

MAURICE RAVEL

Daphnis & Chloé

Complete ballet



Les Siècles
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Daphnis et Chloé, ballet en un acte et trois parties

Première partie

1	Introduction	3'09
2	Danse religieuse	5'15
3	Vif - Danse générale	3'10
4	Danse grotesque de Dorcon - Scène	1'51
5	Danse légère et gracieuse de Daphnis	2'54
6	Lent [devant le groupe radieux que forment Daphnis et Chloé enlacés]	1'42
7	Danse de Lyceion	1'30
8	Scène [Les Pirates]	1'46
9	Nocturne [Une lumière irréaliste enveloppe le paysage]	1'32
10	Danse lente et mystérieuse des Nymphes	2'47
11	Interlude	2'55

Deuxième partie

12	Introduction - Danse guerrière	4'31
13	Danse suppliante de Chloé	3'37
14	Lent [Soudain l'atmosphère semble chargée d'éléments insolites]	2'19

Troisième partie

15	Lever du jour - Scène	5'38
16	Pantomime [Daphnis et Chloé miment l'aventure de Pan et de Syrinx]	1'20
17	Très lent [Chloé figure par sa danse les accents de la flûte]	2'34
18	Chloé tombe dans les bras de Daphnis	2'19
19	Animé - Danse générale	4'00

Editions Universal-Durand

Les Siècles, Ensemble Aedes

Marion Ralincourt, flûte

dir. *François-Xavier Roth*

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

Violons I	François-Marie Drieux Amaryllis Billet, Laure Boissinot, Chloé Jullian, Jérôme Mathieu, Simon Milone Jan Orawiec, Charles Quentin de Gromard, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval Noémie Roubieu, Matthias Tranchant, Fabien Valenchon
Violons II	Martial Gauthier Pierre-Yves Denis, Caroline Florenville, Marie Friez, Mathieu Kasolter Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Emmanuel Ory, Jin-Hi Paik, Rachel Rowntree
Altos	Sébastien Lévy Vincent Debruyne, Hélène Barre, Carole Dauphin, Catherine Demonchy Hélène Desaint, Marie Kuchinski, Lucie Uzzeni
Violoncelles	Robin Michael Guillaume François, Nicolas Fritot, Jennifer Hardy, Amaryllis Jarczyk Lucile Perrin, Emilie Wallyn
Contrebasses	Antoine Sobczak Cécile Grondard, Carina Cosgrave, Sylvain Courteix, Clément Plet Charlotte Testu
Flûtes	Marion Ralincourt, <i>flûte Louis Lot n°7782</i> Julie Huguet, <i>flûte Powell n°237 & piccolo Haynes (1907)</i> Thomas Saulet, <i>flûte Bonneville n°2430</i> Sabine Raynaud, <i>flûte en sol (1930)</i>
Hautbois	Hélène Mourot, <i>hautbois Buffet - Crampon n°465 (1894)</i> Stéphane Morvan, <i>cor anglais Lorée (1904)</i> Rémy Sauzedde, <i>hautbois Cabart n° U120 (1910)</i>
Clarinettes	Christian Laborie, <i>clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905)</i> & <i>clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)</i> Rhéa Vallois, <i>clarinette en si bémol Couesnon (1905)</i> & <i>clarinette en la Buffet-Crampon (1910)</i> Jérôme Schmitt, <i>clarinette basse Buffet-Crampon (vers 1880)</i> Vincenzo Cazale, <i>clarinette en mi bémol Papeschi Firenze (1889)</i>
Bassons	Michael Rolland, <i>basson Buffet-Crampon (c. 1900)</i> Nathaniel Harrison, <i>basson Buffet-Crampon (1922)</i> François Charruyer, <i>basson Buffet-Crampon (1912)</i> Antoine Pecqueur, <i>contrebasson Buffet-Crampon (1920)</i>
Cors	Bruno Peterschmitt, <i>cor en fa ascendant Antoine Courtois (1904)</i> Pierre Véricel, <i>cor en fa ascendant Raoux (1930)</i> Philippe Bord, <i>cor à pistons ascendant Raoux-Millereau (1890)</i> Emmanuel Bénéche, <i>cor à pistons Raoux (1875)</i>
Trompettes	Fabien Norbert, <i>trompette en ut Selmer "Grand Prix" (1933)</i> Emmanuel Alemany, <i>trompette Selmer "Grand Prix" (1930)</i> Sylvain Maillard, <i>trompette en ut /si bémol Selmer n°1170</i> Pierre Marmeisse, <i>trompette Selmer "Grand Prix" (1930)</i>

Trombones	Fabien Cyprien, <i>trombone Antoine Courtois (1900)</i> Damien Prado, <i>trombone Antoine Courtois (1872)</i> Lucas Perruchon, <i>trombone basse Antoine Courtois n°3394 (1927)</i>
Tuba	Sylvain Mino, <i>tuba en ut Couesnon à six pistons (1913)</i>
Percussions	Sylvain Bertrand, <i>timbales Dresdner Apparatebau "Spenke & Metz"</i> Camille Baslé, Emmanuel Curt et David Dewaste, <i>caisse claire Ludwig "Universal", cymbales antiques</i> Rodolphe Théry et Guillaume Le Picard, <i>tambour Leedy & Ludwig (Elkhart, Indiana, EU)</i> Adrian Salloum, <i>cymbales frappées K. Zildjian & C° (Istanbul) 38 cm, K. Zildjian & C° (Constantinople) 38,5 cm, cymbales suspendues K. Zildjian & C° (Istanbul) 38 cm & 41,5 cm</i> Nicolas Gerbier, <i>grosse caisse Seimalone</i> Eriko Minami, <i>tambours de basque Ludwig, Black Swamp, cymbales antiques en la bémol, éoliphone</i> Guillaume Le Picard, <i>triangle milieu xx^e siècle</i> Thierry Lecacheux, <i>glockenspiel à clavier Mustel (Paris) n°5067, xylophone Deslauriers et Premier, castagnettes, tam-tam chinois</i> Jean Sugitani, <i>célésta Mustel & glockenspiel à clavier Mustel</i>
Harpes	Valeria Kafelnikov, <i>harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)</i> Mélanie Dutreil, <i>harpe Érard style Empire en citronnier (1914)</i>

Ensemble Aedes

Sopranos	Agathe Boudet, Adèle Carlier, Eugénie de Padirac, Roxane Chalard Dorothee Leclair, Clémence Olivier, Marie Planinsek, Amandine Trenc
Altos	Julia Beaumier, Geneviève Cirasse, Laia Cortés Calafell Alix Leparoux, Marie Pouchelon, Angélique Pourreyron Pauline Prot, Mélodie Ruvio
Ténors	Camillo Angarita, Paul Crérazy, Martin Jeudy Anthony Lo Papa, Nicolas Rether, Mathieu Septier Florent Thioux, Marc Valéro
Basses	Frédéric Bourreau, Cyril Costanzo, Mathieu Dubroca Jérémy Delvert, Sorin Dumitrascu, Pascal Gourgand Nicolas-Aymé Josserand, Louis-Pierre Patron

Daphnis et Chloé “Symphonie chorégraphique”

Commande de Serge de Diaghilev, *Daphnis et Chloé* a été créé par les Ballets Russes, sous la direction de Pierre Monteux, le 8 juin 1912, au Théâtre du Châtelet à Paris. Comme en témoigne en général la presse de l'époque, le spectacle, costumé et décoré par Léon Bakst, dans une chorégraphie de Michel Fokine, avec Vaslav Nijinsky dans le rôle de Daphnis et Tamara Karsavina dans celui de Chloé, fut bien reçu. Néanmoins, l'unanimité dans les louanges ne fut pas absolue dès le premier soir ; on trouvait que *Daphnis*, c'était "du grec habillé à la russe". Les répétitions s'étaient déroulées dans un climat assez orageux, les acteurs concernés avaient des avis diamétralement opposés et Fokine ne réussit pas à éviter les poncifs les plus fatigués du répertoire chorégraphique. "La danse guerrière, pour ne prendre que cet exemple, – nous dit Roland-Manuel – renouvelait assez inutilement les *Dances du Prince Igor*."¹ *Daphnis* devait cependant constituer le triomphe de Ravel et la production sera reprise l'année suivante au Théâtre des Champs-Élysées, puis à l'Opéra de Monte-Carlo et au Theatre Royal Drury Lane à Londres en 1914 avant de faire son entrée au Palais Garnier le 20 juin 1921.

Le fait que, dans son *Esquisse biographique*, Ravel affirme que l'œuvre lui fut commandée en 1907, a fait couler beaucoup d'encre, car une lettre de Ravel à Mme René de Saint-Marceaux, datée du 27 juin 1909, laisse sous-entendre qu'il est justement en train de s'atteler au projet dont Fokine lui a fourni l'argument : "[...] Je viens de passer une semaine folle : préparation d'un livret de ballet destiné à la prochaine saison russe. À peu près tous les soirs, travail jusqu'à 3h. du matin. Ce qui complique les choses, Fokine ne sait pas un mot de français. Je ne sais que jurer en russe. Malgré les interprètes, vous imaginez la saveur de ces entretiens." Serge Lifar, cependant, prétendait que Diaghilev avait rencontré Ravel dès 1906 et qu'il était donc possible que le travail sur *Daphnis* – qui n'était peut-être pas encore conçu comme un ballet – ait débuté avant 1909.² Quoi qu'il en soit, la lettre de Ravel accrédite la thèse que le projet ne l'emballa guère et que le livret proposé par Fokine, inspiré du roman de Longus, ne lui convient pas. "Une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves"³ lui plairait davantage. Cela nécessite des retouches et tout laisse prévoir que la commande va traîner. Ce qui ne manque pas d'arriver : *Daphnis* est remis plusieurs fois sur le métier et sa création, prévue en 1911, est remplacée par un ballet du compositeur russe Nikolai Tcherepnine (1873-1945), *Narcisse et Écho*, qui anticipe par le style, les procédés et presque le sujet, celui de Ravel. Avec les décors de Bakst et la chorégraphie de Fokine, Karsavina et Nijinski dans les rôles principaux, tout préfigure le chef-d'œuvre de Ravel.

Les remaniements effectués par Ravel ne concernent pas seulement la rédaction littéraire du livret, ils sont aussi d'ordre musical et affectent notamment la *Bacchanale* qui passa de neuf pages, dans une première ébauche pour piano, à vingt, dans la rédaction définitive. Ce n'est qu'après avoir testé au concert quelques extraits de son ballet, que Ravel, stimulé par la découverte de *Petrouchka*, mettra un point final à sa composition.

L'œuvre est conçue comme un ballet en un acte et trois parties qui raconte les amours du pâtre Daphnis et de la bergère Chloé. Un tableau guerrier est encadré par deux tableaux pastoraux. Dans le premier, Daphnis et Chloé se découvrent une tendresse mutuelle à la suite d'un concours de danse qui suscite tour à tour la jalousie des deux amoureux. L'irruption d'un groupe de brigands qui enlèvent Chloé met fin aux réjouissances. Le deuxième tableau représente le camp des pirates ; prisonnière, la jeune fille est sommée de danser pour ses ravisseurs. Dans le dernier tableau, Chloé est ramenée à Daphnis par un miracle du dieu Pan que les nymphes ont appelé à la rescousse. Le vieux berger Lammon explique alors que si Pan a sauvé Chloé, c'est en souvenir de la nymphe Syrinx, dont le dieu fut épris autrefois. Après avoir mimé l'aventure de Pan et de Syrinx, les jeunes amants laissent éclater leur joie dans une *Danse générale* d'une virtuosité orchestrale éblouissante.

L'analyse de l'œuvre ferait, à elle seule, la matière d'un livre. Quatre thèmes se détachent : celui de Syrinx à la flûte, à la septième mesure, qui se déroule en superposition au thème des nymphes, introduit par les cors et repris immédiatement par le chœur, symbolisant l'appel de la nature. Le cor expose ensuite le thème fondamental de Daphnis, sur le même fond vocal, tandis que celui de Chloé n'apparaît que beaucoup plus tard sous la forme d'une valse gracieuse. Tous ces thèmes seront repris tout au long de la partition, quelque fois juxtaposés, selon les nécessités de l'action scénique, car *Daphnis* est bien composé comme un ballet, c'est-à-dire comme une succession de danses que relie le fil d'un argument conventionnel dont les épisodes révèlent un caractère banalement chorégraphique : danse religieuse apparentée à une danse sacrée, danses des jeunes filles, puis des jeunes gens, danse grotesque du bouvier Dorcon, danse gracieuse de Daphnis, danse des voiles de Lyceion, danse lente et mystérieuse des nymphes, danse suppliante de Chloé.

Toujours dans son *Esquisse biographique*, Ravel affirme que "l'œuvre est construite symphoniquement, selon un plan tonal très rigoureux, au moyen d'un petit nombre de motifs dont les développements assurent l'homogénéité symphonique de l'ouvrage". Ravel entend montrer par là qu'il ne souhaitait pas "asservir" sa musique à la danse, mais qu'il attendait de la chorégraphie qu'elle s'y soumette. C'est comme si Ravel voulait casser, et casser à jamais, l'idée que les bienséants et les bien-pensants veulent se faire d'un ballet. Ce n'est pas une dénonciation, c'est véritablement un accomplissement. C'est d'ailleurs au même titre que *La Valse*, dans un premier temps *Poème symphonique* avant d'être *Poème chorégraphique*, suscitera la fameuse réaction de Diaghilev : "Ravel, c'est un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un ballet. C'est la peinture d'un ballet."

Daphnis et Chloé ouvre définitivement l'ère des ballets écrits dans le meilleur style symphonique et marque donc une date dans la conception musicale de la chorégraphie. Si l'on prend à la lettre la déclaration du compositeur, *Daphnis* constitue un véritable drame musical dont la trame sonore offre la cohérence et l'unité d'une vaste symphonie. "Toute cette musique se tient et vit par soi-même, autonome, au point que la connaissance préalable des leitmotivs permettrait quasiment à un aveugle de comprendre et de suivre l'action scénique."⁴ La matière musicale et le programme sont ici indissociables. On assiste à l'adéquation parfaite entre la forme et le fond. "Le tissu narratif n'est pas en deçà du tissu sonore. Il en est le substrat."⁵ Le style qui en résulte dénote un caractère descriptif, toujours en rapport avec le geste chorégraphique. Les exemples ne manquent pas : les accords secs et sautillants des instruments à vent dans la *Danse grotesque de Dorcon* suggèrent les rires bruyants des paysans, l'emploi d'un rythme chaloupé qui cède toutes les deux mesures dans la *Danse suppliante de Chloé* avec ces glissandi de harpe illustre à deux reprises le moment où "elle tente de fuir", le geste de Lyceion en train de séduire Daphnis, à la manière d'une "Salomé hellénique" qui laisse tomber un de ses voiles. Ce geste, Ravel l'a esquissé, il est *visible* à l'orchestre. La musique en dessine le mouvement. Enfin, complémentaire sinon symétrique, cette indication si révélatrice de l'intention ravélienne : Chloé "figure, par sa danse, les accents de la flûte".

Pierre Lalo estimait qu'il n'y avait pas de rythme dans ce ballet ! Émile Vuillermoz, au contraire, reconnaissait à ces danses un surprenant dynamisme et un irrésistible élan. Peut-on nier que la *Bacchanale* est un "vertige de rythme" ? Toute la *Danse grotesque de Dorcon* est marquée par le caractère scandé de la rythmique. Le rythme, chez Ravel, fait l'objet de continuel changements tant dans les mélanges de mesure (7/4, 5/4, 6/8) que dans la diversité des valeurs longues et brèves. C'est d'ailleurs par là que Ravel échappe à l'uniformité que ne manquerait pas d'engendrer la thématique seule.

Rien de grec en revanche dans cette musique où l'élément antique est complètement négligé, alors que l'hellénisme tenait une place importante dans les décors de Léon Bakst.

Bakst est un amoureux de cette Grèce disparue qu'il restitue avec un réalisme exceptionnel et les dessins des costumes qu'il drape sur des figurines en mouvement sont réalisés avec une hardiesse de crayon surprenante. La piété de Ravel, au contraire, s'inscrit dans un style et un ton tout autres ; il se réfugie dans la Grèce de ses rêves qui s'apparente "à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du XVIII^e siècle".⁶ Aucune humeur d'âme voyageuse dans la musique de Ravel. Sa musique est son voyage même. Au final, une Grèce improbable qui, à défaut de se rêver virgilienne, prendra plutôt pour modèle le genre allégorique d'un Puvis de Chavannes. Référence ? Certes, mais il fallait l'immense savoir-faire du musicien pour dissimuler que ce qui est à l'œuvre ici, c'est une imagination de compositeur, le rêve étant souvent le cœur sacré de l'imagination.

L'effectif de l'orchestre est le plus important que Ravel ait jamais utilisé. Aux instruments conventionnels d'un orchestre déjà amplifié (bois par trois que complètent une savoureuse flûte en sol, une petite clarinette en mi bémol et un contrebasson), il ajoute une quatrième trompette, une abondante percussion (Vincent d'Indy lui reprochera d'en faire un "abus vraiment fatigant") avec une série de claviers (xylophone, célesta, jeu de timbres), des contrebasses avec l'ut obligé et un chœur mixte chantant tantôt bouche ouverte, tantôt bouche fermée. Ce recours au chant vocalisé (inarticulé), que l'on trouve déjà chez Berlioz, évoque inévitablement le chœur sans paroles des *Sirènes* de Claude Debussy. Chose étrange, il apparaît également dans le ballet de Nikolai Tcherepnine, *Narcisse et Écho*. Influence réciproque ? À défaut de certitude, le constat est intéressant. Il est évident que le matériau vocal apporte chez Ravel un élément substantiel à l'architecture sonore et concourt à une certaine sacralisation de la nature. Cela ressemble en quelque sorte à une ode à la nature, indéfinissable par des mots, traduite avec une grande variété de couleurs et de trouvailles instrumentales (la machine à vent !) dans un espace où les harmonies si curieusement enchaînées n'ont d'autre valeur que celle qui permet de changer d'atmosphère. Cette étroite communication avec la nature atteint, dans cette partition, une véritable dimension panthéiste. Sans cette disposition d'esprit, l'œuvre pourrait d'ailleurs être dangereusement rabaissée au niveau de la simple recherche du pittoresque.

1 Roland-Manuel, *À la gloire de Ravel* (Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1938) p.111

2 Serge Lifar, "Maurice Ravel et le ballet", *La Revue musicale*, décembre 1938, p. 5

3 Roland-Manuel, "Esquisse autobiographique", *La Revue musicale*, décembre 1938, p. 21

4 Jean Marnold, *Mercur de France*, 16-VIII-1917, p. 696-697

5 Danièle Cohen-Levinas, *Daphnis et Chloé ou la danse du simulacre*, Musical No 4, juin 1987

6 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, *La Revue musicale*, décembre 1938, p. 21

Nul doute que le subtil ordonnancement des timbres ne fasse partie de la stratégie du compositeur. Ravel est bien ce “merveilleux ouvrier” de l’instrumentation qui manie avec beaucoup d’habileté l’emploi des timbres dont le chatolement est d’un effet séduisant.

En usant pleinement de la variété de leurs multiples ressources, il crée un déploiement sonore indescriptible. La préoccupation du son l’emporte délibérément sur toute autre. L’orfèvre et l’aquarelliste travaillent à quatre mains. À la virtuosité de la science de l’orchestration s’ajoute encore une palette de nuances (allant du *presque imperceptible* au *très expressif*) et d’exécution (*de la pointe, sur la touche*) qui offrent une incomparable richesse de relief et de couleurs.

Ravel s’est créé une langue orchestrale qui n’appartient qu’à lui. “Il n’y a pas grand’chose de commun entre une semblable maîtrise et la virtuosité brillante, souvent clinquante, d’un Rimski-Korsakov. On constaterait bien plutôt même entre les deux arts une opposition essentielle qui se manifeste en ceci qu’au rebours du musicien russe, jamais l’orchestration ravélienne n’aboutit à l’effet de virtuosité pure, égoïste, où, comme dans le *Capriccio espagnol* et *Shéhérazade*, par exemple, la matière musicale semble être surtout un prétexte à d’éblouissants jeux de timbres.”⁷ Il est, cependant, indéniable que Ravel a subi l’influence de Rimski. À propos du final, Manuel Rosenthal, sachant que Ravel avait tellement rechigné à terminer son ballet, lui demanda comment il avait fait pour s’y atteler. Il lui répondit : “C’est bien simple : j’ai mis *Shéhérazade* de Rimski sur le pupitre de piano, et j’ai copié.”⁸ Évidemment, on sent cette influence orientale, très nette, dans ce final prétendu grec. Dans la *Bacchanale*, ce que joue la clarinette vient directement de Rimski. Mais le reste, c’est ce qu’un génie appelle “copier” : il prend sa pâture quelque part et en fait son miel à lui.

Fou de perfection comme il l’était, Ravel n’a laissé que des manuscrits achevés et impeccables. Celui de *Daphnis* comporte néanmoins de nombreuses ratures. La première partie au crayon, une seconde à l’encre noire témoignent de l’évolution discontinuée du travail de composition. Le fait d’abrégé la notation de notes répétées, d’omettre l’armure définissant le ton à la clé et de réduire parfois les indications dynamiques à une figure applicable à tout un groupe d’instruments ne facilite pas la lecture. Des corrections apparaissent au bord des pages et quelques remarques au crayon bleu suggèrent que le copiste était dans l’urgence de produire les planches, ce qui a provoqué un pourcentage élevé d’erreurs dans la partition imprimée. Sacré défi pour François-Xavier Roth qui a revu le matériel d’orchestre à la loupe et qui, dans une interprétation “historiquement informée”, a su rendre avec les musiciens des Siècles toute la transparence et la justesse stylistique souhaitables au chef-d’œuvre de Ravel.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD

François-Xavier Roth, que représente *Daphnis et Chloé* pour vous et Les Siècles ?

L’œuvre fait partie du grand projet que nous avons initié avec Les Siècles en 2009 : l’odyssée des Ballets Russes. Pour célébrer le centenaire de cette aventure artistique incroyable, nous avons voulu reconstituer l’orchestre parisien qui a créé ces œuvres afin de leur redonner leurs couleurs d’origine.

Daphnis et Chloé est l’œuvre la plus monumentale de Maurice Ravel et certainement l’un de ses chefs-d’œuvre absolus. Très à l’aise avec le thème de l’Antiquité, il y montre une grande variété de tableaux, de rythmes, de couleurs orchestrales. La musique la plus intime y côtoie la plus grandiose, la plus luxuriante.

Ravel apporte à ce moment de l’histoire de la musique une sorte d’apogée du geste orchestral français “impressionniste”, à la manière d’un Schoenberg qui avec ses *Gurre-Lieder* signe la dernière partition du romantisme.

D’ailleurs il ne serait pas totalement exagéré de dire que *Daphnis et Chloé* s’impose comme la dernière grande comédie-ballet de l’histoire de la musique française, tant on connaît l’admiration que Ravel a pour Couperin ou Rameau...

A propos de retour aux sources, qu’apportent les instruments d’époque dans cette musique ?

Depuis plusieurs années, l’orchestre effectue un travail important sur les œuvres des Ballets Russes et notamment la musique de Ravel. Il est connu depuis longtemps que subsistent dans la partition de *Daphnis* diverses erreurs, que nous avons donc corrigées avec l’aide de Jean-François Monnard.

Nous sommes également revenus aux indications les plus précises et méticuleuses que Ravel a notées dans sa partition : des tempos très contrastés, mais également, dans le cadre du concert, la place du chœur. Ravel indique précisément une mise en scène, l’usage des coulisses, la manière dont le chœur se rapproche ou s’éloigne jusqu’à l’extinction des lumières scéniques dans la partie centrale *a cappella*.

Comme pour chaque œuvre des Ballets Russes que nous avons déjà jouée, nous avons pu constater à quel point les instruments de l’époque de Ravel, ces instruments de facture française typique du début du xx^e siècle, rendent justice et sens à cette musique ! Il faut une fois de plus rappeler les différences fondamentales entre les instruments du début du xx^e siècle et les instruments que nous connaissons aujourd’hui : cordes en boyaux, facture des vents (perces et tailles différentes), percussions, harpes. Rappelons également que Paris était à l’époque la capitale de la facture des instruments à vent (bois et cuivres) et que les compositeurs français de cette époque ont particulièrement veillé à les mettre en valeur dans leurs œuvres.

Nous avons respecté par ailleurs toutes les indications concernant ces instruments spécifiques : l’usage d’harmoniques naturelles pour les cors, les harmoniques pour les flûtes. Les équilibres entre les pupitres, l’articulation et la verve rythmique sont aussi beaucoup plus simples à obtenir avec ces instruments. La couleur générale de l’orchestre tend vers plus de douceur et une intense volupté. Quant aux passages expérimentaux où Ravel pousse les limites de chaque instrument, ils sonnent avec une tension et une fragilité qui, pour moi, s’avère totalement essentielle dans ce geste de composition.

⁷ Jean Marnold, *Mercur de France*, 16-VIII-1917, p. 698-699

⁸ Ravel, *Souvenirs de Manuel Rosenthal* recueillis par Marcel Marnat, Hazan 1995, p. 52

Daphnis et Chloé ‘A choreographic symphony’

Daphnis et Chloé was commissioned by Serge Diaghilev and premiered by the Ballets Russes, with Pierre Monteux conducting, at the Théâtre du Châtelet in Paris on 8 June 1912. As most of the press reported at the time, the production, with designs and costumes by Léon Bakst and choreography by Michel Fokine, featuring Vaslav Nijinsky in the role of Daphnis and Tamara Karsavina as Chloé, was well received. Nonetheless, the praise was not absolutely unanimous on the first night; some commentators opined that *Daphnis* was ‘du grec habillé à la russe’. The rehearsals had taken place in a somewhat stormy atmosphere, the principal protagonists had diametrically opposing viewpoints, and Fokine did not always manage to avoid the weariest clichés of the choreographic repertory. ‘The *Danse guerrière*, to take only that example,’ Roland-Manuel tells us, ‘was a fairly pointless rehash of the dances from *Prince Igor*.’¹ All the same, *Daphnis* was destined to be Ravel’s triumph, and the production was revived the following year at the Théâtre des Champs-Élysées, then at the Monte-Carlo Opera and the Theatre Royal Drury Lane in London in 1914, before entering the repertory of the Paris Opéra at the Palais Garnier on 20 June 1921.

The statement in Ravel’s *Esquisse biographique* that the ballet was commissioned in 1907 has caused much ink to be spilt, for a letter from the composer to Mme René de Saint-Marceaux dated 27 June 1909 implies that he was only then setting to work on the project, the outline of which had been given to him by Fokine: ‘I have just spent a crazy week preparing the scenario of a ballet intended for the next Russian season. I’ve been working until three in the morning almost every day. Matters are complicated by the fact that Fokine doesn’t know a word of French. I only know how to swear in Russian. Even though we have interpreters, you can imagine the piquancy of these conversations.’ Serge Lifar, however, claimed that Diaghilev had met Ravel as early as 1906 and that it was therefore possible that work on *Daphnis* – which might not yet have been conceived as a ballet – began before 1909.² Whatever the truth, Ravel’s letter substantiates the thesis that he had no great enthusiasm for the project and that the scenario proposed by Fokine, based on the novel by Longus, did not suit him. ‘A vast musical fresco, less concerned with archaism than with fidelity to the Greece of my dreams’³ would be more to his taste. This necessitated revisions, and all the indications were that work would drag on endlessly. This is exactly what happened: *Daphnis* returned to the drawing-board several times and its premiere, originally planned in 1911, was replaced by a ballet by the Russian composer Nikolai Tcherepnin (1873–1945), *Narcisse et Écho*, which foreshadows Ravel’s work in style, in musical procedures and very nearly in subject. With decors by Bakst, choreography by Fokine, and Karsavina and Nijinsky in the leading roles, all the ingredients prefigured Ravel’s masterpiece.

Ravel’s revisions did not concern only the literary aspect of the scenario: they are also musical in nature and affected notably the *Bacchanale*, which swelled from nine pages, in a first draft for piano, to twenty in the final version. It was only after testing some excerpts from his ballet in concert that Ravel, stimulated by his discovery of *Petrouchka*, put the finishing touches to the composition.

The work is conceived as a ballet in one act and three parts, which tells the story of the love between the shepherd Daphnis and the shepherdess Chloé. A warlike tableau is framed by two pastoral ones. In the first, Daphnis and Chloé acknowledge their mutual love following a dance contest that provokes the jealousy of each of them in turn. The irruption of a group of pirates, who abduct Chloé, puts an end to the rejoicing. The second tableau depicts the pirate camp; the captive girl is commanded to dance for her abductors. In the final tableau, Chloé is restored to Daphnis through a miracle of the god Pan, whom the nymphs have called on for help. The old shepherd Lammon then explains that, if Pan has saved Chloé, it is in memory of the nymph Syrinx, with whom the god was once in love. After miming the tale of Pan and Syrinx, the young lovers let their joy burst forth in a General Dance of dazzling orchestral virtuosity. A full analysis of the work would take up a whole volume by itself. Four themes stand out: Syrinx’s theme on the flute, at bar 7, is stated in superimposition on the theme of the nymphs, introduced by the horns and immediately taken up by the chorus, which symbolises the call of nature. The horn then plays the key theme of Daphnis, over the same vocal background, whereas Chloé’s theme only appears much later, in the form of a graceful waltz. All these themes will recur throughout the score, sometimes juxtaposed, according to the requirements of the stage action, for *Daphnis* is indeed composed as a ballet, that is to say as a succession of dances linked by the thread of a conventional plot whose episodes display a commonplace choreographic character: a Religious Dance akin to a sacred dance, dances for the young maidens, then the young men, the Grotesque Dance of the drover Dorcon, the Gracious Dance of Daphnis, the Veil Dance of Lyceion, the Slow and Mysterious Dance of the Nymphs, Chloé’s Dance of Supplication.

In his *Esquisse biographique*, Ravel declares that ‘the work is symphonically constructed, following a very strict key scheme, by means of a small number of motifs, the developments of which ensure the symphonic homogeneity of the piece’. He intended to show thereby that he did not wish to ‘enslave’ his music to the dance, but expected the choreography to be subservient to it. It is as if Ravel wished to shatter, and shatter for good, the idea that prim conformists had of a ballet. This is not a denunciation, but a genuine accomplishment. Indeed, it was for much the same reasons that *La Valse*, initially entitled *Poème symphonique* before becoming a *Poème chorégraphique*, provoked Diaghilev’s famous reaction: ‘Ravel, it is a masterpiece, but it is not a ballet. It is a painting of a ballet.’

Daphnis et Chloé ushers in once and for all the era of ballets written in the finest symphonic style, and is thus a landmark in the musical conception of choreography. If one takes the composer’s declaration literally, *Daphnis* constitutes a true music drama whose musical framework offers the coherence and unity of a vast symphony. ‘All this music stands and thrives on its own, in autonomous fashion, so much so that prior knowledge of the leitmotifs would virtually make it possible for a blind person to understand and follow the stage action.’⁴ The musical material and the programme are here indissociable. We have before us a perfect match between form and content. ‘The narrative fabric is not beneath the musical fabric. It forms its substratum.’⁵ The resulting style denotes a descriptive character, always related to the choreographic gesture. There is no lack of examples of this: the sharp, springy wind chords in the *Danse grotesque de Dorcon*, which suggest the noisy laughter of the country folk; the use of a swaying rhythm, yielding every two bars, in the *Danse suppliante de Chloé*, with the harp glissandi that twice illustrate the moment where ‘she tries to escape’; the gesture of Lyceion as she seduces Daphnis, after the fashion of a ‘Hellenic Salome’ shedding one of her veils. Ravel outlines that gesture; it is *visible* in the orchestra. The music delineates her movements. Finally, in complementary if not symmetrical fashion, there is this description, so revealing of the composer’s intention: Chloé ‘represents, in her dance, the strains of the flute’.⁶

Pierre Lalo considered that there was no rhythm in this ballet! Émile Vuillermoz, on the contrary, saw in these dances a surprising dynamism and an irresistible impulse. Can one deny that the *Bacchanale* is, as he put it, ‘un vertige de rythme’? The *Danse grotesque de Dorcon* is characterised throughout by its strongly marked rhythmic style. Rhythm, in Ravel, is subject to continual change, using both juxtaposition of time signatures (7/4, 5/4, 6/8) and a wide variety of long and short note values. In fact, it is by this means that Ravel escapes the uniformity which a thematic approach alone would be bound to engender.

On the other hand, though, there is nothing Greek about this music, in which the antique element is completely neglected, whereas Hellenism occupied a significant place in the decors of Léon Bakst. The latter was a lover of that vanished Greece, which he reconstructed with exceptional realism, and the costumes in which he draped the moving figurines were designed in surprisingly bold brushstrokes. Ravel’s piety, by contrast, owed allegiance to a quite different style and tone; he took refuge in the Greece of his dreams, which resembled the land ‘imagined and depicted by the French artists of the late eighteenth century’.⁷ There is no hint of the temperament of a voyaging soul in the music of Ravel. His music itself is his voyage. The outcome is an improbable Greece that, rather than dreaming of itself as Virgilian, instead chose as its model the allegorical genre painting of the likes of Puvis de Chavannes. A reference? To be sure, but all Ravel’s immense skill was needed to conceal the fact that what is at work here is a composerly imagination, for dream is often the sacred heart of the imagination.

The orchestral forces are the largest Ravel ever employed. To the conventional instruments of an already expanded orchestra (triple woodwind completed by a piquant alto flute, a small clarinet in E flat and a contrabassoon), he adds a fourth trumpet, a lavish percussion section (Vincent d’Indy criticised him for ‘really tiresome overuse’ of it) including an array of keyed instruments (xylophone, celesta, glockenspiel [*jeu de timbres*]), double basses which must possess a low C, and a mixed chorus that sometimes hums and sometimes sings. This use of vocalised (unarticulated) singing, which is already to be found in Berlioz, inevitably evokes the wordless chorus of Debussy’s *Sirènes*. Strangely enough, it also appears in Tcherepnin’s ballet *Narcisse et Écho*. Mutual influence? In the absence of any certitude in this respect, it is interesting to note the coincidence. It is obvious that the use of vocal material in Ravel’s score brings a substantial element to the musical architecture and contributes to a certain sacralisation of the natural world. In a sense, it resembles an ode to nature, indefinable in words, conveyed with great diversity of colours and strokes of instrumental inspiration (the wind machine!) in a space where the curious harmonic progressions have no other function than to bring about a change of atmosphere. Such close communication with nature attains, in this score, a truly pantheistic dimension. Without this frame of mind, indeed, the work might have sunk perilously close to the level of a mere exercise in the picturesque.

4 Jean Marnold, *Mercur de France*, 16 August 1917, pp.696–7.

5 Danièle Cohen-Levinas, ‘Daphnis et Chloé ou la danse du simulacre’, *Musical*, no.4, June 1987.

6 In the section entitled *Daphnis et Chloé miment l’aventure de Pan et de Syrinx* (Part Three). (Translator’s note)

7 Roland-Manuel, ‘Esquisse autobiographique’, *La Revue musicale*, December 1938, p.21.

1 Roland-Manuel, *À la gloire de Ravel* (Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1938), p.111.

2 Serge Lifar, ‘Maurice Ravel et le ballet’, *La Revue musicale*, December 1938, p.5.

3 Roland-Manuel, ‘Esquisse autobiographique’, *La Revue musicale*, December 1938, p.21.

There can be no doubt that the subtle organisation of timbre is part of the Ravelian strategy. Ravel is very much the 'marvellous craftsman' of instrumentation who handles timbres with enormous skill to produce a shimmering, seductive effect. By making full use of their multiple resources, he creates an indescribable riot of sound. The preoccupation with sonority is quite deliberately given precedence over all other aspects. The goldsmith and the aquarellist work hand in hand. And to the virtuosity of the science of orchestration is added a palette of nuances (going from *presque imperceptible* to *très expressif*) and playing modes (*de la pointe, sur la touche*)⁸ which offer an incomparable richness of relief and colours.

Ravel forged for himself an orchestral language that is his alone. 'There is very little in common between such mastery and the brilliant, often flashy virtuosity of a Rimsky-Korsakov. Indeed, one might even note a fundamental opposition between the two styles which is manifested in the fact that, unlike that of the Russian composer, Ravel's orchestration never leads to that effect of sheer egotistical virtuosity where, as in the *Capriccio espagnol* and *Scheherazade*, for example, the musical material seems to be above all a pretext for dazzling timbral interplay.'⁹ Yet it is undeniable that Rimsky influenced Ravel. Knowing how reluctant the composer had been to complete his ballet, Manuel Rosenthal asked him how he had managed to buckle down to the finale. He replied: 'It's very simple: I put Rimsky's *Scheherazade* on the piano desk, and I copied it.'¹⁰ Of course one feels this very clear oriental influence in the supposedly 'Greek' finale. What the clarinet plays in the *Bacchanale* comes directly from Rimsky. But the rest is a genius's definition of 'copying': he gathers his nectar somewhere and makes his own honey from it.

Fanatical perfectionist that he was, Ravel left only finished and impeccable manuscripts. Nevertheless, the autograph of *Daphnis* includes numerous crossings-out. The fact that the first part is written in pencil and the second in black ink bears witness to the discontinuous nature of the work of composition. The abbreviated notation of repeated notes, the omission of key signatures and the occasional reduction of dynamic markings to a figure applicable to an entire group of instruments do not facilitate reading. Corrections appear in the margins, and some remarks in blue pencil suggest that the copyist was working to a tight deadline to produce the plates, which resulted in a high percentage of errors in the printed score. This was quite a challenge for François-Xavier Roth, who went through the orchestral parts with a fine-tooth comb and subsequently showed himself capable, in a 'historically informed' performance, of reproducing with the musicians of Les Siècles all the transparency and stylistic precision one could wish for in Ravel's masterpiece.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD
Translation: Charles Johnston

François-Xavier Roth, what does *Daphnis et Chloé* represent for you and Les Siècles?

The work is part of the large-scale project we embarked on with Les Siècles in 2009: the odyssey of the Ballets Russes. To celebrate the centenary of that incredible artistic adventure, we wanted to reconstruct the Parisian orchestra that premiered these works in order to restore their original colours.

Daphnis et Chloé is Ravel's most monumental work and certainly one of his supreme masterpieces. He was very much at home with the theme of Antiquity, and he presents a wide range of tableaux, rhythms and orchestral colours. The most intimate music sits side by side with the most grandiose, the most luxuriant. At this moment in the history of music, Ravel raised the French 'Impressionist' orchestral style to a sort of apogee, just as Schoenberg wrote the last great work of Romanticism with his *Gurre-Lieder*.

Indeed, it wouldn't be a total exaggeration to say that *Daphnis et Chloé* can also be seen as the last great *comédie-ballet* in the history of French music, when we know how much Ravel admired Couperin and Rameau.

On that subject of getting back to the sources, what do period instruments bring to this music?

Over the past few years, the orchestra has done a lot of research on the works of the Ballets Russes and especially the music of Ravel. It's been well known for a long time that there are still a number of errors in the score of *Daphnis*, which we duly corrected with the help of Jean-François Monnard.

We also went back to the more precise and meticulous markings that Ravel put in in his score: very contrasted tempos, but also, in the context of our concert performances, the place of the chorus. He indicates a *mise en scène* with great precision, the use of the wings, the way the chorus comes closer or moves farther away, right down to the extinction of the stage lights in the central *a cappella* section.

As with each work of the Ballets Russes that we've played so far, we noticed just how remarkably the instruments of Ravel's time, those French-built instruments typical of the early twentieth century, do justice to this music and make it meaningful! It's useful to recall once more the fundamental differences between the instruments of the early twentieth century and the ones we know today: gut strings, the style of the wind instruments (different bores and sizes), the percussion, the harps . . . We also have to remember that at that time Paris was the capital of wind-instrument making (both woodwind and brass) and that the French composers of this period took special care to show them off in their works.

We respected all the indications concerning specific instruments: the use of natural harmonics for the horns, the flute harmonics and so on. It's also much simpler to achieve balance between the sections, correct articulation and rhythmic energy with these instruments. The overall colour of the orchestra tends more towards sweetness and intense sensuality. As to the experimental passages where Ravel pushes back the limits of each instrument, they sound with a tension and a fragility that, to me, now seem absolutely essential to this compositional gesture.

⁸ Performance directions for string instruments: from the (bow) tip, over the fingerboard. (Translator's note)

⁹ Jean Marnold, *Mercur de France*, 16 August 1917, pp.698-9.

¹⁰ Marcel Marnat (ed.), *Ravel: Souvenirs de Manuel Rosenthal* (Paris: Hazan, 1995), p.52.

Daphnis und Chloé „Choreographische Sinfonie“

Daphnis et Chloé wurde im Auftrag von Sergei Djagilew von den Ballets Russes unter der Leitung von Pierre Monteux am 8. Juni 1912 im Théâtre du Châtelet in Paris auf die Bühne gebracht. Wie die meisten Zeitungsberichte aus dieser Zeit bezeugen, wurde das Stück in der Ausstattung von Léon Bakst und der Choreographie von Michel Fokine mit Vlaslav Nijinsky in der Rolle des Daphnis und Tamara Karsavina als Chloé mit allgemeinem Wohlwollen aufgenommen. Dennoch bekam es nicht etwa vom ersten Abend an einhellige Lobeshymnen zu hören; so befand man zum Beispiel, Daphnis sei „griechisch im russischen Gewand“. Die Proben waren in einem recht hitzigen Klima verlaufen, die beteiligten Akteure vertraten diametral entgegengesetzte Meinungen, und Fokine gelang es nicht, selbst die ermüdendsten Gemeinplätze des choreographischen Repertoires zu umgehen. „Der Kriegstanz, um nur ein Beispiel zu nennen“, so Roland-Manuel, „nahm ziemlich unnötigerweise noch einmal die Tänze aus *Fürst Igor* auf.“¹ Doch *Daphnis* sollte zu einem Triumph für Ravel werden, und die Produktion wurde im darauffolgenden Jahr im Théâtre des Champs-Élysées, dann in der Opéra de Monte-Carlo und im Theatre Royal Drury Lane in London 1914 erneut aufgeführt werden, bevor sie am 20. Juni 1921 im Palais Garnier Einzug hielt.

Die Tatsache, dass Ravel in seiner *Esquisse biographique* davon berichtet, dass das Werk ihm 1907 in Auftrag gegeben worden sei, hat viel Tinte fließen lassen, denn ein Brief Ravels an Madame René de Saint-Marceaux, datiert auf den 27. Juni 1909, lässt erahnen, dass er gerade dabei war, sich voll und ganz dem Projekt zu widmen, zu dem Fokine ihm das Thema geliefert hat. „[...] ich habe gerade eine verrückte Woche hinter mir: Vorbereitung eines Ballett-Librettos für die nächste russische Saison. So gut wie jeden Abend Arbeit bis 3 Uhr am Morgen. Dass Fokine kein einziges Wort Französisch spricht, macht die Sache noch komplizierter. Auf Russisch kann ich nur fluchen. Sie können sich die Beschaffenheit dieser Gespräche vorstellen, trotz der Dolmetscher.“ Serge Lifar hatte allerdings angenommen, dass Djagilew Ravel bereits 1906 getroffen hatte und es daher möglich sei, dass er die Arbeit an *Daphnis* – das vielleicht noch nicht als Ballett angelegt war – bereits vor 1909 begonnen hatte.² Ravels Brief legt jedenfalls die Vermutung nahe, dass das Projekt ihn im Grunde nicht gerade mitreißt, und dass das von Fokine vorgeschlagene, am Roman von Longus inspirierte Libretto ihm nicht zusagt. „Ein breitgefächertes musikalisches Fresko, das sich weniger um das Archaische schert, als vielmehr um ein getreues Abbild des Griechenlands meiner Träume“³ würde ihm dagegen wesentlich besser gefallen. Das braucht eine Überarbeitung, und alles deutet darauf hin, dass sich die Erledigung des Auftrags hinziehen wird. Und das sollte sich schon bald bewahrheiten: *Daphnis* wird mehrmals in Angriff genommen, und seine Aufführung, die für 1911 vorgesehen war, wird schließlich ersetzt durch ein Ballett des russischen Komponisten Nikolai Tscherepnin (1873-1945), *Narcisse et Écho*, das hinsichtlich seines Stils, des Prozedere und fast auch des Themas einen Vorgesmack auf dasjenige von Ravel gibt. Das Bühnenbild von Bakst und die Choreographie von Fokine, Karsavina und Nijinsky in den Hauptrollen – all das lässt Ravels Meisterwerk schon vorausahnen. Die von Ravel vorgenommenen Überarbeitungen beziehen sich nicht nur auf die sprachliche Redaktion des Librettos, sie sind auch musikalischer Art und betreffen vor allem die Bacchanale, die von einem ursprünglich neun Seiten umfassenden Entwurf für Klavier auf zwanzig Seiten in der endgültigen Version anwächst. Erst nachdem er im Konzert einige Auszüge seines Balletts ausprobiert hatte, wird Ravel, beflügelt durch die Entdeckung von *Petruschka*, einen Schlusspunkt hinter seine Komposition setzen.

Das Werk ist als einaktiges Ballett in drei Teilen konzipiert, das die Liebesverstrickungen des Hirten Daphnis und der Hirtin Chloé erzählt. Ein kriegerisches Tableau ist von zwei pastorale Szenen umgerahmt. Im ersten entdecken Daphnis und Chloé bei einem Tanzwettbewerb ihre zärtlichen Gefühle füreinander, doch kommt in dessen Verlauf auch gegenseitige Eifersucht auf. Das Auftauchen einer Gruppe von Piraten, die Chloé entführen, bereitet den Freuden ein Ende. Das zweite Bild stellt das Seeräuberlager dar; das gefangene junge Mädchen wird aufgefordert, für ihre Entführer zu tanzen. Im letzten Bild wird Chloé durch ein Wunder des Gottes Pan, den die Nymphen zu Hilfe gerufen haben, wieder zu Daphnis zurückgebracht. Der alte Hirt Lammon erklärt sodann, dass Pan die Rettung Chloés in Erinnerung an die Nymphe Syrinx übernommen hat, der der Gott einst verfallen war. Nachdem sie das Abenteuer von Pan und Syrinx nachempfunden haben, lassen die jungen Liebenden ihrer Freude bei einem vor orchestraler Virtuosität überschäumendem *Danse générale* freien Lauf.

Allein mit der Analyse dieses Werkes könnte man ein ganzes Buch füllen. Vier Themen heben sich voneinander ab: Das Flöten Thema von Syrinx im siebenten Takt, das sich über das Nymphenthema legt, wird von den Hörnern eingeführt und sofort vom Chor wieder aufgenommen, sodass ein enger Bezug zur Natur hergestellt wird. Das Horn stellt sodann auf dem gleichen Vokal-Fundament das Grundthema von Daphnis vor, während das Thema von Chloé erst viel später in

Form eines eleganten Walzers auftaucht. All diese Themen werden das ganze Stück über wieder aufgegriffen, zum Teil auch aneinander gereiht, je nach szenischer Notwendigkeit der Handlung, denn *Daphnis* ist tatsächlich wie ein Ballett aufgebaut: aus vielen aufeinander folgenden Tänzen, die durch den Handlungsstrang eines konventionellen Themas miteinander verbunden sind. Dessen Episoden offenbaren einen banal choreographischen Charakter: ein religiöser Tanz, ähnlich einem sakralen Tanz, Tanz der jungen Mädchen, dann der der jungen Männer, grotesker Tanz des Hirten Dorcon, graziler Tanz von Daphnis, Schleiertanz Lyceions, langsamer und mysteriöser Tanz der Nymphen, flehender Tanz der Chloé.

Ebenfalls in seiner *Esquisse biographique* berichtet Ravel, „das Werk ist symphonisch konstruiert, nach einem sehr strengen tonalen Plan, angesiedelt inmitten einer kleinen Anzahl von Motiven, deren Ausbau für den sinfonischen Zusammenhalt des Werkes sorgt.“ Ravel gibt damit seine Absicht zu verstehen: Er will seine Musik nicht in den Dienst des Tanzes stellen, sondern er erwartet von der Choreographie, dass sie sich ihr unterordnet. Es scheint so, als wolle Ravel - und zwar für immer - mit der Vorstellung brechen, die die Gutsituerten und Konformisten sich gemeinhin vom Ballett machen. Das ist keine Denunziation, das ist wahrhaftig eine Überzeugung. Übrigens wird unter genau diesem Aspekt später *La Valse*, in einer ersten Variante *Poème symphonique*, bevor es dann zum *Poème chorégraphique* wurde, die berühmte Reaktion von Djagilew hervorrufen: „Ravel, das ist ein Meisterwerk, aber es ist kein Ballett. Das ist das Gemälde eines Ballettes.“

Daphnis et Chloé leitet endgültig die Ära der im besten symphonischen Stil geschriebenen Ballette ein und markiert damit einen wichtigen Wendepunkt für den Umgang der Choreographie mit Musik. Wenn man die Erklärung des Komponisten beim Wort nimmt, dann stellt *Daphnis* ein echtes musikalisches Drama dar, dessen klangliche Themenwelt die Kohärenz und die Einheitlichkeit einer weitläufigen Symphonie bietet. „All diese Musik erhält sich und lebt aus sich selbst heraus, ganz autonom, sodass die vorherige Kenntnis der Leitmotive fast einem Blinden erlauben würde, die szenische Handlung zu verstehen und zu verfolgen.“⁴ Das musikalische Material und das Programm sind untrennbar miteinander verbunden. Wir erleben hier das perfekte Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt. „Der narrative Stoff steht nicht hinter dem klanglichen Stoff zurück. Er ist das Substrat davon.“⁵ Der Stil, der so entsteht, hat beschreibenden Charakter, steht aber immer aber im Zusammenhang mit dem choreographischen Gestus. An Beispielen mangelt es nicht: die trockenen und hüpfenden Akkorde der Blasinstrumente im *Danse grotesque* von Dorcon, die das geräuschvolle Lachen der Bauern vor uns entstehen lassen, die Verwendung eines wiegenden Rhythmus, der im *Danse suppliante* der Chloé alle zwei Takte mit den Harfen-Glissandi innehält, das zweimal den Moment illustriert, in dem „sie versucht zu fliehen“, die Geste von Lyceion, die im Begriff ist, Daphnis zu verführen und nach Art einer „hellenischen Salome“ einen ihrer Schleier fallen lässt. Diese Geste hat Ravel skizziert, sie ist im Orchester förmlich sichtbar. Die Musik zeichnet die entsprechende Bewegung nach. Und schließlich, ergänzend dazu, wenn nicht sogar symmetrisch, dieser so enthüllende Hinweis auf Ravels Intention: Chloé „verkörpert mit ihrem Tanz die Akzente der Flöte.“

Pierre Lalo war der Meinung, es gebe keinen Rhythmus in diesem Ballett! Émile Vuillermoz sah dagegen in diesen Tänzen eine überraschende Dynamik und einen unwiderstehlichen Elan. Kann man wirklich abstreiten, dass die Bacchanale ein „Schwindelrausch des Rhythmus“ ist? Der ganze *Danse grotesque* von Dorcon ist von dieser skandierenden Rhythmik geprägt. Tatsächlich ist der Rhythmus bei Ravel ständigen Veränderungen unterworfen, sowohl bezüglich des Metrums (7/4-, 5/4-, 6/8-Takte) als auch, was die unterschiedlichen Notenlängen betrifft. Übrigens entflieht Ravel genau dadurch der Uniformität, die allein die Thematik schon mit sich bringen könnte.

Nichts Griechisches findet sich dagegen in dieser Musik, wo das antike Element komplett außen vor bleibt, während dem Hellenismus ein wichtiger Platz in der Bühnenausstattung von Léon Bakst zugedacht wurde.

Bakst ist ein großer Liebhaber dieses untergegangenen Griechenlands, das er mit außerordentlichem Realismus in seinen Kostümdesigns wieder aufleben lässt; er drapiert sie auf sich bewegende Figurinen, die mit überraschend kühnem Bleistiftstrich gezeichnet sind.

Die Frömmigkeit Ravels kommt jedoch in ganz anderem Stil und Tonfall daher: Er flieht in das Griechenland seiner Träume, das demjenigen ähnelt, das „die französischen Künstler des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts sich vorgestellt und gemalt haben.“⁶ Kein bisschen Anklang an Reiselust oder Fernweh in Ravels Musik. Sie selbst stellt seine Reise dar. Letzten Endes ein unwahrscheinliches Griechenland, das in Ermangelung eines Virgilianischen Gefühls eher das allegorische Genre eines Puvis de Chavannes als Modell nimmt. Referenz? Ganz bestimmt, doch es brauchte das immense Wissen und die Erfahrung des Musikers, um zu verbergen, dass das, was hier gezeigt wird, der Phantasie des Komponisten entstammt – schließlich ist doch nur allzu oft der Traum das heilige Herz der Phantasie.

1 Roland-Manuel, *À la gloire de Ravel*, (Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1938) S. 111

2 Serge Lifar, „Maurice Ravel et le ballet“, *La Revue musicale*, Dezember 1938, S. 5

3 Roland-Manuel, „Esquisse autobiographique“, *La Revue musicale*, Dezember 1938, S. 21

4 Jean Marnold, *Mercure de France*, 16-VIII-1917, S. 696-697

5 Danièle Cohen-Levinas, *Daphnis et Chloé ou la danse du simulacre*, Musical No 4, Juni 1987

6 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, *La Revue musicale*, Dezember 1938, S. 21

Die Besetzung des Orchesters ist die größte, die Ravel jemals gewählt hat. Den üblichen Orchesterinstrumenten, die ohnehin schon erweitert wurden (dreifache Holzbläser, die durch eine schwelgenden Flöte in G, eine kleine Klarinette in Es und ein Kontrafagott ergänzt werden), fügt er eine vierte Trompete hinzu, großzügiges Schlagwerk (Vincent d'Indy wirft ihm vor, davon einen „wirklich ermüdend“ übertriebenen Gebrauch zu machen) mit einer ganzen Reihe von Tasteninstrumenten (Xylophon, Celesta, Glockenspiel), Kontrabässe mit Kontra-C und einen gemischten Chor, der mal mit geöffnetem, mal mit geschlossenem Mund singt. Dieser Rückgriff auf den vokalisiertes Gesang (ohne Sprache), den man schon bei Berlioz findet, beschwört unvermeidlich den Chor ohne Worte der *Sirènes* von Claude Debussy herauf. Seltsamerweise taucht er auch in dem Ballett *Narcisse et Écho* von Nikolai Tscherepnin auf. Gegenseitige Beeinflussung? Auch wenn das alles andere als gesichert ist – die Feststellung ist interessant. Es liegt auf der Hand, dass das Vokalmaterial bei Ravel einen grundlegenden Bestandteil der klanglichen Architektur bildet und zu einer gewissen Sakralisierung beiträgt. Das wirkt in gewisser Weise wie eine Ode an die Natur, nicht näher bestimmbar anhand der Worte, und vielmehr transportiert mit einer großen Bandbreite an Klangfarben und origineller Instrumentierung (wie der Windmaschine!), in einem Raum, wo die so ungewöhnlich miteinander verbundenen Harmonien keinen anderen Sinn haben als den, jeweils die Stimmung zu verändern. Die enge Verbindung mit der Natur erreicht in diesem Stück eine wahrhaft pantheistische Dimension. Ohne diese geistige Grundhaltung könnte das Werk sich gefährlich tief in die Niederungen einer einfachen Suche nach Pittoreskem begeben.

Kein Zweifel, dass der subtile Einsatz der Timbres Teil der Ravel'schen Strategie war. Denn Ravel ist durchaus dieser „wundervolle Handwerker“ der Instrumentierung, der mit großem Geschick die Klangfarben einsetzt, deren Schillern verführerische Effekte erzeugt.

Indem er bei all der Variationsbreite ihrer unendlichen Ressourcen aus dem Vollen schöpft, bringt er den Klang zu einer unbeschreiblichen Entfaltung. Und die Sorgfalt, die er daran legt, bringt ihn, wohlwissend, noch auf ganz Anderes. Der Goldschmied und der Aquarellmaler arbeiten hier Hand in Hand. Zum virtuosen Umgang mit der Wissenschaft der Orchestrierung gesellt sich hier noch eine ganze Palette an Nuancen (die von *presque imperceptible*, „kaum hörbar“ bis *très expressif*, „sehr ausdrucksvoll“, reicht) und Ausführungsarten (*de la pointe* „an der Spitze“, *sur la touche* „auf dem Griffbrett“), die einen unvergleichlichen Reichtum an Klangfarben mit sich bringen.

Ravel hat sich eine ganz eigene Orchesterklangfarbe erschaffen, die nur ihm allein gehört. „Es gibt nicht viele Gemeinsamkeiten zwischen einer derartigen Meisterschaft und der brillanten, oft kitschigen Virtuosität eines Rimski-Korsakow. Vielmehr würde man zwischen diesen beiden Künsten sogar einen grundsätzlichen Gegensatz feststellen, der sich darin manifestiert, dass die Ravel'sche Orchestrierung niemals auf reine, egoistische Virtuosität abzielt, ganz im Gegensatz zu dem russischen Musiker, bei dem zum Beispiel im *Capriccio espagnol* und der *Scheherazade* das musikalische Material vor allem ein Vorwand für blendendes Spiel mit den Klangfarben zu sein scheint.“⁷ Es ist allerdings unleugbar, dass Ravel von Rimski beeinflusst wurde. Was das Ende betrifft - Manuel Rosenthal, der wusste, wie sehr sich Ravel dagegen gestraubt hatte, sein Ballett zu vollenden, fragte ihn, wie er es geschafft hatte, sich letztendlich doch so sehr in die Arbeit hineinzuknien. Und Ravel antwortete ihm: „Das ist ganz einfach: Ich habe die *Scheherazade* von Rimski auf das Klavierpult gelegt, und dann habe ich sie nachgemacht.“ Und in der Tat spürt man diesen orientalischen Einfluss ganz klar und deutlich in diesem vermeintlich griechischen Finale. In der Bacchanale ist all das, was die Klarinette spielt, direkt von Rimski übernommen worden. Aber der Rest ist das, was ein Genie als „nachempfinden“ bezeichnet: Er holt sich irgendwo sein Futter und macht daraus seinen eigenen Honig.⁸

Perfektionsbesessen wie er war, hat Ravel nur vollständige, tadellose Manuskripte hinterlassen. Das von *Daphnis* enthält allerdings zahlreiche Streichungen. Der erste, mit Bleistift geschriebene Teil und ein zweiter, der mit schwarzer Tinte geschrieben wurde, zeugen von dem diskontinuierlichen Kompositionsprozess. Die Tatsache, dass die sich wiederholenden Noten abgekürzt notiert wurden, dass die die Tonart definierenden Vorzeichen weggelassen wurden und dass manchmal die Dynamik-Bezeichnungen zu einer auf eine ganze Instrumentengruppe anwendbaren Figur reduziert wurden, erleichtert nicht eben die Lektüre. An den Seitenrändern erscheinen Korrekturen, und ein paar Anmerkungen mit blauem Bleistift legen die Vermutung nahe, dass der Kopist bei der Anfertigung der Druckfahnen unter Zeitdruck stand, was zu einer auffällig hohen Anzahl an Fehlern in der Druckfassung führte. Eine saftige Herausforderung für François-Xavier Roth, der das Orchestermaterial förmlich mit der Lupe revidiert hat und dem es gelungen ist, mit seinen Musikern von Les Siècles in einer „historisch gesicherten“ Interpretation die ganze Transparenz und die ganz eigene Stilistik, die dem Meisterwerk Ravels zu wünschen sind, aufs Beste zur Geltung zu bringen.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD
Übersetzung Sophia Simon

François-Xavier Roth, was stellt *Daphnis et Chloé* für Sie und Les Siècles dar?

Das Werk ist ein Teil des großen Projektes, das wir 2009 mit Les Siècles initiiert haben: die Odyssee der Ballets Russes. Um den hundertsten Jahrestag dieses unglaublichen künstlerischen Abenteuers zu feiern, wollten wir das Pariser Orchester rekonstruieren, das diese Werke erschaffen hat, um ihnen ihre ursprünglichen Klangfarben wiederzugeben.

Daphnis et Chloé ist das monumentalste Werk von Maurice Ravel und sicherlich eines seiner absoluten Meisterwerke. Sehr vertraut mit dem Thema der Antike, zeigt er uns hier eine große Bandbreite an Bildern, Rhythmen und orchestralen Klangfarben. Hier steht intimste Musik Seite an Seite mit den grandiosesten, üppigsten Stücken.

Ravel liefert zu diesem Zeitpunkt der Musikgeschichte eine Art Höhepunkt des „impressionistischen“ französischen orchestralen Gestus, nach Art eines Schönberg, der mit seinen *Gurre-Liedern* das letzte Werk der Romantik schuf.

Es wäre übrigens nicht einmal übertrieben zu sagen, dass *Daphnis et Chloé* als das letzte große *Comédie-ballet* in der Geschichte der französischen Musik gelten kann, schließlich weiß man um die Bewunderung Ravels für Couperin oder Rameau...

A propos Rückkehr zu den Quellen, welche Rolle spielen die historischen Instrumente in dieser Musik?

Seit mehreren Jahren leistet das Orchester wichtige Arbeit zu den Werken der Ballets Russes, und dort vor allem bezüglich der Musik Ravels. Es ist seit langem bekannt, dass die Partitur von *Daphnis* verschiedene Fehler enthält, die wir dann mit Hilfe von Jean-François Monnard korrigiert haben.

Ebenso haben wir uns an den äußerst genauen, akribischen Angaben orientiert, die Ravel in seiner Partitur notierte: sehr kontrastreiche Tempi, aber auch, im Rahmen des Konzerts, der Platz, den der Chor einnimmt. Ravel macht sehr genaue Angaben zur Inszenierung, zum Gebrauch der Kulissen, der Art und Weise, wie der Chor sich zu nähern und wieder zu entfernen hat, bis hin zum Löschen des Bühnenlichtes im zentralen A-Cappella-Teil.

Wie bei jedem Werk der Ballets Russes, das wir bereits gespielt haben, konnten wir auch hier feststellen, wie sehr die Instrumente aus Ravels Zeit, diese Instrumente typisch französischer Bauart vom Anfang des 20. Jahrhunderts, dieser Musik entsprechen und ihr Sinn verleihen! Man muss einmal mehr an die grundlegenden Unterschiede zwischen den Instrumenten vom Beginn des 20. Jahrhunderts und denen, wie wir sie heute kennen, erinnern: Darmsaiten, Bauart der Blasinstrumente (andere Bohrung und Größenverhältnisse), Schlagwerk, Harfen... Denken wir auch daran, dass Paris damals das Zentrum des Blasinstrumentenbaus war (Holz- und Blechblasinstrumente) und dass die französischen Komponisten dieser Epoche besonders darauf geachtet haben, diese in ihren Werken auch zur Geltung zu bringen.

⁷ Jean Marnold, *Mercure de France*, 16-VIII-1917, S. 698-699

⁸ Ravel, *Souvenirs de Manuel Rosenthal* recueillis par Marcel Marnat, Hazan 1995, S. 52

Les Siècles

Orchestre réunissant des musiciens d'une nouvelle génération, jouant sur des instruments correspondants aux répertoires abordés, Les Siècles mettent en perspective plusieurs siècles de création musicale. Présents dans les plus grandes salles d'Europe et d'Asie, en résidence dans le département de l'Aisne, associés à la Cité de la Musique de Soissons, ils se produisent aussi régulièrement à la Philharmonie de Paris.

Leurs enregistrements des trois ballets de Stravinsky (*L'Oiseau de Feu*, *Pétrouchka* et *Le Sacre du Printemps*) ont été distingués par le Grand Prix 2015 de la critique allemande (Preis der Deutschen Schallplattenkritik) et par un Edison Klassiek 2012 (Pays-Bas).

Soucieux de transmettre leur passion de la musique, Les Siècles se produisent régulièrement dans les écoles, les hôpitaux et de nombreux établissements sociaux.

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

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans cette région. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour y renforcer sa présence artistique et pédagogique, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.

François-Xavier Roth

Considéré comme un des chefs les plus charismatiques et entreprenants de sa génération, François-Xavier Roth dirige Les Siècles qu'il a fondé en 2003. Il est également "Generalmusikdirektor" à Cologne et assure la direction artistique de l'orchestre du Gürzenich et de l'Opéra. Son répertoire s'étend du XVIII^e siècle à la création contemporaine et couvre tous les genres : musique symphonique, de chambre et opéra.

Incisive et inspirante, sa direction est aussi reconnue pour le choix de programmes inventifs et ouverts. François-Xavier Roth est régulièrement invité par les orchestres les plus prestigieux : le Philharmonique et la Staatskapelle de Berlin, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, le Boston Symphony, la Tonhalle de Zurich, etc.

Il a été nommé "Principal Guest Conductor" du London Symphony Orchestra en mars 2017.

Passionné par la transmission et la pédagogie, il a créé en 2009, conjointement avec Les Siècles et le Festival Berlioz, le Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, orchestre-académie centré sur l'interprétation du répertoire romantique sur instruments anciens.

Il est à l'origine de nombreux projets pédagogiques audiovisuels et multimédias.

Ensemble Aedes

Fondé en 2005 par Mathieu Romano, l'Ensemble Aedes se consacre au vaste répertoire écrit pour le chœur de la Renaissance à aujourd'hui.

En résidence au Théâtre d'Auxerre, au Théâtre Impérial de Compiègne et à la Cité de la Voix à Vézelay, il s'est produit dans toutes les grandes salles de concerts et scènes nationales ainsi qu'au Festival d'Aix-en-Provence.

Révélation musicale 2016 de l'Association Professionnelle de la Critique de Théâtre Musique et Danse, l'Ensemble Aedes est en résidence en régions Bourgogne et Picardie où il y développe une saison parallèle d'actions pédagogiques et culturelles, aussi importante que celle des concerts. Dans un souci de partager la musique partout et avec tous les publics, il se produit aussi dans des lieux qui en sont éloignés a priori comme les milieux hospitaliers ou pénitentiaires.

Les Siècles is an orchestra that brings together musicians of a new generation, playing on the instruments corresponding to the repertoires they perform, and thereby places in perspective several centuries of musical creation.

Les Siècles appears regularly in the leading concert halls of Europe and Asia. The group is in residence in the Aisne *département* and an associate ensemble of the Cité de la Musique de Soissons. It also performs frequently at the Philharmonie de Paris.

Its recordings of the three great ballets of Stravinsky (*The Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring*) were awarded the German music critics' prize (Preis der Deutschen Schallplattenkritik) for 2015 and an Edison Klassiek 2012 in the Netherlands.

Les Siècles is keen to transmit love of music to a wider audience, and performs regularly in schools, hospitals and numerous social establishments.

Mécénat Musical Société Générale is the principal patron of the orchestra.

Since 2010 Les Siècles has been an ensemble conventionné by the Ministère de la Culture et de la Communication and the DRAC Hauts-de-France for a residency in the Hauts-de-France region. It has received support since 2011 from the Conseil Départemental de l'Aisne in order to strengthen its artistic and pedagogical presence there, notably at the Cité de la Musique de Soissons.

Regarded as one of the most charismatic and enterprising conductors of his generation, François-Xavier Roth is the director of Les Siècles, which he founded in 2003. He is also Generalmusikdirektor of the city of Cologne, where he is artistic director of the Gürzenich-Orchester and the Opera. His repertoire extends from the seventeenth century to the creation of contemporary works and covers every genre: symphonic music, chamber music and opera.

He is admired for his incisive, inspirational conducting and for his inventive and open-minded choice of programmes. François-Xavier Roth is a frequent guest conductor with the most prestigious orchestras, including the Berliner Philharmoniker and Staatskapelle Berlin, the Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, the Boston Symphony Orchestra and the Tonhalle-Orchester in Zurich.

He has been appointed Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra from March 2017.

A passionate believer in transmission and pedagogy, he created in 2009, along with Les Siècles and the Festival Berlioz, the Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, an academy orchestra focusing on period-instrument performance of the Romantic repertoire. He is also the originator of many audiovisual and multimedia educational projects.

Founded by Mathieu Romano in 2005, Ensemble Aedes devotes its activities to the vast repertoire written for choir from the Renaissance to modern times.

Aedes is in residence at the Théâtre d'Auxerre, the Théâtre Impérial de Compiègne and the Cité de la Voix in Vézelay, and has appeared in all the major national venues and at the Festival d'Aix-en-Provence.

Ensemble Aedes was voted 'Révélation Musicale 2016' by the Association Professionnelle de la Critique de Théâtre Musique et Danse (French critics' circle). It is in residence in the Bourgogne and Picardie regions, where it organises a parallel season of outreach and educational activities that is as extensive as its concert season. With the aim of sharing music everywhere and with all audiences, it also appears in venues that are a priori far removed from music, including hospitals and prisons.

Das Orchester Les Siècles vereint Musiker einer neuen Generation, die für ihre Aufführungen dem jeweils ausgewählten Repertoire entsprechende Instrumente verwenden und damit mehrere Jahrhunderte musikalischen Schaffens gekonnt in Szene setzen.

Les Siècles treten regelmäßig in den größten Konzertsälen Europas, des Vereinigten Königreichs und Asiens auf. Als Künstler *in residence* im Département Aisne und in Verbindung mit der Cité de la Musique de Soissons sind sie auch immer wieder in der Pariser Philharmonie zu hören.

Ihre Aufnahmen der drei Ballette von Strawinsky (*Der Feuervogel*, *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps*) wurden 2015 mit dem Preis der Deutschen Schallplatten-Kritik und 2012 mit einem Edison-Klassiek (Niederlande) ausgezeichnet. Les Siècles treten in regelmäßigen Abständen in Schulen, Krankenhäusern und zahlreichen sozialen Einrichtungen auf.

Das Mécénat Musical Société Générale ist Hauptmäzen des Orchesters.

Seit 2010 wird das Ensemble vom Ministerium für Kultur und Kommunikation sowie vom DRAC Hauts-de-France beim Aufenthalt in residence in dieser Region unterstützt. Ebenso erhält es seit 2011 Unterstützung vom Conseil Départemental des Départements Aisne mit dem Ziel, dort seine künstlerische und pädagogische Präsenz auszubauen, vor allem in der Cité de la Musique de Soissons.

François-Xavier Roth, der als einer der charismatischsten und unternehmungs-freudigsten Dirigenten seiner Generation gilt, leitet das Orchester Les Siècles, das er 2003 gegründet hat. Er ist ebenfalls Generalmusikdirektor in Köln und hat die musikalische Leitung des Gürzenich-Orchesters und der Oper inne. Sein Repertoire erstreckt sich vom 17. Jahrhundert bis hin zum zeitgenössischen Musikschaffen und deckt alle Genres ab: sinfonische Musik, Kammermusik und Oper.

Seine zupackende, inspirierende Orchesterleitung wird auch wegen der Zusammenstellung innovativer, allem Neuen gegenüber aufgeschlossener Programme gewürdigt. François-Xavier Roth ist regelmäßig als Gastdirigent bei den renommiertesten Orchestern tätig: bei den Berliner Philharmonikern und der Staatskapelle Berlin, beim Concertgebouworkest von Amsterdam, dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, der Boston Symphony, dem Tonhalle-Orchester Zürich usw. Im März 2017 wurde er zum „Principal Guest Conductor“ des London Symphony Orchestra ernannt.

Als passionierter Pädagoge hat er im Jahr 2009 gemeinsam mit Les Siècles und dem Festival Berlioz das Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz gegründet, eine Orchester-Akademie, die sich der Interpretation des Repertoires der Romantik mit historischen Instrumenten verschrieben hat.

Er hat zahlreiche audiovisuelle pädagogische und Multimedia-Projekte ins Leben gerufen.

Das Ensemble Aedes wurde 2005 von Mathieu Romano gegründet und widmet sich dem breiten Chor-Repertoire aus der Zeit von der Renaissance bis in unsere Tage.

Als Ensemble in residence im Théâtre d'Auxerre, im Théâtre Impérial von Compiègne und der Cité de la Voix in Vézelay ist es in allen großen Konzertsälen und auf allen internationalen Bühnen sowie dem Festival von Aix-en-Provence aufgetreten. Als musikalische Neuentdeckung 2016 der Association Professionnelle de la Critique de Théâtre Musique et Danse war das Ensemble Aedes in residence in den Regionen Burgund und Pikardie zu Gast, wo es eine Saison mit sowohl pädagogischen als auch kulturellen Aktivitäten gestaltete, die ebensolchen Stellenwert haben wie ihre Konzerttätigkeit. Im Bemühen darum, Musik überall und mit jedem Publikum zu teilen, tritt es auch an Orten auf, die eigentlich weit außerhalb der üblichen Reichweite liegen, wie zum Beispiel in Krankenhäusern oder Strafanstalten.

REMERCIEMENTS

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

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

Jean-François Monnard, Mécénat Musical Société Générale, Frédéric Oudéa

et toutes les équipes de la Société Générale,

Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg et le département de l'Aisne, Bénédicte Boisbouvier
et la DRAC Hauts-de-France, Jean-Marie Carré et toutes les équipes de la Cité de la Musique de Soissons,

Laurent Bayle, Emmanuel Hondré et toutes les équipes de la Philharmonie de Paris,

Florent Lhuillier et l'ADAMI, Catherine Delepelaire et l'association Échanges & Bibliothèques,

Pierre Boulez et tous les membres de l'association Les Amis des Siècles.



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles

Une production "Les siècles" © 2017

Enregistrements en public (2016) à la Philharmonie de Paris, la Cité de la Musique de Soissons, le Théâtre Impérial de Compiègne,
le Théâtre-Sénart, la Maison de la Culture d'Amiens, la Laeiszhalle de Hambourg et le Snape Maltings d'Aldeburgh.

Direction artistique, montage et mixage : Jiří Heger

Prise de son : Alix Ewald, Bergamo Periaux

Assistants : Charles-Alexandre Englebert, Alexandre Treille, Marie-Ange Carrez

Partition : Éditions Universal-Durand

© harmonia mundi pour les textes de et des traductions

Photo Julien Mignot

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com