

RAVEL
JEUX DE MIROIRS

JAVIER PERIANES
ORCHESTRE DE PARIS
JOSEP PONS

MAURICE RAVEL (1875-1937)

JEUX DE MIROIRS

Alborada del gracioso

- 1 | Pour orchestre (4^e pièce des *Miroirs*, M. 43) 7'51

Le Tombeau de Couperin

6 pièces pour piano deux mains, M. 68

- 2 | I. Prélude. *Vif* 3'20
3 | II. Fugue. *Allegro moderato* 3'35
4 | III. Forlane. *Allegretto* 6'06
5 | IV. Rigaudon. *Assez vif* 3'13
6 | V. Menuet. *Allegro moderato* 5'11
7 | VI. Toccata. *Vif* 4'27

Concerto en Sol majeur

Pour piano et orchestre, M. 83

G Major / G-Dur

- 8 | I. Allegramente 9'05
9 | II. Adagio assai 9'01
10 | III. Presto 4'14

Le Tombeau de Couperin

Suite d'orchestre, M. 68a

- 11 | I. Prélude. *Vif* 3'21
12 | II. Forlane. *Allegretto* 6'23
13 | III. Menuet. *Allegro moderato* 4'43
14 | VI. Rigaudon. *Assez vif* 3'17

Alborada del gracioso

- 15 | Pour piano 7'09

Partitions : © Durand Universal (1, 11-14)



JAVIER PERIANES, *piano* (2-10, 15)
ORCHESTRE DE PARIS
JOSEP PONS, *direction* (1, 8-14)

RAVEL ORCHESTRE RAVEL

Ces “jeux de miroirs” musicaux sont passionnants car ils nous permettent de comparer les versions pianistiques originales de plusieurs œuvres essentielles de Maurice Ravel avec les orchestrations qu’il en a réalisées. D’autre part, le Concerto en sol majeur est un bel exemple de la façon dont Ravel combine le piano et l’orchestre, aussi bien lorsque le piano est intégré dans la sonorité globale que lorsqu’il joue son rôle traditionnel de soliste.

De même que Liszt, compositeur qu’il admirait profondément, Ravel orchestra une part substantielle des ses œuvres pour piano, ainsi que des œuvres fondamentales du répertoire pianistique : le Carnaval op.9 de Schumann et les Tableaux d’une exposition de Moussorgski. Devons-nous considérer que les versions orchestrales sont des évolutions des versions pianistiques ? Pouvons-nous établir une hiérarchie entre ces deux versions ? Les compositions figurant sur ce disque montrent qu’en réalité il s’agit de deux facettes différentes et complémentaires de deux chefs-d’œuvre : Le Tombeau de Couperin et l’Alborada del gracioso sonnent admirablement au piano, dont elles exploitent pleinement les possibilités techniques et expressives, et leurs versions orchestrales sont des réélaborations extrêmement raffinées d’une matière musicale qui ne change pas, mais qui acquiert de nouvelles nuances, de nouvelles couleurs d’une grande inventivité sonore.

ALBORADA DEL GRACIOSO

De la Sérénade grotesque (1893) pour piano et la Habanera (1895) pour deux pianos jusqu’à sa dernière œuvre achevée, les trois chansons de Don Quichotte à Dulcinée (1932-1933), l’Espagne fut la source d’inspiration la plus prégnante dans l’œuvre de Ravel. Né le 7 mars 1875 à Ciboure, dans le Pays basque français¹, Ravel resta toujours fier de ses racines basquaises héritées de sa mère, Marie Delouart, de vieille ascendance cibourienne, et qui résida aussi presque deux ans à Madrid pour des raisons professionnelles. Comme l’écrit très justement Manuel de Falla (“Notes sur Maurice Ravel”, La Revue musicale, 1939), “l’Espagne de Ravel était une Espagne idéalement perçue au travers de sa mère, dame dont l’exquise conversation, toujours menée en un espagnol impeccable, m’enchantait tant [...]”. Et cela n’explique pas seulement l’attirance précoce de Ravel pour un pays tant de fois rêvé, mais aussi qu’il ait utilisé par la suite, pour caractériser musicalement l’Espagne, la habanera comme rythme de prédilection, qui était la chanson la plus en vogue de celles que sa mère pût entendre dans les salons madrilènes de ce temps-là.” On doit également prendre en considération que son ami et condisciple du Conservatoire de Paris, le grand pianiste catalan Ricardo Viñes, lui fit connaître et aimer les rythmes et les sonorités de la musique espagnole.

Reflets de ses paysages intérieurs, les *Miroirs*, recueil de cinq pièces pour piano composé entre 1904 et 1905, font partie des œuvres de Ravel que l’on peut qualifier d’impressionnistes. Ce fut Ricardo Viñes qui en assura la création le 6 janvier 1906 à la salle Érard de Paris. Ravel orchestra en 1918-1919 la quatrième pièce, *Alborada del gracioso*, dont la première audition fut donnée le 17 mai 1919 au Cirque d’Hiver de Paris, par l’orchestre des Concerts Padeloup sous la direction de Rhené-Baton.

L’*Alborada del gracioso* (L’*Aubade du bouffon*)², qui met en scène un vieux bouffon courtisant une jeune femme, est un splendide aperçu de l’espagnolisme raffiné de Ravel qui élabore de suggestives images sonores en stylisant la musique populaire et en combinant des rythmes et des tournures folkloriques avec une technique de composition moderne ; la section médiane de l’*Alborada* – qui contraste avec la vivacité rythmique des sections qui l’encadrent – en constitue un bon exemple : le bouffon chante une *copla* dont les mélismes évoquent le chant flamenco et dont le caractère plaintif et grotesque est renforcé dans la version orchestrale par son exécution au basson. Ravel rejette aussi la couleur locale superficielle et s’il utilise dans son orchestration des instruments typiques comme les castagnettes et le tambour de basque, c’est seulement à des endroits très spécifiques et au sein d’une couleur instrumentale sophistiquée. Quant à la guitare, sa sonorité et ses modes de jeu sont constamment suggérés grâce à un subtil système d’analogies, aussi bien au piano qu’à l’orchestre.

1 La mère de Ravel et son fils rejoignirent toutefois très vite le domicile familial à Paris.
2 Ravel ne souhaitait pas que l’on traduise le titre de cette œuvre.

LE TOMBEAU DE COUPERIN

Ravel commença la composition du *Tombeau de Couperin* en 1914, à Saint-Jean-de-Luz, mais le déclenchement de la Première Guerre mondiale perturba son travail. Après plusieurs tentatives infructueuses, il parvint à s’engager en 1915 et servit comme conducteur dans plusieurs unités du service automobile de l’Armée. Hospitalisé en 1916, il fut réformé temporairement en juin 1917 pour des raisons de santé jusqu’à la fin de la guerre³. Il acheva le *Tombeau* en novembre 1917 à Lyons-la-Forêt, chez sa marraine de guerre, M^{me} Fernand Dreyfus, mère de son élève et biographe Roland-Manuel.

Dans la tradition française, un *tombeau* est une œuvre vocale ou instrumentale dédiée à la mémoire d’un musicien célèbre. Ces hommages portent quelquefois d’autres noms, tel que celui de François Couperin : *Concert instrumental sur le titre d’Apothéose*. Composé à la mémoire immortelle de l’incomparable Monsieur de Lully (1725). Le compositeur australien Arthur Benjamin a écrit en 1957 un *Tombeau de Ravel* pour clarinette (ou alto) et piano.

Chaque pièce du *Tombeau* est dédiée à la mémoire d’un ami mort au combat (excepté le *Rigaudon*, dédié à deux amis : les frères Pierre et Pascal Gaudin, morts ensemble le jour même de leur arrivée au front). À titre d’exemples, le *Prélude* est dédié “à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot”, qui avait réalisé la transcription pour piano à quatre mains du *Menuet sur le nom de Haydn* de Ravel, et la *Toccata* est dédiée “à la mémoire du capitaine Joseph de Marlave”, mari de la pianiste Marguerite Long, qui commentera de nombreuses années plus tard (*Au piano avec Maurice Ravel*, 1971) que *Le Tombeau* ne contient ni plaintes ni rythmes funèbres, et que son caractère joyeux évoque l’amour de la vie de tous ces hommes disparus si jeunes.

La suite pour piano originelle se compose de six pièces – I. *Prélude*, II. *Fugue*, III. *Forlane*, IV. *Rigaudon*, V. *Menuet*, VI. *Toccata* – bien que Ravel envisagea d’ajouter un septième morceau, *Le Rossignol indifférent*, titre éminemment couperinesque. Marguerite Long en assura la création le 11 avril 1919 à la Salle Gaveau de Paris, dans le cadre d’un concert de la Société Musicale Indépendante.

Le compositeur précise dans son “Esquisse autobiographique” (1928) que “l’hommage s’adresse moins en réalité au seul Couperin lui-même qu’à la musique française du XVIII^e siècle.” Et de fait, si l’œuvre évoque la suite baroque française, nous ne trouvons ni fugue ni toccata dans les suites de Couperin (qui emploie le terme “ordre”) ou de Rameau. D’autre part, à l’exception de la *Forlane*, qui s’inspire de la *Forlane* du *Quatrième Concert royal* (1722) de Couperin, la suite n’est pas un pastiche de la musique baroque française : le néoclassicisme si personnel de Ravel rend hommage à l’esprit de cette période dont il partage des qualités telles que la perfection formelle, la concision et la précision de l’écriture comme la pudeur dans l’expression des sentiments.

Ravel orchestra magistralement *Le Tombeau* en 1919, en ne conservant que quatre des pièces originelles – il considéra probablement que la *Fugue* et la *Toccata* étaient trop pianistiques – qu’il organisa de la façon suivante : I. *Prélude*, II. *Forlane*, III. *Menuet*, IV. *Rigaudon*. La version orchestrale fut créée à Paris le 28 février 1920 par l’orchestre des Concerts Padeloup sous la direction de Rhené-Baton.

La structure de la suite pour orchestre est très équilibrée : après le *Prélude*, rapide et fluide, la *Forlane* et le *Menuet* évoquent avec élégance et une certaine nostalgie les danses de cour des XVII^e et XVIII^e siècles ; le *Rigaudon* clôt l’œuvre vigoureusement, remémorant qu’il fut une danse folklorique avant de devenir une danse de cour et d’apparaître dans des œuvres de Couperin, Lully ou Rameau.

3 Il sera réformé définitivement en mai 1921.

CONCERTO EN SOL MAJEUR

En 1929, Ravel entreprit la composition de deux concertos pour piano et orchestre : il acheva le premier (*Concerto pour la main gauche*) en 1930 et le second, en *sol* majeur, en 1931. Dans une interview accordée au critique musical Pierre Leroi, et publiée le 30 octobre 1931 dans le quotidien *Excelsior*, Ravel nous offre des clés indispensables à la compréhension de ses sources et intentions lors de la composition du *Concerto en sol majeur* : “*Mon seul désir [...] a été d’écrire un concerto véritable, c’est-à-dire une œuvre brillante, mettant pleinement en valeur la virtuosité de l’exécutant, sans chercher à montrer de la profondeur. J’ai pris modèle pour cela auprès des deux musiciens qui, à mon avis, ont le plus illustré ce genre de composition : Mozart et Saint-Saëns. C’est ainsi que ce Concerto, que j’avais songé tout d’abord à intituler Divertissement, comprend les trois parties habituelles : à un Allegro initial, d’un classicisme serré, succède un Adagio avec lequel j’ai voulu rendre un hommage particulier à la scholastique et que je me suis efforcé d’écrire le mieux possible ; pour finir, un mouvement vif en forme de Rondo, également conçu selon les traditions les plus immuables.*”

Le *Concerto* s’organise donc selon le schéma tripartite (vif-lent-vif) hérité de l’époque baroque, adopté par le Classicisme et utilisé de façon prépondérante par le Romantisme. L’*Allegro* initial est lancé par un coup de fouet sec ; il est fondé sur deux thèmes contrastés : le premier, joyeux et dansant, exposé au piccolo, est accompagné par les arpèges bitonaux du piano ; le deuxième, chargé d’émotion, exposé par le piano, évoque la sonorité d’un *blues* tout en intégrant des tournures andalouses. Ce mouvement comprend une cadence et plusieurs passages dans le style d’une toccata qui évoquent la *Toccata* du *Tombeau de Couperin*. Le deuxième mouvement, *Adagio assai*, a un caractère élégiaque et contraste fortement avec les deux autres mouvements. Il s’agit d’une ample phrase chantante, une sorte de mélodie infinie qui se déploie avec un grand naturel. Lorsque Marguerite Long dit à Ravel combien il était difficile “*de tenir dans un mouvement aussi lent cette grande phrase qui coule*”, le compositeur lui répondit : “*Qui coule, cria-t-il, mais je l’ai faite mesure par mesure et j’ai failli en crever !*” Ravel s’inspira pour la composer du *Larghetto* du *Quintette pour clarinette et cordes* K. 581 (1789) de Mozart, bien que l’on n’observe aucune trace du modèle mozartien dans l’*Adagio* ravélien. Le *Presto* final est brillant et trépidant, son caractère endiablé tranche sur la pure poésie de l’*Adagio*. Ajoutons que dans ce mouvement, comme dans le premier, on décèle une présence claire du jazz. D’autre part, plusieurs spécialistes ont suggéré l’utilisation de thèmes d’origine basquaise dans les deux mouvements extrêmes du *Concerto*, par exemple le premier thème du mouvement initial. Ils pourraient provenir d’une rhapsodie basque pour piano et orchestre, intitulée *Zazpiak-bat*, à laquelle Ravel travailla entre 1913 et 1914, mais qui resta à l’état d’esquisse.

Initialement, Ravel souhaitait interpréter lui-même la partie de piano et il consacra de nombreuses heures à perfectionner sa technique pianistique, mais finalement, il dut y renoncer et confia la création à Marguerite Long, à qui l’œuvre est dédiée. La première audition mondiale eut lieu le 14 janvier 1932 à la Salle Pleyel de Paris avec l’Orchestre Lamoureux dirigé par Ravel. Ce concert fut suivi de beaucoup d’autres dans le cadre d’une grande tournée européenne qui remporta un vif succès, toujours avec Marguerite Long au piano et le compositeur à la baguette.

Nous concluons ce texte, consacré à trois des chefs-d’œuvre de Ravel, en cédant la parole à Manuel de Falla qui fut, par ses affinités artistiques et humaines avec le maître français, l’un de ceux qui comprirent le mieux sa musique (“Notes sur Maurice Ravel”) : “*Art audacieux, d’une distinction suprême et d’une rare perfection, et dont les procédés d’écriture, étroitement liés au choix précis des moyens sonores, obéissent toujours à l’intention créatrice [...]*”

YVAN NOMMICK

RAVEL ORCHESTRATES RAVEL

These musical 'mirror effects' are fascinating because they allow us to compare the original piano versions of two key works by Maurice Ravel with the orchestrations he made of them. Alongside these, the Concerto in G major offers a fine example of how Ravel combines piano and orchestra, both when the piano is integrated into the overall sound and when it plays its traditional solo role.

Like Liszt, whom he deeply admired, Ravel orchestrated a substantial proportion of his piano works, as well as two major works of the piano repertory, Schumann's *Carnaval* op. 9 and Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition*. Should we consider that the orchestral versions represent a further development of the piano originals? Can we establish a hierarchy between these two versions? The compositions on this disc show that in reality they are two different and complementary facets of two masterpieces: *Le Tombeau de Couperin* and *Alborada del gracioso* sound admirably on the piano, whose technical and expressive possibilities they exploit to the full, while their orchestral versions are extremely refined reworkings of a musical material that does not change, but acquires new nuances and colours with immensely inventive sonorities.

ALBORADA DEL GRACIOSO

From the *Sérénade grotesque* (1893) for piano and the *Habanera* (1895) for two pianos to his last completed work, the three songs of *Don Quichotte à Dulcinée* (1932–33), Spain was the most significant source of inspiration in Ravel's output. Born on 7 March 1875 in Ciboure, in the French Basque Country,⁴ he was always proud of the Basque roots he inherited from his mother, Marie Delouart, a member of an old Ciboure family who had also lived in Madrid for almost two years for professional reasons. As Manuel de Falla judiciously remarked ('Notes sur Maurice Ravel', *La Revue musicale*, 1939): 'Ravel's Spain was a Spain ideally perceived through his mother, a lady whose exquisite conversation, always conducted in impeccable Spanish, absolutely delighted me. . . . And this explains not only Ravel's early attraction to a country of which he so often dreamt, but also the fact that he later used as his favourite rhythm to characterise Spain in musical terms the habanera, which was the most fashionable song of all those his mother could hear in the Madrid salons of her day.' It should also be taken into account that his friend and fellow student at the Paris Conservatoire, the great Catalan pianist Ricardo Viñes, introduced him to the rhythms and sounds of Spanish music and taught him to love them.

Reflecting his inner landscapes, the set of *Miroirs*, five piano pieces composed between 1904 and 1905, is among the Ravel works that may be categorised as Impressionist. It was Ricardo Viñes who gave its premiere at the Salle Érard in Paris on 6 January 1906. In 1918–19 Ravel orchestrated the fourth piece, *Alborada del gracioso*, and the first performance of this arrangement was given at the Cirque d'Hiver in Paris on 17 May 1919, by the orchestra of the Concerts Pasdeloup under the direction of Rhené-Baton.

Alborada del gracioso (The jester's dawn song),⁵ a depiction of an old jester courting a young woman, affords a splendid insight into Ravel's refined Hispanism, which develops suggestive aural images by stylising popular music and combining folk rhythms and inflections with a modern compositional technique. The central section of the *Alborada* – which contrasts with the lively rhythms of the sections that surround it – is a good example of this: the jester sings a *copla* with melismas evocative of flamenco singing; its plaintive, grotesque character is reinforced in the orchestral version when it is played by the bassoon. Ravel also rejects superficial local colour, and if he uses typical instruments such as castanets and tambourine⁶ in his orchestration, it is only in very specific places and within a sophisticated instrumental colour. As for the guitar, its sound and performing style are constantly suggested through a subtle system of analogies in both piano and orchestral versions.

LE TOMBEAU DE COUPERIN

Ravel began composing *Le Tombeau de Couperin* in Saint-Jean-de-Luz in 1914, but the outbreak of the First World War disrupted his work. After several unsuccessful attempts, he managed to enlist in 1915 and served as a driver in several units of the army's motor corps. Hospitalised in 1916, he was temporarily discharged in June 1917 for health reasons, a situation that persisted until the end of the war.⁷ He completed *Le Tombeau* in November 1917 at Lyons-la-Forêt, while staying with his war godmother, Madame Fernand Dreyfus, the mother of his pupil and biographer Roland-Manuel.

In French tradition, a *tombeau* (tomb) is a vocal or instrumental work dedicated to the memory of a famous musician. Such tributes sometimes have other names, such as François Couperin's own *Concert instrumental sur le titre d'Apothéose. Composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725).⁸ In 1957 the Australian composer Arthur Benjamin wrote a piece for clarinet (or viola) and piano called *Le Tombeau de Ravel*.

Each piece of Ravel's *Tombeau* is dedicated to the memory of a friend who died in battle (except the Rigaudon, dedicated to two friends, the brothers Pierre and Pascal Gaudin, who died together the very day they arrived at the front). For example, the *Prélude* is dedicated 'to the memory of Lieutenant Jacques Charlot', who had made the piano duet transcription of Ravel's *Menuet sur le nom de Haydn*, and the *Toccata* is dedicated 'to the memory of Captain Joseph de Marliave', husband of the pianist Marguerite Long, who was to point out many years later (*Au piano avec Maurice Ravel*, 1971) that *Le Tombeau* contains no laments or funeral-march rhythms, and that its joyful character evokes the love of life felt by all these men who died so young.

The original piano suite consists of six pieces – I. *Prélude*; II. *Fugue*; III. *Forlane*; IV. *Rigaudon*; V. *Menuet*; VI. *Toccata* – although Ravel planned to add a seventh number, 'Le Rossignol indifférent' (The indifferent nightingale), an eminently Couperinesque title. Marguerite Long premiered the work at the Salle Gaveau in Paris on 11 April 1919, at a concert organised by the Société Musicale Indépendante.

In his 'Esquisse autobiographique' of 1928, Ravel states that 'the homage is not so much to Couperin himself as to the French music of the eighteenth century'. And it is true that, though the work evokes the French Baroque suite, no suite of Couperin (who uses the term 'ordre') or Rameau includes a fugue or a toccata. Moreover, with the exception of the *Forlane*, which is based on the *Forlane* from Couperin's fourth *Concert royal* (1722), the rest is not a pastiche of French Baroque music: Ravel's highly personal neoclassicism pays tribute to the spirit of this period, whose qualities – among them formal perfection, stylistic conciseness and precision, and restrained emotional expression – he shares.

Ravel orchestrated *Le Tombeau* in masterly fashion in 1919, retaining only four of the original pieces (he probably considered the *Fugue* and *Toccata* too pianistic) and reordering them as follows: I. *Prélude*; II. *Forlane*; III. *Menuet*; IV. *Rigaudon*. The orchestral version was premiered in Paris on 28 February 1920, by the orchestra of the Concerts Pasdeloup under the direction of Rhené-Baton.

The structure of the orchestral suite is very well balanced: after the fast and fluid *Prélude*, the *Forlane* and *Menuet* evoke with elegance and a certain nostalgia the courtly dances of the seventeenth and eighteenth centuries; the *Rigaudon* provides a vigorous conclusion to the work, reminding us that the *rigaudon* was a folk dance before it became a popular dance at court and appeared in works by Couperin, Lully and Rameau.

⁴ Though Ravel's mother and her son very quickly moved back to the family home in Paris.

⁵ Translation for information – Ravel did not want the title to be translated.

⁶ In French, the tambourine is called 'tambour de basque', thus giving it a specifically Spanish connotation. (Translator's note)

⁷ He was permanently exempted from military service in May 1921.

⁸ Instrumental Concert on the title of 'Apotheosis', composed to the immortal memory of the incomparable Monsieur de Lully.

CONCERTO IN G MAJOR

In 1929 Ravel embarked on the composition of two concertos for piano and orchestra: he completed the first (Concerto for the Left Hand) in 1930, and the second, the Concerto in G major, in 1931. In an interview with the music critic Pierre Leroi, published in the daily newspaper *Excelsior* on 30 October 1931, Ravel offers keys that can help us understand his sources and intentions when he composed the latter: 'My only wish . . . was to write a true concerto, that is, a brilliant work, showing off the performer's virtuosity to the full, without seeking to display profundity. I took my inspiration from the two composers who, in my opinion, best illustrated this kind of composition: Mozart and Saint-Saëns. Hence this concerto, which I initially thought of entitling "Divertissement", consists of the standard three movements: a tautly classical opening allegro is followed by an adagio in which I wanted to pay particular tribute to the textbook [*la scholastique*] and which I attempted to write to the best of my ability; and, finally, a lively movement in rondo form, also conceived according to the most immutable traditions.'

The concerto is therefore laid out on the tripartite (fast-slow-fast) scheme inherited from the Baroque period, subsequently adopted by the Classical composers and predominantly used by the Romantics too. The initial Allegro is launched by a sharp crack of the whip. The movement is based on two contrasting themes: the first, joyful and dancing, stated on the piccolo, is accompanied by bitonal arpeggios from the piano; the second, charged with emotion and allotted to the piano, evokes the sound of a blues melody while incorporating Andalusian inflections. The movement includes a cadenza and several passages in toccata style reminiscent of the Toccata from *Le Tombeau de Couperin*. The second movement, Adagio assai, has an elegiac character and contrasts strongly with the other two movements. It is one broad cantabile phrase, a kind of endless melody that unfolds with great naturalness. Marguerite Long relates Ravel's reply when she told him how difficult it was 'to sustain this long flowing phrase in so slow a tempo': "It's flowing, all right," he exclaimed, "but I wrote it bar by bar and I almost died!" Ravel drew his inspiration from the Larghetto of Mozart's Clarinet Quintet K 581 (1789), although there is no trace of the Mozartian model in the concerto's slow movement. The final Presto is brilliant and hectic, its frenzied character contrasting with the sheer poetry of the Adagio. It should be pointed out that in this last movement, as in the first, there is a clear presence of jazz. In addition, several specialists have suggested that Ravel used themes of Basque origin in the outer movements of the concerto, for example the opening theme of the first movement. These may derive from a Basque rhapsody for piano and orchestra entitled *Zazpiak-bat* that Ravel worked on between 1913 and 1914, but which never got beyond the sketching stage.

Ravel initially wanted to play the piano part himself, and spent many hours polishing his piano technique, but he finally had to give up the idea and entrusted the first performance to Marguerite Long, to whom the work is dedicated. The world premiere took place at the Salle Pleyel in Paris on 14 January 1932, with the Orchestre Lamoureux conducted by Ravel. This concert was followed by many others during an extended European tour that enjoyed great success, again with Marguerite Long as soloist and the composer conducting.

We will leave the last word of this article devoted to three Ravel masterpieces with Manuel de Falla, whose artistic and human affinities with the French master meant he was one of those who best understood his music ('Notes sur Maurice Ravel'): 'A bold art, of supreme distinction and rare perfection, and whose compositional methods, closely linked to the precise choice of sonic resources, always obey its creative intent . . .'

YVAN NOMMICK
Translation: Charles Johnston

RAVEL ORQUESTA A RAVEL

Estos “juegos de espejos” musicales son apasionantes, pues nos permiten comparar las versiones pianísticas originales de varias obras esenciales de Maurice Ravel con sus posteriores orquestaciones, por el propio compositor. Por otra parte, el *Concierto en Sol mayor* muestra cómo Ravel combina el piano con la orquesta, tanto integrándolo en la sonoridad global como otorgándole su papel tradicional de solista.

Del mismo modo que Liszt (compositor al que admiraba profundamente), Ravel orquestó una parte sustancial de sus obras para piano, así como dos obras fundamentales del repertorio pianístico: *Carnaval* op. 9 de Schumann y *Cuadros de una exposición* de Mussorgski. ¿Hemos de considerar que las versiones orquestales son evoluciones de los originales pianísticos? ¿Podemos establecer una jerarquía entre las versiones pianísticas y orquestales? Las composiciones aquí grabadas muestran que, en realidad, se trata de dos facetas diferentes y complementarias de dos obras maestras: *Le Tombeau de Couperin* y *Alborada del gracioso* suenan admirablemente en el piano, del que utilizan plenamente las posibilidades técnicas y expresivas, y sus versiones orquestales son refinadísimas reelaboraciones de una materia musical que no cambia, pero que adquiere nuevos matices y nuevos colores de gran inventiva sonora.

ALBORADA DEL GRACIOSO

Desde *Sérénade grotesque* (1893) para piano y *Habanera* (1895) para dos pianos, hasta su última obra acabada, *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933), España fue la fuente de inspiración que tuvo mayor presencia en la obra de Ravel. Nacido el 7 de marzo de 1875 en Ciboure (Ziburu en euskera), en el País Vasco francés⁹, Ravel estuvo siempre orgulloso de sus raíces vascas heredadas de su madre, Marie Delouart, de antigua ascendencia ziburutar, que residió también casi dos años en Madrid por razones profesionales. Como bien escribe Manuel de Falla (“Notas sobre Ravel”, *La Revue Musicale*, 1939), “la España de Ravel era una España idealmente sentida a través de su madre, señora cuya exquisita conversación, siempre en claro español, tanto me complacía [...] Y esto explica no sólo la atracción que desde su niñez sintió Ravel por un país tantas veces soñado, sino también que luego, para caracterizar musicalmente a España, se sirviese con predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga de cuantas su madre oyese en las tertulias madrileñas de aquellos viejos tiempos [...]” También hemos de considerar que su amigo y compañero del Conservatorio de París, el gran pianista catalán Ricardo Viñes, le hizo conocer y amar los ritmos y las sonoridades de la música española. Reflejos de sus paisajes interiores, los *Miroirs* (*Espejos*) son un conjunto de cinco piezas compuesto entre 1904 y 1905 que forman parte de las obras de Ravel que podemos calificar de “impresionistas”. Fue Ricardo Viñes quien estrenó *Miroirs* el 6 de enero de 1906 en la sala Érard de París. Entre 1918 y 1919 Ravel orquestó la cuarta pieza, *Alborada del gracioso*, que se estrenó en esta versión el 17 de mayo de 1919 en el Cirque d’Hiver de París, por la orquesta de los Concerts Pasdeloup bajo la dirección de Rhené-Baton.

La *Alborada del gracioso*, que pone en escena a un viejo galán bufonesco que corteja a una joven moza, es un espléndido ejemplo del refinado españolismo de Ravel, que elabora imágenes sonoras sugestivas estilizando la música popular y combinando ritmos y giros folclóricos con una técnica compositiva moderna. Buen ejemplo de ello es la sección central – que contrasta con la vivacidad rítmica de las secciones que la enmarcan – en la que el “gracioso” canta una copla cuyos melismas evocan el cante flamenco, y cuyo carácter grotesco y lastimero es reforzado en la versión orquestal al ser ejecutada por el fagot. Asimismo, Ravel rechaza el color local superficial, y si en su orquestación utiliza instrumentos típicos como las castañuelas y la pandereta, sólo es en momentos muy específicos y en el seno de un sofisticado colorido instrumental. En cuanto a la guitarra, su sonoridad y estilos de ejecución están constantemente sugeridos mediante un sutil sistema de analogías, tanto en el piano como en la orquesta.

LE TOMBEAU DE COUPERIN

Ravel comenzó la composición del *Tombeau de Couperin* en 1914 en San Juan de Luz, pero el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial perturbó su trabajo. Después de varias tentativas infructuosas, logró alistarse en 1915 y servir en varias unidades del servicio de convoyes de automóviles del Ejército. Hospitalizado en 1916, fue dado de baja temporalmente a partir de junio de 1917 por razones de salud¹⁰. Terminó el *Tombeau* en noviembre de 1917 en Lyons-la-Forêt, en casa de su madrina de guerra, la señora de Dreyfus, madre de su alumno y biógrafo Roland-Manuel.

El título de esta suite para piano no significa “La Tumba de Couperin”, pues en la tradición francesa, un “tombeau” es una pieza vocal o instrumental dedicada a la memoria de un músico famoso. El homenaje a un músico fallecido lleva también en francés, a veces, el título de “Apothéose” (“Apoteosis”) como, por ejemplo, el *Concierto instrumental bajo el título de Apoteosis, compuesto a la memoria inmortal del incomparable Señor de Lully* (1725) de François Couperin. El compositor australiano Arthur Benjamin escribiría en 1957 un *Tombeau de Ravel* para clarinete (o viola) y piano.

Cada una de las piezas del *Tombeau* está dedicada a la memoria de un amigo muerto en combate (a excepción del “Rigodón”, dedicado a dos: los hermanos Pierre y Pascal Gaudin, fallecidos juntos el día de su llegada al frente). El “Preludio”, por ejemplo, está dedicado “a la memoria del teniente Jacques Charlot”, quien había realizado la transcripción para piano a cuatro manos del *Minueto sobre el nombre de Haydn* de Ravel; y la “Toccata” está dedicada “a la memoria del capitán Joseph de Marliave”, marido de la pianista Marguerite Long, quien precisaría muchos años después (*Au piano avec Maurice Ravel*, 1971) que el *Tombeau* no contiene llantos ni ritmos fúnebres, sino que su carácter alegre evoca el amor por la vida de todos estos jóvenes fallecidos.

La suite para piano original se compone de seis piezas – “I. Preludio”, “II. Fuga”, “III. Forlana”, “IV. Rigodón”, “V. Minueto”, “VI. Toccata” –, si bien Ravel contempló añadir una séptima pieza, “Le rossignol indifférent” (“El ruiseñor indiferente”), título eminentemente couperiniano. Fue Marguerite Long quien la estrenó el 11 de abril de 1919 en la sala Gaveau de París, en el marco de un concierto de la S.M.I. (Sociedad Musical Independiente).

Ravel indica en su “Apunte autobiográfico” (1928) que “*en realidad, el homenaje se dirige menos al mismo Couperin que a la música francesa del siglo XVIII*”. Y de hecho, si la obra evoca la suite barroca francesa, en ninguna suite de Couperin (a las que éste llama *ordre*) o de Rameau encontramos una fuga o una toccata. Por otra parte, salvo la “Forlana”, que se inspira en la “Forlana” del *Cuarto Concierto real* (1722) de Couperin, la suite no es una imitación del estilo barroco francés: el neoclasicismo tan personal de Ravel rinde homenaje al espíritu de este período con el que comparte cualidades como la perfección formal, la concisión y precisión de la escritura y el pudor en la expresión de los sentimientos.

Ravel orquestó de manera magistral el *Tombeau* en 1919, conservando sólo cuatro de las piezas originales – consideró probablemente que la “Fuga” y la “Toccata” eran demasiado pianísticas – que organizó de la manera siguiente: “I. Preludio”, “II. Forlana”, “III. Minueto”, “IV. Rigodón”. La versión orquestal fue estrenada en París, el 28 de febrero de 1920, por la Orquesta de los Conciertos Pasdeloup bajo la dirección de Rhené-Baton.

La estructura de la suite orquestal es muy equilibrada: después del “Preludio”, rápido y fluido, la “Forlana” y el “Minueto” evocan con gran elegancia, y cierta nostalgia, las danzas cortesanas de los siglos XVII y XVIII; el “Rigodón” cierra la obra de manera vigorosa, recordando que fue una danza folclórica antes de convertirse en danza cortesana y aparecer en obras de Couperin, Lully o Rameau.

⁹ La madre de Ravel y su hijo recién nacido regresaron sin embargo muy pronto al domicilio familiar en París.

¹⁰ En mayo de 1921 fue dado de baja definitivamente del Ejército.

CONCIERTO EN SOL MAYOR

En 1929 Ravel emprendió la composición de dos conciertos para piano y orquesta: terminó el primero (*Concierto para la mano izquierda*) en 1930, y el segundo, en Sol mayor, en 1931. En una entrevista concedida al crítico musical Pierre Leroi, y publicada el 30 de octubre de 1931 en el diario *Excelsior*, el compositor nos ofrece claves de comprensión acerca de sus fuentes e intenciones al escribir el *Concierto en Sol mayor*: “Mi único deseo [...] fue componer un verdadero concierto, es decir, una obra brillante, resaltando plenamente el virtuosismo del intérprete, sin esforzarme por mostrar profundidad. Mis modelos han sido dos músicos que, desde mi punto de vista, son los que mejor han ilustrado este tipo de composición: Mozart y Saint-Saëns. Así es cómo este Concierto, al que pensé titular inicialmente *Divertissement*, incluye los tres movimientos habituales: a un Allegro inicial, de un clasicismo riguroso, le sigue un Adagio con el que he querido rendir un particular homenaje a la escolástica y que me he esforzado por escribir lo mejor posible; para terminar, un movimiento rápido en forma de Rondo, igualmente concebido siguiendo las más inmutables tradiciones.”

El *Concierto* sigue pues el esquema tripartito (rápido-lento-rápido) legado por la época barroca, adoptado por el Clasicismo y utilizado preponderantemente por el Romanticismo. El *Allegro* inicial es lanzado por un golpe de fusta y está basado en dos temas contrastados: el primero, alegre y danzante, expuesto por el piccolo, y acompañado por los arpeggios bitonales del piano; y el segundo, cargado de emoción, expuesto por el piano, que evoca la sonoridad de un *blues* a la vez que contiene giros andaluces. El movimiento incluye una cadencia y varios pasajes en estilo de *toccata* que evocan la “*Toccata*” del *Tombeau de Couperin*. El segundo movimiento, *Adagio assai*, tiene un carácter elegíaco y contrasta fuertemente con los otros dos tiempos. Se trata de una amplia frase lírica, una especie de melodía infinita que se despliega con absoluta naturalidad. Cuando Marguerite Long le comentó a Ravel la dificultad de sostener “en un movimiento tan lento esa gran frase que fluye”, el compositor le contestó: “*iQue fluye!*”, gritó, “*¡pero yo la he hecho compás por compás y casi me ha hecho reventar!*” El compositor se basó para componerla en el *Larghetto* del *Quinteto para clarinete y cuerdas* KV 581 (1789) de Mozart, si bien no se observa ninguna huella del modelo mozartiano en la música de Ravel. El *Presto* final es brillante y trepidante, su estilo endiabulado contrasta de manera muy eficaz con la pura poesía del *Adagio*. Añadiremos que en este movimiento, como en el primero, está claramente presente el jazz. Por otra parte, varios estudiosos han sugerido la utilización de temas de procedencia vasca en los dos movimientos extremos del *Concierto en Sol*, por ejemplo el primer tema del movimiento inicial. Podrían proceder de una rapsodia vasca para piano y orquesta, titulada *Zazpiak-bat*, en la que Ravel trabajó entre 1913 y 1914, y que se quedó en boceto.

Inicialmente, Ravel pensaba interpretar él mismo la parte de solista, y dedicó muchas horas al estudio del piano, pero finalmente tuvo que renunciar a ello y confió el estreno a la pianista Marguerite Long, a quien está dedicada la obra. El estreno tuvo lugar el 14 de enero de 1932, en la sala Pleyel de París, con la orquesta Lamoureux dirigida por el propio Ravel. Esta primera audición fue seguida de muchas otras en el marco de una amplia y exitosa gira por Europa, siempre con Marguerite Long al piano y la dirección del compositor.

Cerraremos este texto, en el que presentamos tres de las obras maestras de Ravel, dejando la palabra a Manuel de Falla, quien por afinidad artística y humana fue de los que mejor entendió la música del maestro francés (“Notas sobre Ravel”): “Arte audaz, de distinción suprema y rara perfección, cuyos procedimientos de escritura, estrechamente ligados a la exacta elección de medios sonoros, siempre obedecen a la intención creadora [...]”

YVAN NOMMICK

La carrière internationale de **Javier Perianes** l'a conduit à jouer dans les plus prestigieuses salles de concert, avec les meilleurs orchestres du monde, sous la direction de chefs d'orchestre comme Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Sakari Oramo, Yuri Temirkanov, Gustavo Gimeno, Santtu-Matias Rouvali, Louis Langrée, Juanjo Mena, Simone Young, Vladimir Jurowski, David Afkham, Pablo Heras-Casado, François-Xavier Roth, Daniel Harding et Klaus Mäkelä. Il s'est produit dans nombre de festivals, les BBC Proms, Mainly Mozart, Lucerne, La Roque d'Anthéron, Grafenegg, le Printemps de Prague, San Sebastian, Granada, Vail, Blossom et Ravinia. Décrit par *The Telegraph* comme "un pianiste au goût impeccable et raffiné, doté d'un toucher chaleureux", Javier Perianes a reçu en 2012 le Prix national de musique du ministère de la Culture espagnol et a été nommé en 2019 "Artiste de l'année" des International Classical Music Awards (ICMA).

Parmi les moments forts de sa carrière figurent des concerts avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, les orchestres philharmoniques de Vienne, Oslo, Londres, New York et Los Angeles, les orchestres symphoniques de Chicago, Boston, San Francisco, les orchestres symphoniques nationaux de Washington et du Danemark, l'orchestre Yomiuri Nippon, l'Orchestre philharmonique tchèque, les orchestres de Paris et de Cleveland, l'Orchestre du Royal Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Philharmonia, les orchestres de la radio suédoise et norvégienne ainsi que le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin.

Enregistrant en exclusivité pour harmonia mundi, Javier Perianes a récemment sorti un disque d'œuvres de Maurice Ravel – le *Tombeau de Couperin*, *Alborada del Gracioso* et le *Concerto en sol majeur* – avec l'Orchestre de Paris dirigé par Josep Pons, ainsi que *Cantilena*, un projet avec l'altiste Tabea Zimmermann comprenant un choix d'œuvres espagnoles et latino-américaines. Sa discographie est très variée, allant de Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Grieg, Chopin, Debussy, Ravel et Bartók à Blasco de Nebra, Mompou, Falla, Granados et Turina. Ses derniers disques sont un hommage à Claude Debussy à l'occasion du centenaire de sa mort, avec un enregistrement du premier livre de ses *Préludes* et des *Estantes* et le disque *Les Trois Sonates - The Late Works* qui a remporté un Gramophone Award en 2019.

Considéré comme le principal chef d'orchestre espagnol de sa génération, **Josep Pons** entretient des relations soutenues avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême et l'Orchestre Symphonique de la BBC qu'il a dirigé à plusieurs reprises lors des BBC Proms. En tant que directeur musical du Gran Teatre del Liceu, il dirige un certain nombre de concerts symphoniques à Barcelone chaque saison, ainsi que de nombreuses productions et en dernier lieu *Roméo et Juliette* de Berlioz, *Tristan et Isolde* de Wagner, *Don Giovanni* de Mozart, *Elektra* de Strauss, *Káťa Kabanova* de Janáček, *Rodelinda* de Haendel, la création mondiale du nouvel opéra de Benet Casablancas, *L'Enigma di Lea* et pour la saison 2019-2020, *Turandot* de Puccini et *Lohengrin* de Wagner. Josep Pons occupe également le poste de chef honoraire de l'Orquesta Nacional de España, dont il a été le directeur artistique pendant neuf ans, ce qui a permis à l'orchestre d'accroître considérablement sa réputation internationale. Il est par ailleurs chef honoraire de l'Orchestre de la ville de Grenade. Josep Pons a enregistré plus de cinquante CD et DVD, principalement publiés par harmonia mundi et Deutsche Grammophon. Ses enregistrements de Manuel de Falla et de la musique française, récompensés par de nombreux prix, sont considérés comme des interprétations de référence. Son enregistrement des *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Falla avec Javier Perianes a remporté un Choc de la Musique, celui de *Melancolía* avec Patricia Petibon a reçu un Gramophone Editor's Choice et sa collaboration avec Tomatito lui a valu un Latin Grammy. Son dernier enregistrement, comprenant *Sinfonia* de Berio et dix *Frühe Lieder* de Mahler et Berio avec l'Orchestre Symphonique de la BBC et Matthias Goerne a remporté le BBC Music Award, le Choc de la musique et le Télérama *ffff*; il a été classé parmi les dix meilleurs CD de l'année par Presto Classical.

Josep Pons a commencé sa formation musicale à la prestigieuse Escolania de Montserrat. Une tradition séculaire comme l'étude intense de la polyphonie et de la musique contemporaine ont marqué son développement musical et intellectuel. En 1999, il a reçu le Prix national espagnol de musique pour son travail exceptionnel sur la musique du xx^e siècle.

Héritier de la Société des Concerts du Conservatoire fondée en 1828, l'**Orchestre de Paris** a donné son concert inaugural le 14 novembre 1967 sous la direction de Charles Munch. Herbert von Karajan, sir Georg Solti, Daniel Barenboim, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Paavo Järvi et enfin Daniel Harding se sont ensuite succédé à sa direction.

Résident principal de la Philharmonie de Paris dès son ouverture en janvier 2015 après bien des migrations sur un demi-siècle d'histoire, l'Orchestre de Paris a ouvert en janvier 2019 une nouvelle étape de sa riche histoire en intégrant ce pôle culturel unique au monde sous la forme d'un département spécifique. L'orchestre est désormais au cœur de la programmation de la Philharmonie et dispose d'un lieu adapté et performant pour perpétuer sa tradition et sa couleur française.

Première formation symphonique française, l'Orchestre de Paris donne avec ses 119 musiciens une centaine de concerts chaque saison à la Philharmonie ou lors de tournées internationales.

Il inscrit son action dans le droit fil de la tradition musicale française en jouant un rôle majeur au service des répertoires des xix^e et xx^e siècles, comme de la création contemporaine à travers l'accueil de compositeurs en résidence, la création de nombreuses œuvres et la présentation de cycles consacrés aux figures tutélaires du xx^e siècle (Messiaen, Dutilleul, Boulez, etc.).

Depuis sa première tournée américaine en 1968 avec Charles Munch, l'Orchestre de Paris est l'invité régulier des grandes scènes musicales et a tissé des liens privilégiés avec les capitales musicales européennes, mais aussi avec les publics japonais, coréen et chinois.

Renforcé par sa position au centre du dispositif artistique et pédagogique de la Philharmonie de Paris, l'Orchestre a plus que jamais le jeune public au cœur de ses priorités. Que ce soit dans les différents espaces de la Philharmonie ou hors les murs – à Paris ou en banlieue –, il offre une large palette d'activités destinées aux familles, aux scolaires ou aux citoyens éloignés de la musique ou fragilisés.

Afin de mettre à la disposition du plus grand nombre le talent de ses musiciens, l'Orchestre diversifie sa politique audiovisuelle en nouant des partenariats avec Radio Classique, France musique, Arte et Mezzo.



The international career of **Javier Perianes** has led him to perform in the most prestigious concert halls, with the world's top orchestras, collaborating with conductors such as Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Sakari Oramo, Yuri Temirkanov, Gustavo Gimeno, Santtu-Matias Rouvali, Louis Langrée, Juanjo Mena, Simone Young, Vladimir Jurowski, David Afkham, Pablo Heras-Casado, François-Xavier Roth, Daniel Harding and Klaus Mäkelä, and appearing at festivals such as the BBC Proms, Mainly Mozart, Lucerne, La Roque d'Anthéron, Grafenegg, Prague Spring, San Sebastian, Granada, Vail, Blossom and Ravinia. He was awarded the 'National Music Prize' in 2012 by the Ministry of Culture of Spain and named International Classical Music Awards (ICMA) Artist of the Year in 2019. Career highlights have included concerts with Wiener Philharmoniker, Leipzig Gewandhausorchester, Chicago, Boston, San Francisco, Washington's National, Yomiuri Nippon and Danish National Symphony orchestras, Oslo, London, New York, Los Angeles and Czech Philharmonic orchestras, Orchestre de Paris, Cleveland, Royal Concertgebouw and Philharmonia orchestras, Swedish and Norwegian Radio orchestras and Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Recording exclusively for harmonia mundi, new releases this season include Ravel's *Tombeau de Couperin*, *Alborada del Gracioso* and *Piano Concerto in G major* with Orchestre de Paris and Josep Pons, and *Cantilena*; a project with violist Tabea Zimmermann including a selection of Spanish and Latin American works. Perianes has developed a diverse discography ranging from Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Grieg, Chopin, Debussy, Ravel and Bartók to Blasco de Nebra, Mompou, Falla, Granados and Turina. His recent albums pay tribute to Claude Debussy on the centenary of his death with a recording of the first book of his *Préludes* and *Estantes*, and *Les Trois Sonates - The Late Works* which won a Gramophone Award in 2019.

Regarded as the leading Spanish conductor of his generation, **Josep Pons** has built strong relationships with the Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de Paris, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen and BBC Symphony Orchestra, the latter including several appearances at the BBC Proms. As Music Director of Gran Teatre del Liceu, he conducts a number of symphony concerts in Barcelona each season, as well as a number of productions, most recently *Roméo et Juliette* (Berlioz), *Tristan und Isolde* (Wagner), *Don Giovanni* (Mozart), *Elektra* (Strauss), *Káťa Kabanova* (Janáček), *Rodelinda* (Haendel), the world premiere of Casablanca's new opera *L'Enigma di Lea*; and for the season 2019-20, *Turandot* (Puccini) and *Lohengrin* (Wagner). He also holds the position of Honorary Conductor of the Orquesta Nacional de España having previously served as their Artistic Director for nine years during which he substantially raised their international profile. He is also Honorary Conductor of the Orquesta Ciudad de Granada.

Josep Pons' discography of over 50 CDs and DVDs mostly released by harmonia mundi and Deutsche Grammophon, includes recordings of Falla, and French repertoire regarded as benchmark interpretations and earning numerous awards. His recording of *Noches en los jardines de España* with Javier Perianes won a Choc de la Musique, *Melancolía* with Patricia Petibon received a Gramophone Editor's Choice, and his collaboration with Tomatito earned him a Latin Grammy. His last recording of Berio's *Sinfonia* and Mahler/Berio's *10 Frühe Lieder* with BBC Symphony Orchestra and Matthias Goerne, won the BBC Music Award, Choc de la musique and Télérama *ffff* awards and was among the 10 Best CD's of the year of Presto Classical.

Josep Pons began his musical training at the prestigious Escolania de Montserrat. The secular tradition and intense study of both Polyphony and contemporary music in this centre marked his later development both musically and intellectually. In 1999 he received the Spanish National Music Prize for his outstanding work on twentieth century music.

The heir to the Société des Concerts du Conservatoire founded in 1828, the **Orchestre de Paris** gave its inaugural concert on 14 November 1967 under the direction of Charles Munch. Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Daniel Barenboim, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Paavo Järvi and most recently Daniel Harding have followed Munch as music director.

After many migrations in the course of its half-century of history, the Orchestra became Principal Resident of the Philharmonie de Paris when it opened in January 2015. It found this building designed by the architect Jean Nouvel a venue ideally suited to perpetuating its French tradition and tone colour. In January 2019, the Orchestra embarked on a new stage in its rich history by becoming an integral part of this cultural hub unparalleled anywhere in the world, as a specific department situated at the very core of the artistic project of the Philharmonie de Paris.

The Orchestre de Paris, France's leading symphony orchestra, gives around a hundred concerts with its 119 musicians each season, at the Philharmonie de Paris or on international tours.

The Orchestra's strategy places its activities in the direct line of descent from the French musical tradition, and therefore plays a key role in serving both the repertoires of the nineteenth and twentieth centuries, and contemporary creation through the hosting of composers in residence, the premieres of numerous works and the presentation of cycles devoted to the tutelary figures of the twentieth century (Messiaen, Dutilleul, Boulez and others.).

Ever since its first American tour in 1968 with Charles Munch, the Orchestre de Paris has been a regular guest in the foremost musical venues and has forged close ties with European musical capitals, but also with Japanese, Korean and Chinese audiences.

Strengthened by its position at the heart of the artistic and educational facilities of the Philharmonie de Paris, the Orchestra more than ever views its work for young people as a top priority. Whether in the various spaces at the Philharmonie or outside its walls – in Paris or its suburbs – it offers a wide range of activities, open to schoolchildren or families as well as to citizens who are further removed from musical life and in situations of vulnerability.

In order to make the talent of its musicians available to as wide a public as possible, the Orchestra has diversified its audiovisual policy by building partnerships with Radio Classique, France Musique, Arte and Mezzo.





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : Mars 2017, Philharmonie de Paris (France),
novembre 2018, Sala Unicaja María Cristina, Malaga (Espagne)

Direction artistique : Martin Sauer (1, 8-14) et Julian Schwenkner (2-7, 15)

Prise de son : René Möller (1, 8-14) et Julian Schwenkner (2-7,15)

Montage : René Möller (1, 8-14) et Julian Schwenkner (2-7,15), Teldex Studio Berlin

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

Photos Javier Perianes et Josep Pons : © Igor Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com