces' composed by Modest Mussorgsky in 1874 and the date of its first performance, at the Concerts Koussevitzky in the Paris Opéra on 19 October 1922, are well-known today, the editorial history of this brilliant orchestration is much less familiar.

After the American premiere of the work by the Boston Symphony Orchestra in November 1924 – again under the direction of Koussevitzky, who held exclusive performing rights – it was not until 1929 that the score and orchestral material were engraved and then published in Paris by the Édition Russe de Musique, Koussevitzky's own publishing house, which was associated with the catalogue of the firm of Bessel, the exiled publisher of Tsarist Russia. Until that date, curiously, the full score and instrumental parts had remained in manuscript in the Russian conductor's luggage. So it was this manuscript score that Koussevitzky used in his many concert performances. On this precious document, which bears the autograph date 'May 1922' (and not the autumn of 1922, as has been mistakenly asserted), one can observe the conductor's blue pencil annotations as well as various corrections made during the long years that preceded the first printed edition of the score.

Throughout the ninety-eight pages of the manuscript, changes are marked in the instrumentation along with corrections of the notes, the dynamics, the phrasing and even the narrative structure. These are sometimes in the hand of the conductor who commissioned the work, but sometimes in that of Ravel himself, whose interventions are easily identifiable. It is fascinating to examine the transformation of the orchestral garb after the scoring had been tried out at the first performance, as with the solo in 'Baba-Yaga', originally for saxophone, which Ravel crossed out and finally replaced by the bassoon. One is equally surprised to note other modifications in the printed score of 1929, without having any means of knowing what was validated or not by Ravel. In view of the graphic evolutions of the score and the sale in 1947 of Édition Russe de Musique to Boosey & Hawkes – which embarked on a new engraving without correcting the errors of the first edition! – it was important for our new edition to go back to the 1922 manuscript, while also taking account of the first edition of 1929 by consulting the very rare extant copies, and exploring the material for solo piano available at the time Ravel made his orchestration. This last point raises another problem, and one of great importance, since Ravel had to content himself, as the sole basis for his work, with the edition by Rimsky-Korsakov, who, as was his wont, had modified Mussorgsky's original text. All this was added to the engraving errors inherent in the Russo-German prints of the time. Although Ravel instinctively corrected several editorial impurities and called unorthodox harmonic schemes into question (he was not familiar with the 1874 manuscript), he left several incongruous modifications by Rimsky-Korsakov that it was incumbent on us to correct in our turn.

Hence this new revised edition of 2019 – commissioned by the Fondation Maurice Ravel, Les Siècles, the Gürzenich Orchester Köln and the Melbourne Symphony Orchestra – has been compiled from several sources: the manuscript of the 1922 orchestral score (on deposit at the Morgan Library & Museum in New York), Mussorgsky's manuscript of 1874 (held in Saint Petersburg), Koussevitzky's first conducting scores, the printed score of 1929 (consulted in a copy once belonging to Gabriel Pierné) and the various piano editions by Rimsky-Korsakov (Bessel, Peters, etc.) that were available in the 1920s.

FRANÇOIS DRU  
www.raveledition.com  
*Translation: Charles Johnston*

## RAPPEL DISCOGRAPHIQUE



MAURICE RAVEL  
**Daphnis & Chloé**  
Complete ballet  
*Les Siècles*  
François-Xavier Roth  
Ensemble Aedes  
CD HMM 905280



MAURICE RAVEL  
**Ma mère l'Oye**  
**Le Tombeau de Couperin**  
*Shéhérazade, ouverture de féerie*  
*Les Siècles*  
François-Xavier Roth  
CD HMM 905281



Partenaire privilégié de l'orchestre

**Les Siècles**, le Conseil départemental



de l'Aisne soutient l'action de

**François-Xavier Roth**

dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

**Jeune Symphonie de l'Aisne,**

**Orchestres Démos,**

**Cité de la musique et de la danse**

**de Soissons, Festival de Laon, etc.**

**ADAMA** ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT  
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L' AISNE

**VOUS AIMEZ  
LA MUSIQUE  
NOUS SOUTENONS  
CEUX QUI LA FONT**

Depuis plus de 30 ans,  
Mécénat Musical Société Générale  
est partenaire de la musique classique.

**C'EST VOUS L'AVENIR**  **MECENAT  
MUSICAL  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**

Société Générale, S.A. au capital de 1 009 897 173,25 € - 552 120 222 RCS PARIS - Siège social : 29, bd Haussmann, 75009 PARIS, 01/2019

Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'orchestre.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France.

Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.

L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement.

L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Echanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



Administration de l'orchestre :  
Enrique Thérain, délégué général  
Lucie Pierron, administratrice  
Anouche Allain, directrice de production  
Vincent Pépin, responsable des actions pédagogiques et sociales  
Zoé Broggi, chargée de communication

#### REMERCIEMENTS

François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible

*Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :*

Christian Girardin, Jean-Marc Berns et toutes les équipes d'harmonia mundi,  
Mécénat Musical Société Générale, Frédéric Oudéa, Caroline Guillaumin  
et toutes les équipes de la Société Générale,

Marc Drouet et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France, Xavier Bertrand,  
François Decoster et la région Hauts-de-France, Gérald Darmanin, Jean-Marie Vuylsteker, Peter Maenhout et  
la ville de Tourcoing, Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg et le département de l'Aisne,  
Laurent Bayle, Emmanuel Hondré et toutes les équipes de la Philharmonie de Paris, Catherine Delepelaire et  
l'association Échanges & Bibliothèques, tous les membres de l'association Les Amis des Siècles.



#### harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Coproduction Les Siècles et harmonia mundi

Enregistrement public : Philharmonie de Paris, novembre 2019

Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiří Heger

Ingénieure du son : Alix Ewald

Partition : Ravel Edition (Les Tableaux d'une exposition), Edition Breitkopf (La Valse)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo François-Xavier Roth : Julien Mignot

Maquette : Atelier harmonia mundi