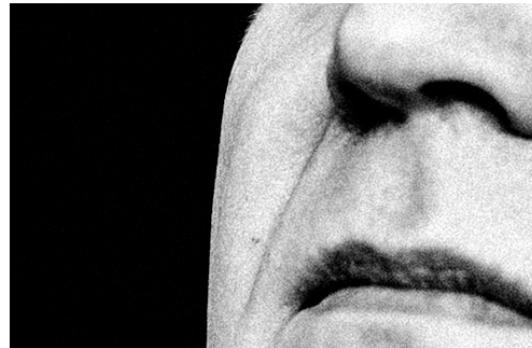


MAURICE RAVEL

Ma mère l'Oye  
Le Tombeau de Couperin  
Shéhérazade, ouverture de féerie



Les Siècles  
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

MAURICE RAVEL (1875-1937)

## Ma mère l'Oye

Complete Ballet (1911-12)

1		I. Prélude. <i>Très lent</i>	3'05
2		Premier tableau : Danse du rouet et scène. <i>Allegro</i>	1'58
3		Interlude. <i>Un peu moins animé</i>	1'15
4		Deuxième tableau : Pavane de la Belle au bois dormant. <i>Lent</i>	1'38
5		Interlude. <i>Plus lent</i>	0'50
6		Troisième tableau : Les Entretiens de la Belle et de la Bête. <i>Mouvement de valse modéré</i>	4'00
7		Interlude. <i>Lent</i>	0'40
8		Quatrième tableau : Petit Poucet. <i>Très modéré</i>	3'32
9		Interlude. <i>Lent</i>	1'20
10		Cinquième tableau : Laideronnette, impératrice des pagodes. <i>Mouvement de marche</i>	3'24
11		Interlude. <i>Allegro</i>	1'07
12		Apothéose : le jardin féerique. <i>Lent et grave</i>	3'35
13		Shéhérazade, ouverture de féerie (1898)	13'13

## Le Tombeau de Couperin

Suite d'orchestre (1914-1917)

14		I. Prélude. <i>Vif</i>	3'00
15		II. Forlane. <i>Allegretto</i>	5'39
16		III. Menuet. <i>Allegro moderato</i>	4'42
17		IV. Rigaudon. <i>Assez vif</i>	3'16

Éditions Universal-Durand

## *Les Siècles*

*François-Xavier Roth, direction*

*Hélène Mourot, hautbois*

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

- Violons I* François-Marie Drieux  
Jan Orawiec (solo *Shéhérazade*), Amaryllis Billet, Laure Boissinot, Chloé Jullian,  
Jérôme Mathieu, Simon Milone, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval, Noémie Roubieu,  
Matthias Tranchant, Fabien Valençon, David Bahon, Pierre-Yves Denis, Emmanuel Ory
- Violons II* Martial Gauthier  
Caroline Florenville, Marie Friez, Mathieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry,  
Jin-Hi Paik, Rachel Rowntree, Violaine de Gournay, Julie Friez, Philippe Huynh,  
Melik Kaptan, Jennifer Schiller, Fabien Valençon, Byron Wallis
- Altos* Sébastien Lévy  
Vincent Debruyne (solo *Ma mère l'Oye*), Hélène Barre, Carole Dauphin, Catherine Demonchy,  
Hélène Desaint, Marie Kuchinski, Lucie Uzzeni, Camille Chardon, Laurent Muller
- Violoncelles* Robin Michael  
Arnold Bretagne, Guillaume François, Nicolas Fritot, Jennifer Hardy,  
Lucile Perrin, Emilie Wallyn
- Contrebasses* Antoine Sobczak  
Stanislas Kuchinski (solo *Shéhérazade*), Cécile Grondard, Matthieu Cazauran,  
Marie-Amélie Clément, Sylvain Courteix, Marion Mallevaes, Charlotte Testu
- Flûtes* Marion Ralincourt, *flûte Louis Lot n°7782 (1900)*  
Julie Huguet, *flûte Powell n°237 & piccolo Haynes (1907)*  
Nicolas Boulis, *piccolo Haynes (1907)*
- Hautbois* Hélène Mourot, *hautbois Buffet-Crampon n°465 (1894)*  
Stéphane Morvan, *cor anglais Lorée (1904)*  
Anne-Marie Gay, *hautbois Cabart n° U120 (1910)*
- Clarinettes* Christian Laborie, *clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905)*  
& *clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)*  
Rhéa Vallois, *clarinette en si bémol Couesnon (1905)*  
& *clarinette en la Buffet-Crampon (1910)*  
Jérôme Schmitt, *clarinette basse Buffet-Crampon (c. 1880)*
- Bassons* Michael Rolland, *basson Buffet-Crampon (c. 1900)*  
Cécile Jolin, *basson Buffet-Crampon (c. 1900)*  
François Charruyer, *basson Buffet-Crampon (1912)*  
Antoine Pecqueur, *contrebasson Buffet-Crampon (1920)*
- Cors* Bruno Peterschmitt, *cor en fa ascendant Antoine Courtois (1904)*  
Yannick Maillet, Mathieu Siegrist, *cor Raoux-Millereau (1890)*  
Emmanuel Bénéche, *cor descendant J. Gras à 3 pistons (1900)*  
Pierre Rougerie, *cor Raoux-Millereau (1900)*  
Marianne Tilquin, *cor à pistons Raoux (1875)*  
Pierre Véricel, *cor en fa ascendant Raoux (1930)*
- Trompettes* Fabien Norbert, *trompette Selmer en ut "Grand Prix" (1933)*  
Emmanuel Alemany, *trompette Selmer "Grand Prix" (1930)*  
Aurélien Lamorlette, *trompette Selmer en ut / si bémol n° 1170 (1900)*  
Pierre Marmeisse, *trompette selmer "Grand Prix" (1930)*
- Trombones* Jonathan Reith, *trombone Antoine courtois (1900)*  
Damien Prado, *trombone Antoine Courtois (1872)*  
Jonathan Leroi, *trombone basse Antoine Courtois n° 3394 (1927)*
- Tuba* Sylvain Mino, *tuba en ut Couesnon à six pistons (1913)*
- Timbales* Sylvain Bertrand, Camille Baslé, *timbales Dresdner Apparatebau "Spenske & Metzl"*
- Percussions* David Dewaste, Guillaume Le Picard, Eriko Minami, Adrian Salloum, Jean Sugitani
- Harpes* Valeria Kafelnikov, *harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)*  
Chloé Ducray, Laure Beretti, *harpes Érard style Empire en citronnier (1914)*

## Féerie et classicisme

Il est important de rappeler que les trois œuvres réunies ici étaient destinées à l'origine au piano (*Shéhérazade*, *ouverture de féerie* et *Ma mère l'Oye* pour piano à quatre mains) et qu'elles seront orchestrées par Ravel dans la foulée – des orchestrations d'une séduction irrésistible. Et le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elles ne donnent jamais l'impression d'un travail de seconde main. "Le privilège de Ravel est, en effet, de nous donner toujours l'impression d'écrire spontanément pour l'orchestre... On ne sent jamais l'effort d'adaptation ou d'arrangement<sup>1</sup>." Orchestrer pour Ravel, c'est exploiter la couleur des instruments, accommoder les timbres, les varier et les nuancer dans le moindre détail, sans jamais perdre de vue l'équilibre de l'ensemble. "Les instruments que choisit l'orchestrateur pour traduire tel ou tel dessin sont si parfaitement adaptés à leur fonction qu'on ne peut plus concevoir le texte autrement que sous cette forme sonore<sup>2</sup>."

Cependant, l'essentiel est de bien comprendre que les œuvres de Ravel ne sont pas seulement conçues pour le piano, elles le sont aussi par le piano. "Il composait, à son dire, tant au piano qu'à la table, affirmant que le piano lui était surtout utile pour écrire son orchestre<sup>3</sup>." De telle sorte que l'orchestre n'y produit jamais l'effet d'une "parure ajoutée". Loin de constituer un revêtement, l'orchestration chez Ravel ne réduit pas le compositeur au rang de fournisseur. Il ne nous semble pas qu'elle put être autre chose que ce qu'elle est, ni qu'elle ait pu ne pas l'être. Elle ne fait que s'auto-confirmer. Ravel pensait orchestre en écrivant piano. Les deux éléments sont fondus l'un à l'autre. C'est tellement vrai que les pianistes ont raison de considérer ses partitions d'orchestre comme un "précieux auxiliaire" capable d'influencer fondamentalement le toucher, l'articulation, mais aussi l'utilisation de la pédale. Ce paradoxe a sa vérité. Il correspond à une esthétique qui touche la façon de penser la création. On aurait tort de considérer comme effet ce qui, en réalité chez Ravel, est cause... Pour lui, la sonorité fait partie du processus d'invention, l'orchestration n'est pas une opération de greffage : elle est cheville ouvrière à l'intérieur de la démarche créatrice où tout se prémédite.

*Shéhérazade*, *ouverture de féerie* est l'œuvre d'un apprenti musicien de vingt-quatre ans "débutant médiocrement doué, il est vrai, mais qui pourrait peut-être, dans une dizaine d'années, devenir quelque chose, sinon quelqu'un – à condition de beaucoup travailler<sup>4</sup>." C'est ainsi que le jeune Ravel est accueilli après avoir, dans un concert de la Société nationale de musique, le 27 mai 1899, dirigé lui-même cette page que Vincent d'Indy aurait rebaptisée "chère razade"... Dans ce contexte désobligeant, le compositeur a au moins un motif de satisfaction : "[...] on a sifflé ferme Shéhérazade. On a applaudi aussi, et, même, l'amour de la vérité m'oblige à reconnaître que les applaudisseurs étaient en plus grand nombre que les protestataires, puis j'ai été rappelé deux fois... Autant que j'en ai pu juger de mon pupitre, j'ai été satisfait de l'orchestration. On l'a généralement trouvée pittoresque, *Le Ménestrel* la déclare même 'curieuse'<sup>5</sup>." Cependant, Ravel allait changer d'avis ; considérant l'ouverture "mal fichue" (avec assez de gammes par ton pour toute une vie !), il refusait bientôt de laisser paraître sa partition, laquelle ne sera éditée qu'en 1975.

Précédée d'une Introduction qui sert de coda à la fin de l'œuvre, l'ouverture proprement dite (mouvement modéré de marche) est divisée en trois parties ; la première s'achève avec un motif *Très doux* exposé par les flûtes, inspiré d'une mélodie persane. Cette remarque n'est pas anodine, eu égard à la fascination de l'Orient qui devait durer toute la vie du musicien, et au fait que la flûte sera l'instrument révélateur d'une de ses sphères de prédilection : la féerie et l'exotisme.

*Ma mère l'Oye* a une histoire... L'œuvre fut composée à "La Grangette" – à Valvins, près de Fontainebleau –, maison de campagne de Cipa et Ida Godebski, dont Ravel gardait souvent les enfants, adorant leur raconter des histoires. Un matin, il les jucha sur deux tabourets à vis et les invita à jouer une page qu'il avait écrite la veille : une Pavane de *La Belle au bois dormant* inspirée des *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault. Ainsi devait naître une suite que Ravel s'empresse de dédier à Mimie et Jean, et dont il souhaite qu'ils jouent l'œuvre à la première. Mais comme la musique se révèle trop difficile pour eux, ce sont deux fillettes de la classe de Marguerite Long, Geneviève Durony, âgée de quatorze ans, et Jeanne Leleu, âgée de onze ans, qui relèvent le défi lors de la création publique à la salle Gaveau le 20 avril 1910 – date historique puisqu'il s'agit du concert inaugural de la Société musicale indépendante (S.M.I.), rivale de la Société nationale de musique. Transcrite pour orchestre dans un premier temps, Ravel la transforme ensuite en un ballet, à la demande de

Jacques Rouché, directeur du Théâtre des Arts – aujourd'hui Théâtre Hébertot – où cette adaptation chorégraphique fut donnée pour la première fois le 29 janvier 1912. Aux *Cinq pièces enfantines* qui forment la suite originale, Ravel ajoute un *Prélude*, une *Danse du rouet et scène*, et cinq interludes.

L'argument imaginé par le compositeur met en scène une princesse, un prince charmant qui se dissimule sous les traits d'un monstre et une fée sans laquelle aucune "apothéose" ne saurait avoir lieu. Bien avant *L'Enfant et les sortilèges*, le monde magique de l'enfance en est la substance et Ravel nous séduit par sa tendresse, peut-être jamais mieux qu'ici. "Le Ravel de *Ma mère l'Oye* nous livre le secret de sa nature profonde et nous découvre l'âme d'un enfant qui n'a jamais quitté le royaume de féerie..."<sup>6</sup> Mimie, que Ravel appelait souvent sa "petite fiancée", se souvient qu'il racontait de merveilleuses histoires. "Je m'installais sur ses genoux et inlassablement le recommençais : 'il était une fois'... À chaque Noël, il nous apportait des tas de petits jouets. Il avait le goût du merveilleux et de la féerie..." On aurait tort de ne voir en Ravel qu'un horloger rusé et un savant mécanicien qui ne connaît pas les élans du cœur. Qu'on l'écoute bien. On y entendra le dedans d'un cœur qui essuie une larme. Non qu'il soit ému. Ravel prétend émuvoir sans être ému. Comme Braque, il sait que la règle corrige l'émotion – avec ce brin d'ingéniosité et de méticulosité qui ne sert qu'à "produire de la poésie" comme le répétait Ernest Ansermet.

Le *Prélude*, en guise de lever de rideau, est chargé de créer l'atmosphère avant que la *Danse du rouet et scène* ne fasse apparaître une vieille femme assise à son rouet et une princesse espiègle qui saute à la corde, trébuche et se blesse avec le fuseau. Les efforts pour la réanimer ayant échoué, elle s'endort pour sa "nuit séculaire".

Dans la *Pavane de la Belle au bois dormant*, la vieille reparaît sous les traits gracieux d'une fée tandis que la Belle se met à rêver, lors des trois épisodes qui suivent. Ce sont d'abord *Les Entretiens de la Belle et de la Bête* – inspirés d'un conte de Madame Leprince de Beaumont – où le caractère descriptif de la musique vient relayer la narration : la clarinette représente la voix de la Belle et le contrebasson (dont le choix peut être envisagé au second degré, à l'image du *Carnaval des animaux*) les grognements de la Bête ; on a rarement entendu un contrebasson faire étalage d'une telle résonance avec une chute de septième majeure du plus bel effet : "[...] j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre." Comment la Belle ne serait-elle pas émue par les aveux de la Bête qui tombe à ses genoux ? Elle finit par lui accorder sa main et il suffit d'un coup de baguette magique sur un glissando de harpe pour briser l'enchantement qui lui masquait "un prince plus beau que l'amour". Il en résulte une sorte de métamorphose musicale du thème de la Bête qui, du registre grave du contrebasson, passe au registre suraigu du violon solo et se mue en sons harmoniques éthérés dans un mouvement "Un peu plus lent" ; comme si le texte avait été appelé à être aussi et en même temps musique.

Le tableau du *Petit Poucet*, issu du conte de Perrault, nous conduit au cœur de la forêt. Les tierces des cordes procurent une curieuse impression de statisme en mouvement qui évoque le cheminement des enfants du bûcheron avant qu'ils ne se perdent, et que le violon solo n'imité par des *glissandi* rapides en sons harmoniques, le pépiement des oiseaux qui ont mangé le pain émietté le long du sentier. On se souvient que dans "Le lever du jour" de *Daphnis et Chloé*, Ravel introduisait aussi des pépiements d'oiseaux stylisés.

La scène illustrant *Laideronnette*, *impératrice des pagodes*, adaptée d'un conte de Madame d'Aulnoy, va titiller le goût de Ravel pour l'exotisme oriental. Un mouvement de marche sur le mode pentatonique plante le décor. "Je tiens la musique javanaise pour la plus élaborée d'Extrême-Orient" déclarait Ravel à un chroniqueur du journal *De Telegraaf*, "et je lui emprunte souvent des thèmes : 'Laideronnette', dans *Ma mère l'Oye*, avec les cloches du temple, provient de Java, aussi bien harmoniquement que mélodiquement. Comme Debussy et d'autres contemporains, j'ai toujours été particulièrement fasciné par l'orientalisme musical<sup>7</sup>."

Le ballet s'achève avec *Apothéose : le jardin féerique* qui résume tout l'amour que Ravel porte à la nature. Le prince charmant a réveillé la princesse. La fée bénit le couple. L'"apothéose" se déploie comme une procession et irradie le "vert paradis des amours enfantines" dont parlait Baudelaire. Dans *Ma mère l'Oye*, le magicien Ravel s'est mis dans la pose du conteur ; il sait que, d'avance, il ajoute ce que seule la musique peut rendre, mais pas les paroles : cette émotion acquise sans autre artifice que celui des sons.

*Le Tombeau de Couperin* se présente comme une suite de danses anciennes et "s'adresse moins en réalité à Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>." Elle comporte six pièces dont chacune est dédiée à la mémoire d'un ami tombé sur le champ de bataille : *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet*, *Toccata*. Marguerite Long en sera l'interprète à la création, le 11 avril 1919, au 51<sup>e</sup> concert de la S.M.I. en présence du compositeur qui entendrait l'orchestration du recueil deux mois plus tard, à l'exception de la *Fugue* et de la *Toccata* dont l'écriture apparaît décidément trop pianistique. Il modifie en même temps l'ordre du cahier pour terminer avec le *Rigaudon*.

<sup>6</sup> Roland-Manuel, *op. cit.*, p. 64.

<sup>7</sup> Entretien non signé paru dans *De Telegraaf*, 31 mars 1931 ; voir : *Lettres, écrits, entretiens / Maurice Ravel ; réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein [...]*, Flammarion, Paris, 1989, p. 361-362.

<sup>8</sup> Esquisse autobiographique dans : *Hommage à Maurice Ravel*, Numéro spécial de La Revue Musicale, N° 187, décembre 1938, p. 22.

<sup>1</sup> Émile Vuillermoz, "L'œuvre de Maurice Ravel" dans : *Maurice Ravel, par quelques-uns de ses familiers...*, Éditions du Tambourinaire, Paris, 1939, p. 82.

<sup>2</sup> Émile Vuillermoz, *op. cit.*, p. 87.

<sup>3</sup> Roland-Manuel, *Ravel*, Gallimard, Paris, 1948, p. 171.

<sup>4</sup> Propos de L'Ouvreuse du cirque d'été [l'un des pseudonymes du journaliste, critique musical, romancier, époux et collaborateur de Colette à ses débuts, Henry Gauthier-Villars (1859-1931)], juin 1899.

<sup>5</sup> Lettre à Florent Schmitt du 9 juin 1899, dans : René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres, correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupt*, Robert Laffont, Paris, 1956, p. 19.

Le *Prélude*, fondé sur un dessin régulier de doubles-croches qui s'enchaînent de la première à la dernière mesure, fait songer au "tournoiement d'un fuseau de fileuse". Une élégance un peu guindée anime la *Forlane*, mais Cortot avait raison d'y faire remarquer la nonchalance raffinée de son rythme (pointé) et les équivoques des harmonies. Elle fait référence – sans le citer – à un modèle existant dans le dernier mouvement du *Concert royal n°4* de Couperin. La troisième pièce est un *Menuet* qui n'est pas sans éveiller le souvenir du *Menuet sur le nom de Haydn*. Un Menuet faussement suranné en trois parties, conforme au genre, avec une Musette en guise de Trio. Sa particularité : la reprise du thème du Menuet s'effectue sur le motif de la Musette en accompagnement – un procédé d'écriture que l'on trouve déjà dans le *Menuet antique* et que le compositeur utilisera dans *Ma mère l'Oye*.

La suite se termine en *do* majeur avec un *Rigaudon* plein d'entrain et de rusticité, tout voisin de la Danse villageoise de Chabrier. Dans l'épisode central, l'écho nasillard d'un pipeau nous rappelle que cette danse vient du sud de la France. Elle a également son origine chez Couperin, dans une pièce intitulée *Premier Tambourin* du *Concert royal n°3*.

"Nul peut-être ne sut mieux que Ravel recréer en leur grâce un peu distante et leur poésie un peu effacée, les prestiges anciens".<sup>9</sup> C'est l'attachement à la forme classique qui transparaît dans cette suite. Ce qu'il y a là de discipline, les biographes l'ont souligné. Ravel y trouvait son plaisir. Il était à l'aise dans ces moules que le XVIII<sup>e</sup> siècle lui avait légués. Et si cette attirance pour les modes anciens va de pair avec un certain goût archaïsant, le style n'a rien d'académique. Tout y est neuf, personnel et authentique.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD

Les trois œuvres de ce programme sont singulières et exceptionnelles, mais au fond comme toutes celles que Maurice Ravel a écrites à la fois pour l'orchestre et pour le piano... Car à l'image d'un Debussy, d'un Berlioz ou d'un Boulez, Ravel n'est pas un compositeur qui désire s'enfermer dans une forme particulière ni dans un carcan préétabli. Il est toujours intéressé par des formes nouvelles allant vers un geste qu'il n'a pas expérimenté auparavant.

Dans cet enregistrement, on peut rapprocher les deux œuvres dites pour "petit orchestre" que sont *Le Tombeau de Couperin* et *Ma mère l'Oye*. En effet, quand on évoque l'orchestre de Ravel, on pense plus facilement au grand orchestre symphonique dans toute sa luxuriance, à la percussion déployée et foisonnante, qui compte souvent un timbalier et sept percussionnistes. Dans ces deux pièces, l'orchestration est volontairement réduite et pour deux raisons au fond très différentes. D'une part, Ravel écrit en direction de l'enfance – voire des enfants eux-mêmes – avec *Ma mère l'Oye*, et d'autre part, il compose en hommage à ses camarades morts au front avec *Le Tombeau de Couperin*. On trouve donc ici deux circonstances de composition totalement différentes.

*Ma mère l'Oye* est un cycle de pièces à l'origine écrit pour piano à quatre mains d'enfants. La version que nous avons enregistrée avec Les Siècles est une orchestration à laquelle Ravel a ajouté des transitions et un tableau (*Danse du rouet et scène*) pour constituer un ballet créé en 1912 au Théâtre des Arts. À la manière d'un Bartók, qui a écrit également pour les enfants, veillant à ce que ses pièces soient jouables par les petites mains des jeunes pianistes, Ravel révèle dans ces miniatures ces mêmes aspects de fragilité et d'innocence. L'écriture en est saisissante et conserve une extraordinaire profondeur expressive et évocatrice.

*Le Tombeau de Couperin* est quant à lui un hommage à la musique baroque française, chaque pièce faisant clairement référence à une danse de cette époque. La musique française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avait été remise au goût du jour par Camille Saint-Saëns entre autres, assez peu de temps avant l'éducation musicale de Ravel. Ce dernier s'empare de ce répertoire et élabore ici une œuvre totalement inédite. Et comme à chaque fois chez Ravel, chaque œuvre est une expérimentation, une sorte de diamant unique, sans modèle précédent. Il s'agit ici de véritables études sur la danse baroque, chaque pièce proposant un tempo, un rythme, un langage mélodique et harmonique propre, à la manière d'une étude de Chopin. Empreinte de nostalgie, d'une grande mélancolie mais également de vivacité et de virtuosité, cette musique offre un nouveau rôle pour les instruments à vent et notamment le pupitre des bois que Ravel va transcender. Le hautbois solo est particulièrement mis en avant par une virtuosité inédite. Ce nouveau rôle donné aux vents sera déterminant dans l'évolution du jeu propre à ces instruments, au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

*Shéhérazade, ouverture de féerie* est une œuvre plus rarement jouée car beaucoup plus jeune dans la carrière de Ravel. Il est pourtant très touchant d'entendre le jeune Ravel employer dans cette ouverture le grand orchestre et s'aventurer dans des expérimentations – des tissus orchestraux qu'il réutilisera plus tard dans *Daphnis et Chloé* ou encore *La Valse*...

Dans l'évocation de l'exotisme propre à *Shéhérazade*, Ravel trouve un terrain extraordinaire pour développer des sonorités, des mélanges nouveaux dans une forme rhapsodique qui convient parfaitement à son geste compositionnel. Même si la structure de l'œuvre peut sembler parfois maladroite, le compositeur y affirme complètement sa personnalité. Il est toujours passionnant pour un chef et un orchestre, à l'image de ce que nous avons fait avec Claude Debussy en jouant sa *Première Suite d'orchestre*, d'entendre d'où viennent les compositeurs et quels étaient leurs premiers gestes d'étudiants ou de très jeunes créateurs.

Nous jouons bien sûr toutes ces œuvres sur les instruments qu'a connus Ravel ; ces instruments de facture française, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle, sont ici souvent mis à rude épreuve, poussés dans les limites les plus extrêmes de leur virtuosité et de leurs dynamiques, comme par exemple le hautbois du *Tombeau de Couperin*. On retrouve dans la musique cette fragilité, cette urgence que Ravel voulait atteindre à dessein, en très fin connaisseur de la facture française des instruments à vent. Les cordes en boyaux utilisées encore à l'époque apportent quant à elles le soyeux de l'enveloppe sonore et cette incise dans l'attaque et l'articulation.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

9 Henriette Faure, *Mon maître Maurice Ravel, son œuvre, son enseignement, souvenirs et légendes*, Éditions ATP, Paris, 1978, p. 88.

10 José Bruyr, *Maurice Ravel ou le Lyrisme et les sortilèges*, Éditions Le bon plaisir, Paris, 1950, p. 163.

## Fairytales and classicism

It is important to recall that the three works assembled here were originally intended for the piano (*Shéhérazade*, *ouverture de féerie* and *Ma mère l'Oye* for piano four hands) and were orchestrated by Ravel shortly afterwards – orchestrations of irresistible seductive appeal. And the least one can say is that they never give the impression of stale reworkings. 'For it is Ravel's privilege invariably to give the impression of writing spontaneously for the orchestra . . . One never senses the effort of adaptation or arrangement'.<sup>11</sup> To orchestrate, for Ravel, is to exploit the colour of the instruments, to match their timbres, to vary and nuance them down to the slightest detail, without ever losing sight of the overall balance. 'The instruments chosen by the orchestrator to express such-and-such a motif are so perfectly suited to their function that one can no longer conceive of the text otherwise than in that sonic form.'<sup>12</sup>

Nevertheless, the essential thing is to understand that Ravel's works are not only conceived *for* the piano, they are also conceived *through* the piano. 'He composed, so he said, both at the piano and at his desk, and declared that the piano was useful above all in writing his orchestral works.'<sup>13</sup> The result is that, in the latter, the orchestra never produces the effect of an 'additional trimming'. Orchestration in Ravel does not reduce the composer to the status of the supplier of a mere coating – far from it. It does not appear to us that his scoring could be any different from what it is, or that it could not have been what it is. It does no more than confirm itself. Ravel thought in terms of the orchestra when writing for the piano. The two elements are merged into each other. This is so true that pianists are quite right to consider his orchestral scores as a 'precious auxiliary' that can have a fundamental influence on their touch, articulation, and even pedalling. This paradox possesses its truth. It corresponds to an aesthetic that touches on the way he conceives creation. One would be mistaken in regarding as an effect what, in Ravel, is really a cause . . . For him, sonority is part of the process of invention. Orchestration is not a grafting operation: it is a mainstay with a creative process in which everything is premeditated.

*Shéhérazade*, *ouverture de féerie* is the work of a prentice composer of twenty-four, 'an indifferently gifted beginner, it is true, but who might perhaps, in ten years or so, become something, if not someone – on condition he works a great deal'.<sup>14</sup> That was the reception the young Ravel got after a concert of the Société Nationale de Musique on 27 May 1899 at which he himself conducted this piece which Vincent d'Indy is said to have renamed 'cette chère razade' (that dear bore). In this generally disparaging context, the composer had at least one cause for satisfaction: ' . . . *Shéhérazade* was roundly booed. It was also applauded, and indeed, love of truth obliges me to acknowledge that the applauders were more numerous than the protesters; then I took two bows . . . In so far as I was able to judge from my podium, I was satisfied with the orchestration. It was generally found to be picturesque, and *Le Ménestrel* even declared it to be "curious"'.<sup>15</sup> Ravel was later to change his mind, however; opining that the overture was 'badly constructed' (with enough whole-tone scales to last a lifetime!), he soon refused to allow his score to be published, and it was not issued until 1975.

Preceded by an Introduction that also serves as coda at the end of the work, the overture proper, in a moderate march tempo (*Mouvement modéré de marche*), is divided into three sections; the first ends with a motif marked *Très doux* (Very soft) stated by the flutes, which is based on a Persian melody. The observation is not insignificant, given the fascination with the Orient that was to last throughout the composer's life, and the fact that the flute was to be the instrument which revealed one of his spheres of predilection: fairytale and exoticism.

*Ma mère l'Oye* has a story behind it. The work was composed at 'La Grangette' (at Valvins, near Fontainebleau), the country house of Cipa and Ida Godebski, whose children Ravel often looked after, and to whom he loved telling stories. One morning, he sat them down on two piano stools and invited them to play a piece he had written the previous day: a *Pavane de la Belle au bois dormant* (Pavan of the Sleeping Beauty) based on Charles Perrault's *Contes de Ma mère l'Oye* (*Mother Goose Tales*). This was the starting point for a suite that Ravel hastened to dedicate to Mimie and Jean, and which he hoped at first they would play themselves. But as the music turned out to be too difficult for them, it was two piano pupils of Marguerite Long, the fourteen-year-old Geneviève Durony and the eleven-year-old Jeanne Leleu, who took up the challenge at the public premiere in the Salle Gaveau on 20 April 1910 – a historic date, since this was the inaugural concert of the Societe Musicale Indépendante (S.M.I.), the rival of the Société Nationale de Musique. It

was initially transcribed for orchestra, after which Ravel transformed it into a ballet at the request of Jacques Rouché, director of the Théâtre des Arts – today the Théâtre Hébertot – where this choreographic adaptation was given for the first time on 29 January 1912. To the *Cinq pièces enfantines* (Five children's pieces) that formed the original suite, Ravel added a *Prélude*, a *Danse du rouet* et *scène*, and five interludes.

The scenario devised by the composer features a princess, a prince charming disguised as a monster, and a fairy, without whom no 'apotheosis' would be possible. Long before *L'Enfant et les sortilèges*, it is the magical world of childhood that forms the substance of the plot, and Ravel enthral us with his tenderness, perhaps never more appealing than here. 'The Ravel of *Ma mère l'Oye* discloses the secret of his innermost nature and reveals the soul of a child who has never left fairyland.'<sup>16</sup> Mimie, whom Ravel often called his 'little fiancée', later recalled that he told her wonderful stories. 'I would settle down on his knees and he would start again, tirelessly: "Once upon a time . . ." Every Christmas he would bring us lots of little toys. He had a taste for the fantastic and fairy stories.' It would be a mistake to see Ravel only as a 'wily watchmaker' and skilled technician who knew nothing of the heart's impulses. Let us listen to him carefully. We shall hear the inner workings of a heart that wipes away a tear. Not that he is moved. Ravel aims to move us without being himself moved. Like Braque, he knows that the rule corrects emotion – with that touch of ingenuity and meticulousness which serves only 'to produce poetry', as Ernest Ansermet used to say.

The *Prélude* brings up the curtain and is allotted the task of creating the atmosphere before the *Danse du rouet* et *scène* depicts an old woman sitting at her spinning-wheel (*rouet*) and a mischievous princess who trips over her skipping-rope and pricks herself with the spindle. All efforts to revive her having proved vain, she falls asleep for her 'night that will last a century'.

In the *Pavane de la Belle au bois dormant*, the old woman appears in the gracious guise of a fairy while the Sleeping Beauty dreams the three episodes that follow. The first is *Les Entretiens de la Belle et de la Bête* (Conversations of Beauty and the Beast) – inspired by a fairytale by Madame Leprince de Beaumont – where the descriptive character of the music supplements the narration: the clarinet represents the voice of Beauty and the contrabassoon (the choice of which may be regarded as tongue-in-cheek, as in *Le Carnaval des animaux*) the grunts of the Beast; one has rarely heard a contrabassoon display such resonance, with a splendidly effective descending leap of a major seventh – 'I am kind-hearted, but I am a monster.' How could Beauty not be moved by the avowals of the Beast who falls on his knees before her? She ends up granting him her hand and a wave of the magic wand on a harp glissando is enough to break the spell that concealed from her 'a prince more beautiful than love'. This leads to a sort of musical metamorphosis of the theme of the Beast, which moves from the low register of the contrabassoon to the topmost register of the solo violin and is transformed into ethereal harmonics in a slightly slower tempo, as if the text were destined also and at the same time to be music.

The tableau of *Petit Poucet*, from Perrault's tale often known in English as 'Hop-o'-My-Thumb', takes us into the heart of the forest. The string thirds create a curious impression of stasis in movement which evokes the woodcutter's children walking through the woods before they get lost, while the solo violin imitates the twittering of the birds which have eaten the breadcrumbs Hop-o'-My-Thumb strewn along the path by means of rapid glissandi on harmonics. It will be remembered that Ravel also introduced stylised birdsong in the 'Lever du jour' section of *Daphnis et Chloé*.

The movement illustrating *Laideronnette, impératrice des pagodes* (Laideronnette, empress of the pagodas), adapted from a story by Madame d'Aulnoy, tickled Ravel's taste for oriental exoticism. A march on the pentatonic mode sets the scene. 'I regard Javanese music as the most elaborate of the Far East,' Ravel told a journalist from the Dutch newspaper *De Telegraaf*, 'and I have often borrowed themes from it: "Laideronnette", in *Ma mère l'Oye*, with the temple bells, derives from Java with respect to both harmony and melody. Like Debussy and other contemporary composers, I have always been especially fascinated by musical orientalism.'<sup>17</sup>

The ballet ends with *Apothéose: le jardin féerique* (Apotheosis: the enchanted garden), which encapsulates Ravel's great love for nature. Prince Charming has awakened the princess. The fairy gives the couple her blessing. The 'apotheosis' unfolds like a procession and irradiates the 'green paradise of childish love' of which Baudelaire spoke. In *Ma mère l'Oye*, Ravel the magician takes up the pose of the storyteller; he already knows that he is adding what music alone can convey, but not words: the emotion that can be gained without any other artifice than that of sound.

*Le Tombeau de Couperin* is presented as a suite of ancient dances and 'in fact is addressed less to Couperin himself than to the French music of the eighteenth century'.<sup>18</sup> It consists of six pieces, each of which is dedicated to the memory of a friend killed in action during the First World War: *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet*, *Toccata*. Marguerite

11 Émile Vuillermoz, 'L'œuvre de Maurice Ravel', *Maurice Ravel, par quelques-uns de ses familiers* . . . (Paris: Éditions du Tambourinaire, 1939), p.82.

12 Ibid., p.87.

13 Roland-Manuel, *Ravel* (Paris: Gallimard, 1948), p.171.

14 Comments by 'L'Ouvreuse du cirque d'été' ['The usherette of the Summer Circus', one of the pseudonyms of the journalist, music critic and novelist Henry Gauthier-Villars (1859-1931), husband and collaborator of Colette in her early years], published June 1899.

15 Letter to Florent Schmitt dated 9 June 1899 in René Chalupe, *Ravel au miroir de ses lettres, correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupe* (Paris: Robert Laffont, 1956), p.19.

16 Roland-Manuel, op. cit., p.64.

17 Unsigned interview published in *De Telegraaf*, 31 March 1931; cf. *Lettres, écrits, entretiens / Maurice Ravel ; réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein* (Paris: Flammarion, 1989), p.361-2.

18 'Esquisse autobiographique' in 'Hommage à Maurice Ravel', special number of *La Revue Musicale*, no.187, December 1938, p.22.

Long premiered the work at the fifty-first concert of the S.M.I. on 11 April 1919, in the presence of the composer. Ravel embarked on the orchestration of the set two months later, with the exception of the *Fugue* and the *Toccata*, which were clearly too pianistic in style. At the same time he modified the order of the pieces so as to end with the *Rigaudon*.

The *Prélude*, founded on a regular semiquaver figuration that continues without interruption from first bar to last, suggests 'the whirring spindle of a spinning-girl'.<sup>19</sup> A somewhat stilted elegance animates the *Forlane*, but Cortot was right to point out the refined nonchalance of its (dotted) rhythm and its equivocal harmonies. It refers – without actual quotation – to a model found in the last movement of Couperin's *Concert royal* no.4. The third piece is a *Menuet* which is not without recalling the *Menuet sur le nom de Haydn*. A mock-antique minuet in three sections, complying with the canons of the genre, and featuring a *Musette* as Trio. The movement's particularity: the reprise of the minuet theme is accompanied by the motif of the *Musette* – a compositional device already to be found in the *Menuet antique* and which Ravel used again in *Ma mère l'Oye*.

The suite ends in C major with a *Rigaudon* full of vigour and rusticity, 'very close to Chabrier's *Danse villageoise*'. In the central episode, the nasal echo of a shepherd's pipe reminds us that this dance comes from the south of France. It too has its origin in Couperin, in a piece entitled *Premier Tambourin* from the *Concert royal* no.3.

'Perhaps no one was better than Ravel at recreating, in their somewhat distant grace and their slightly subdued poetry, the charms of a bygone age.'<sup>20</sup> It is his attachment to classical form that comes out in this suite. The element of discipline this represented for the composer has been emphasised by his biographers. Ravel took pleasure in it. He was at ease in these moulds bequeathed to him by the eighteenth century. And if this attraction for the ancient modes goes hand in hand with a certain archaic taste, the style has nothing academic about it. Everything here is new, personal and authentic.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD  
Translation: Charles Johnston

The three works on this programme are singular and exceptional, but then, in the end, so are all those Maurice Ravel wrote for both the orchestra and the piano . . . For, like a Debussy, a Berlioz or a Boulez, Ravel is not a composer who wishes to shut himself up in a particular form or a pre-established constraint. He is always interested in new forms tending towards a gesture he hasn't previously tried out.

In this recording, it's interesting to compare the two works for so-called 'small orchestra', *Le Tombeau de Couperin* and *Ma mère l'Oye*. For, when discussing Ravel's orchestral music, one thinks more readily of the large symphony orchestra in all its luxuriance, of the teeming array of percussion, which often requires a timpanist and seven percussionists. In these two pieces, the orchestration is deliberately reduced, for two very different reasons. In one case, Ravel was writing with an eye to childhood – indeed, to children themselves – with *Ma mère l'Oye*; in the other, he was composing *Le Tombeau de Couperin* in homage to his friends who had been killed in the war. So we're looking here at composition in two totally different sets of circumstances.

*Ma mère l'Oye* is a cycle of pieces originally written for piano played by four childish hands. The version we have recorded with Les Siècles is an orchestration to which Ravel added transitions and a tableau (*Danse du rouet et scène*) in order to create a ballet, premiered in 1912 at the Théâtre des Arts. Rather like Bartók, who also wrote for children – forcing himself to ensure his pieces could be played by the small hands of young pianists – Ravel reveals aspects of fragility and innocence in these miniatures. The style of writing is striking and retains an extraordinary expressive and evocative depth.

*Le Tombeau de Couperin* is a tribute to French Baroque music, in which each piece clearly refers to a dance of that period. The French music of the seventeenth and eighteenth centuries had been brought back into fashion by Camille Saint-Saëns, among others, shortly before Ravel's musical education began. He seized on this repertory, and here he produced a work of an entirely novel kind. As is always the case with Ravel, each work is an experiment, a sort of unique diamond, without an earlier model. These are genuine études on Baroque dance, with each piece presenting a tempo, a rhythm, a melodic and harmonic language of its own, like an étude by Chopin. Imbued with nostalgia and great melancholy, but also vivacity and virtuosity, this music offers a new role to the wind instruments and especially the woodwind, which Ravel set about transcending. The principal oboe is given particular prominence in the unprecedented virtuosity its part requires. This new role for the wind instruments was of decisive importance in the evolution of their playing style in the course of the twentieth century.

*Shéhérazade, ouverture de féerie* is a more rarely performed work, because it dates from much earlier in Ravel's career. Yet it's very touching to hear the young composer writing for large orchestra in this overture and undertaking experiments with orchestral textures that he was later to use in *Daphnis et Chloé* or *La Valse*.

In the evocation of exoticism characteristic of *Shéhérazade*, Ravel found an extraordinary terrain for developing new blends of sonorities in a rhapsodic form perfectly suited to his compositional approach. Even if the structure of the work can sometimes appear clumsy, the composer fully asserts his personality here. It's always fascinating for a conductor and an orchestra, as when we performed Debussy's *Première Suite d'orchestre*, to perceive where composers emerged from and explore their first steps as students or very young creative artists.

Naturally, we play all these works on the instruments that Ravel knew; these French-built instruments of the late nineteenth or early twentieth century are here often placed under great strain, pushed to their furthest limits of virtuosity and dynamics, as for example with the oboe in *Le Tombeau de Couperin*. We find in this music the fragility and urgency that Ravel quite deliberately aimed to achieve, with his detailed knowledge of the French style of wind-instrument making. For their part, the gut strings still used at that time contribute their silky, enveloping sonority and their incisive attack and articulation.

FRANCOIS-XAVIER ROTH  
Translation: Charles Johnston

<sup>19</sup> Henriette Faure, *Mon maître Maurice Ravel, son œuvre, son enseignement, souvenirs et légendes* (Paris: Éditions ATP, 1978), p.88.

<sup>20</sup> Jose Bruyer, *Maurice Ravel ou le lyrisme et les sortilèges* (Paris: Éditions Le Bon Plaisir, 1950), p.163.

RAPPEL DISCOGRAPHIQUE



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



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018  
Enregistrement : Ma mère l'Oye : Philharmonie de Paris (31/10, 1/11 2016),

Londres, Southbank centre (2/11/2016),  
Cité de la Musique et de la Danse Soissons (4/11/2016),

Shéhérazade, ouverture de féerie : Philharmonie de Paris (20/05, 9/09, 17/09 2017)

Le Tombeau de Couperin : Boulogne-Billancourt, la Seine Musicale (13/08/2017)

Direction artistique, montage et mixage : Jiri Heger

Prise de son : Alix Ewald, assistée d'Alexandre Treille et Charles-Alexandre Englebert

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

Photo François-Xavier Roth : Julien Mignot

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

905281