

Gustavo Gimeno

ravel

daphnis et chloé
une barque sur l'océan
pavane pour une infante défunte

Orchestre
Philharmonique
du Luxembourg

Maurice Ravel (1875 – 1937)

Daphnis et Chloé

Part I

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Introduction et Danse religieuse | 8. 46 |
| 2 | Les jeunes filles attirent Daphnis et l'entourent de leurs danses | 3. 28 |
| 3 | Danse grotesque de Dorcon | 1. 51 |
| 4 | Danse légère et gracieuse de Daphnis | 2. 34 |
| 5 | Tous invitent Daphnis à recevoir la récompense | 1. 19 |
| 6 | Danse de Lyceion | 2. 20 |
| 7 | L'on perçoit des bruits d'armes, des cris de guerre qui se rapprochent | 1. 46 |
| 8 | Une lumière irréaliste enveloppe le paysage | 5. 12 |

Part II

- | | | |
|----|---------------------------|-------|
| 9 | Interlude | 2. 55 |
| 10 | Danse guerrière | 4. 38 |
| 11 | Danse suppliante de Chloé | 6. 06 |

Part III

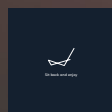
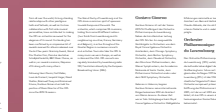
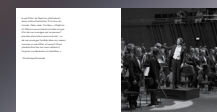
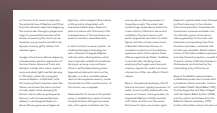
- | | | |
|----|---|-------|
| 12 | Lever du jour | 5. 31 |
| 13 | Pantomime (Les amours de Pan et Syrinx) | 5. 55 |
| 14 | Danse générale (Bacchanale) | 4. 29 |

15	Une barque sur l'océan	8. 36
----	------------------------	-------

16	Pavane pour une infante défunte	7. 09
----	---------------------------------	-------

Total playing time:	72. 35
---------------------	--------

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno



Ravel's Pre-War Orchestral-Ballet Feast

Daphnis et Chloé

(complete ballet, 1909–12)

While *Daphnis et Chloé* is frequently heard in the concert hall in the form of two orchestral suites, most especially *Suite N° 2*, this recording by the Orchestre Philharmonique du Luxembourg reminds us that Ravel's complete score – his most extended work – consists of much more than these extracted portions. Although the score's masterly qualities were hailed by the French critic Emile Vuillermoz as early as 1912, this ambitious project made substantial demands on Ravel and realising the music was far from easy. The painstaking process of composition often involved Ravel in a private struggle, as distinct from the subsequent orchestration for which he had such a natural and imaginative flair. In fact the

composer rejected his first, somewhat conservative finale of 1910 written in 3/4 metre, in favour of a much more unpredictable and exciting 5/4 conclusion completed some two years later.

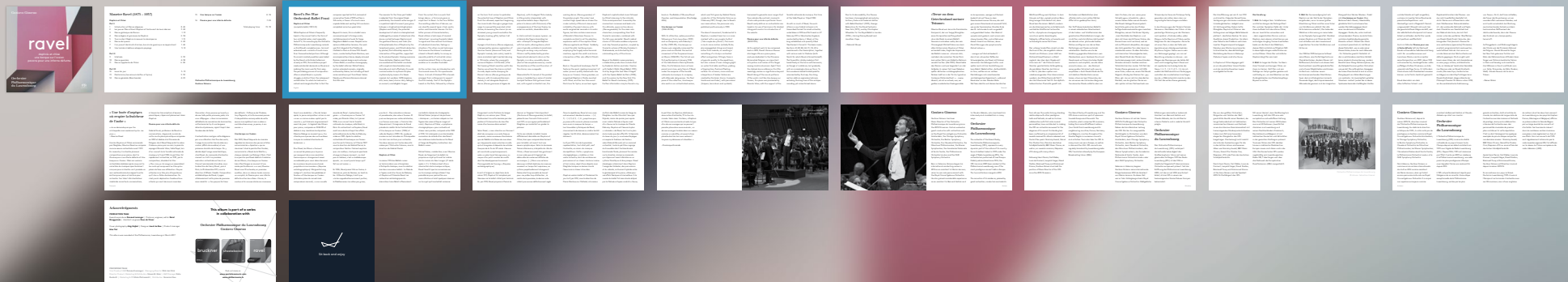
Beyond its music, this is a ballet score conceived as part of a large-scale, multidimensional artwork for Serge Diaghilev's Ballets russes. Despite some serious collaborative tensions, the work was first staged at the Théâtre du Châtelet in Paris on 8 June 1912. Ravel's music, conducted by Pierre Monteux, was accompanied by intense, deeply coloured Russian-inspired designs and costumes of Léon Bakst; innovative choreography by the ballet reformer Michel Fokine; and an extended scenario, originally authored by Fokine, but including at least some narrative input from Ravel. Vaslav Nijinsky and Tamara Karsavina danced the title roles.

The scenario for the three-part ballet is adapted from the original Greek pastore by the classical writer Longus. It is a pastoral idyll of innocent young love between a shepherd and shepherdess (Daphnis and Chloé), the potential development of which is interrupted and challenged by a series of adventures (the dance contest between Daphnis and the goatherd Dorcon) and trials (the attempted seduction of Daphnis by the temptress Lyceion, and Chloé's abduction by pirates) that ultimately require the intervention of the god Pan, supported by the elusive Nymphs. Having overcome these obstacles, Daphnis and Chloé are reunited and the ballet concludes with a euphoric bacchanalian romp. Ironically and most effectively, the work communicates its mythical storyline mysteriously by means of a Greek-inspired, but wordless, SATB (soprano, alto, tenor, bass) chorus: story-telling in an ancient, unintelligible tongue.

From the outset, this is a work that brings dance – a form and genre so important to Ravel – to the fore. Within the resulting collection of dances, we can identify several types: ritual, exotic, action and character dances. For this latter process of characterisation, Ravel utilises a technique of musical 'leitmotives': recurring thematic labels to signal and then remind the listener of individual characters, feelings or situations. The other crucial technique that ensures the listener's sustained interest is Ravel's ability to convey an exquisite palette of orchestral colour, sometimes almost filmic in the way it enables us to visualise the ballet.

As the curtain rises, an *Introduction* sets the musical scene for this spectacular fresco. A chord of stacked fifth intervals emerges from nothingness to support the first melody: that of the Nymphs heard on the flute, followed by a theme

English



on the horn that comes to symbolise the potential love of Daphnis and Chloé. From this ethereal, expectant beginning, the music builds through a gargantuan surge to a powerfully executed initial climax, showcasing the chorus (as an amassed young crowd bow before the Nymphs, bearing gifts), before it all subsides again.

A pagan ritual dance (*Danse religieuse*), interspersed by spacious exploration of the love theme (oboe and flute) and Nymphs' melody (solo violin), leads to more animated, light-hearted dancing in 7/4 metre, where the young girls surround Daphnis. A little later, after first hearing Chloé's sensitive waltz-like theme, we witness the dance contest. A crude, duple metre stomping for Dorcon's dance (*Danse grotesque de Dorcon*), with its awkward bassoon melody, is set alongside Daphnis's dance (*Danse gracieuse et légère de*

Daphnis), with its elegant flute melody in lilting metre interpolated with impressive balletic leaps. Daphnis's prize is to dance with Chloé and, after a reappearance of the love theme, he enters an ecstatic, dreamlike state.

In stark contrast, however, Lyceion – as a Salomé-like figure discarding her veils – attempts to beguile Daphnis with her exotic, alluring dance, which uses a typically unstable chromaticism. During an ensuing noisy confusion Chloé is swiftly abducted by pirates. Supernatural elements return as the Nymphs, in a slow, unworldly dance (*Lent et très souple de mesure*), invoke the assistance of Pan and the return of the chorus, now *a cappella*.

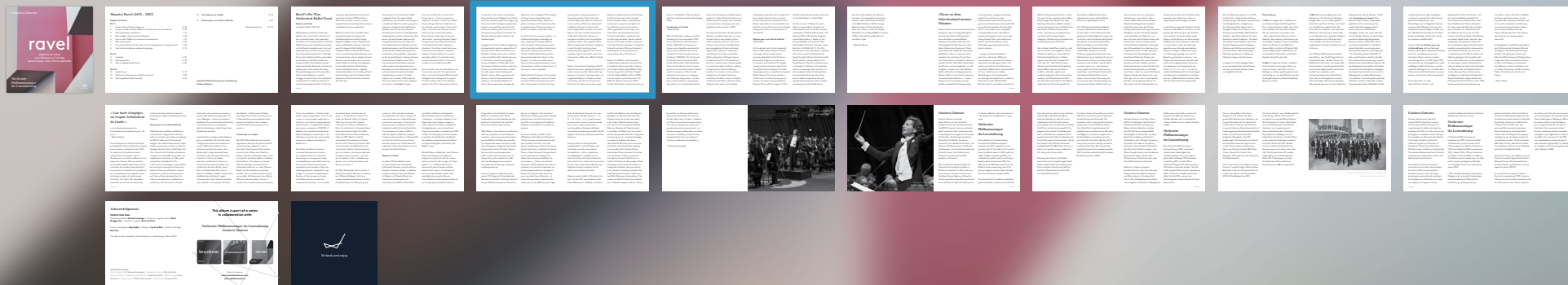
Meanwhile Part II, based at the pirates' camp, is heralded by a series of sinister trumpet fanfares that get ever closer and, with a great orchestral roar, the

warring dance (*Danse guerrière*) of the pirates erupts. This violent and insistent high-speed dance shares the crude rusticity of Dorcon's dance and instability of Lyceion's dance, with exotic augmented seconds in its scalic figures, but also contains resonances of Borodin's *Polovtsian Dances*. In complete contrast is set the plaintive, expressive waltz of the captive Chloé (*Danse suppliante de Chloé*). Suddenly, a most forceful, terrifying music, employing the hugely evocative wind-machine, signals the wrath and divine intervention of Pan who effects Chloé's release.

Back in the pastoral landscape, Part III features the quiet, rippling movement of water (a sonic quality shared with *Une barque sur l'océan*). Having awoken, an anguished Daphnis is finally reunited with Chloé, and the two then enact Pan's love for Syrinx, as we hear again

Daphnis's sophisticated music followed by Chloé's dancing to the intricate flute accompaniment. Inexorably the momentum increases and leads into the ultimate, joyous action dance (*Danse générale*) for the main solo characters, incorporating their final thematic reminders, combined with the full *corps de ballet*. Ravel's radical choice of 5/4 metre enables a dynamic and risky forward propulsion, coupled by thematic echoes of Rimsky-Korsakov's *Shéhérazade*, and clinched by the culminating entry of the chorus.

Beyond the Ballets russes premiere, notable later productions include that by Frederick Ashton and John Craxton with Sadler's Wells (Royal Ballet, 1951); that by Serge Lifar and Marc Chagall with the Opéra-Ballet de Paris (1958); and the version by the New York City Ballet for Ravel's centenary (1975). Further information may be found in my



book on *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (Routledge, 2016).

Une barque sur l'océan (1904–05/06)

With its attractive, watery evocation following on from *Jeux d'eau* (1901) and contemporary with Debussy's *La Mer* (1903–05), *Une barque sur l'océan* was originally composed for piano and constituted the central movement of the five pieces known as *Miroirs* (1904/05). The full set was first performed on 6 January 1906 at the Salle Erard in Paris by Ricardo Viñes, the Catalan-born virtuoso pianist and close, early friend of Ravel, under the auspices of the Société nationale de musique. In company with *Alborada del gracioso*, the final piece of the collection, *Une barque* also exists in an orchestrated version,

which was first given by Gabriel Pierné, conductor of the Orchestre Colonne on 3 February 1907, though, due to Ravel's own reservations, the piece was only published posthumously in 1950.

The idea of movement, fundamental to *Daphnis*, is evident here too in a score marked 'with a very supple rhythm' ("très souple de rythme"). The music is much more motivic (initially flutes, plus arpeggiated strings and harps) rather than melodic, so resulting in something of a study in orchestral effect and gesture. Fittingly there is a hypnotic quality to the repetitions, but also a sense of ever-changing light on water that ebbs and flows, yielding a fragmentary, fluid and fleeting surface. On occasion, more ominous interjections of darker timbre are created by the brass (horns, trumpets, trombones and tuba), with percussion (timpani, bass drum and cymbals)

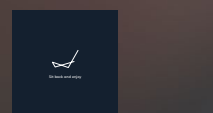
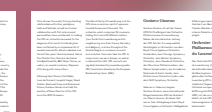
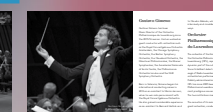
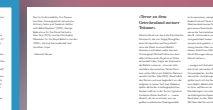
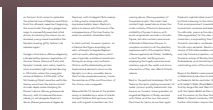
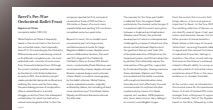
harnessed to generate sonic surges that then subside. By contrast, moments of solo cello provide a particular focus. Ravel's early skills as an orchestrator are heard in his use of harmonics for divided string parts and in his introduction of the celesta.

Pavane pour une infante défunte (1899/1910)

As the earliest work to be composed, back in 1899, Ravel's famous *Pavane* also began life as a piano piece, and was dedicated to the Princesse Edmond de Polignac, an important arts patron and heiress of the Singer sewing machine business. Apart from the stylised dance reference, the title seemingly carries no significance beyond Ravel's liking of the sound-patterns of the words. Just like *Une barque sur l'océan*, the piece was premiered by Ricardo Viñes, with the support of the

Société nationale de musique, this time at the Salle Pleyel on 5 April 1902.

As with so much of Ravel, the work attains a new timbral richness in its transcribed format for small orchestra, undertaken in 1910 and first heard on 27 February 1911 in Manchester, England, conducted by Henry J. Wood, at the long-established and quaintly titled 'Gentlemen's Concerts'. The basic rondo-like form: A1, B1, B2, A2, C1, C2, A3 is maintained in the transcription, together with various nods to Chabrier (both facets for which Ravel criticised himself). That beautiful, stately melody is first heard freely on the horns with bassoons, as though at a distance, but gradually with an increasingly close-up focus. To this woodwind-based timbral palette ornamented by the harp, the string section adds an expressive lushness, extruding the long lines of this antique-sounding yet romanticised dance.



Due to its danceability, the *Pavane* has been choreographed variously by Anthony Tudor and Frederick Ashton with Ballet Rambert (1933); George Balanchine for the Ravel Festival in New York (1975); and by Christopher Wheeldon for the Royal Ballet in London (1996), starring Darcey Bussell and Jonathan Cope.

– Deborah Mawer



«Treue zu dem Griechenland meiner Träume»

Maurice Ravel war der erste französische Komponist, der von Sergej Dhiaghilev einen Kompositionsauftrag erhielt: ob er die Musik zu einem Ballett-Szenarium schreiben wolle, das sein Choreograph Michail Fokine aus dem alten Hirtenroman *Daphnis et Chloé* entwickelt habe, fragte der Impresario der Ballets russes an – etwa ein Jahr, nachdem die russischen Tänzer Paris zum ersten Mal in ein Kollektiv-Delirium versetzt hatten (Mai 1909). Ravel liebte den Roman und war begeistert von der Aufgabe. In seinen fast zwei Dekaden später diktierten autobiographischen Skizzen heißt es in der für ihn typischen trockenen Distanziertheit: «... *meine Absicht, als ich es schrieb, war, ein großes musikalisches Freskogemälde*

zu komponieren, weniger auf Archaik bedacht als auf Treue zu dem Griechenland meiner Träume, das sich gern einem Griechenland verwandt fühlt, wie es die französischen Künstler Ende des 18. Jahrhunderts sich vorgestellt und geschildert haben. Das Werk ist symphonisch gebaut, nach einem sehr streng tonalen Plan und mittels einer kleinen Anzahl von Motiven, deren Durchführungen die symphonische Einheit sichern.»

...weniger auf Archaik bedacht...: das ist ein schwacher Reflex der Schwierigkeiten, die Ravel mit Fokines szenischen Vorstellungen hatte – und später auch mit der Ausstattung von Leon Bakst. Beide hatten «Authentizität» im Sinn, wollten ein an antiken Darstellungen sich orientierendes «archäologisches Experiment», während Ravel eher an den Rokoko-Maler Watteau dachte und dessen berühmtes



Deutsch

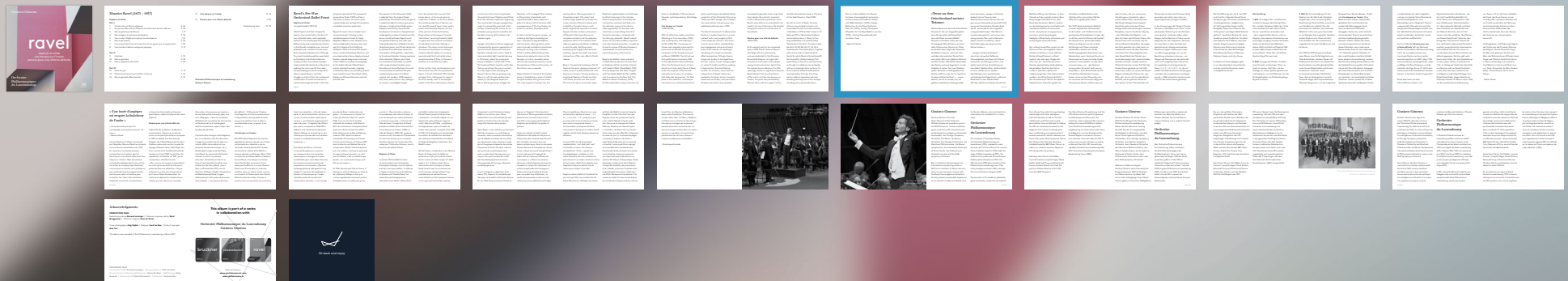


Bild *Einschiffung nach Kythera*. In dem Hinweis auf den «symphonischen Bau» klingt einiger Stolz darauf mit, dass Ravel kein Nummern-Ballett, sondern ein durchkomponiertes, architektonisch verstreutes Großformat entworfen hatte – «*Symphonie chorégraphique*» nannte er später diese längste, farbigste, raffinierteste, virtuoseste und aufwendigste seiner Partituren.

Der «streng tonale Plan» kreist um das Zentrum A-Dur, die angeblich «kleine Anzahl von Motiven» (man zählt ein Dutzend Hauptthemen) umfasst sogleich den über dem Orgelpunkt A bis zum *dis'''* der Flöte aus sechs Quinten geschichteten Anfangsklang, die parallelen Quarten der Hörner in Takt 6, (die dann später vom vokalisierenden Chor übernommen werden), das Flötenthema ab Takt 7, das Hornthema ab Takt 12. Zur idyllisch-hellenistischen Thematik gesellt sich

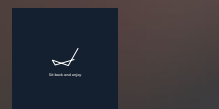
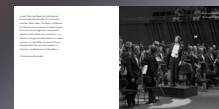
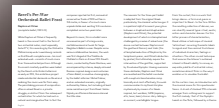
Groteskes und Bedrohliches (das «Piratenmotiv» zum ersten Mal bei Ziffer 62 im gedämpften Horn).

Der Stoff dieses bukolischen Balletts in einem arkadischen Griechenland ist der Liebes- und Schäferroman des griechischen Rhetoriklehrers Longos, der im dritten nachchristlichen Jahrhundert die damals schon jahrhundertalten Motive und Figuren aus der antiken Mythologie und Poesie nochmals verarbeitete. Goethe nannte die Erzählung gegenüber Eckermann «ein Meisterstück, worin Verstand, Kunst und Geschmack auf ihrem höchsten Gipfel erscheint» und empfahl, «es alle Jahre einmal zu lesen, um... den Eindruck seiner großen Schönheit aufs neue zu empfinden.» Auch Ravels Musik durfte sich bald ein Meisterstück nennen lassen, etwa von Igor Strawinsky, der sie «zu einem der schönsten Zeugnisse französischer Musik» erklärte oder von

Jean Cocteau, der von «einer jener Schöpfungen» schwärmte, «die in unsere Herzen fallen wie ein Komet». Wie Ravels Verleger Durand jedoch berichtete, gab es bei den Proben heftige Auseinandersetzungen zwischen Dhiaghilev, seinem Startänzer Nijinsky – dem Darsteller des Daphnis – und dem mit ihnen zerstrittenen Fokine, die Durand zwar nicht verstand, weil sie sich auf Russisch abspielten, die wegen des stets gereizten Tons aber kaum zu missdeuten waren. Zu allen Zeitnöten und szenischen Schwierigkeiten kam, dass Ravels Musik den Tänzern aus heute keineswegs mehr einleuchtenden Gründen als kaum tanzbar erschien. Tatsächlich lernten sie den 5/4-Takt der finalen *Danse générale* nur mit Hilfe eines Tricks, indem sie, einem Rat Ravels folgend, ständig den Namen Ser – gej – Dhia – ghi – lev vor sich hin skandierten. Darüber, wie die gleichen Tänzer ein Jahr später mit den Taktwechseln von

Strawinskys *Le Sacre du Printemps* fertig geworden sein sollen, kann man nur ungünstigste Vermutungen anstellen.

In den *Erinnerungen* der Tänzerin Tamara Karsavina – Darstellerin der Chloé – ist die panikartige Stimmung vor der Premiere noch spürbar: «*Trotz des süßen, edlen Klangs*» hatte *Daphnis et Chloé* «rechte Fallgruben für den Interpreten. Da hatte ich einen Tanz, in dem die Takte sehr kapriziös einem ständig wechselnden Rhythmus folgten. Fokine war zu sehr von Zeitmangel geplagt, um mir viel Beachtung schenken zu können – am Morgen der Premiere war der letzte Akt noch nicht endgültig fixiert. Ravel und ich repetierten hartnäckig hinter der Szene: 1, 2, 3 – 1, 2, 3, 4, 5 – 1, 2, bis ich endlich die Mathematik zum Teufel jagen und allein der musikalischen Linie folgen konnte.» (Wahrscheinlich meinte sie den 7/4-Takt der ersten *Danse générale*).



Die Uraufführung war am 8. Juni 1912 und brachte – Folge der Zerwürfnisse, Verzögerungen und daraus resultierender Unzulänglichkeiten – lediglich eine Art Achtungserfolg. Zudem hatte Dhiaghilev *Daphnis et Chloé* an den Anfang eines vierteiligen Ballettabends platziert – deutliches Zeichen für seine Zweifel an dieser Produktion. Vor allem aber fieberte das Publikum wohl dem zweiten Programmpunkt entgegen: Nijinskys eine Woche zuvor kreierter, hocherotisierter, skandalträchtiger Darstellung des Fauns in Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

In *Daphnis et Chloé* dagegen geht es um die pubertären Verwirrtheiten und das sinnliche Erwachen zweier unaufgeklärter Kinder.

Die Handlung:

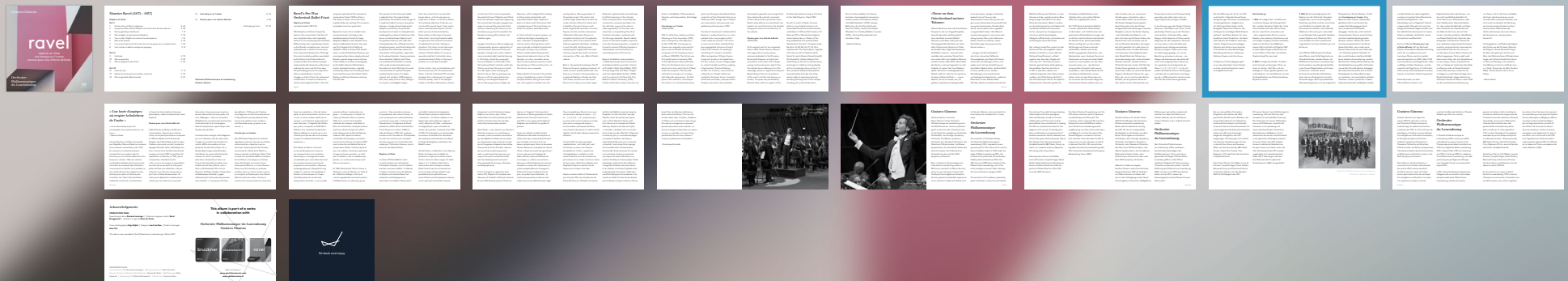
1. Bild: Ein heiliger Hain. Schäferinnen und Hirten bringen der Naturgottheit Pan und den Nymphen Opfer dar. Unter ihnen befindet sich die schöne Chloé, die von zwei Hirten umworben wird – dem ungeschickten Dorcon und von Daphnis, dem ebenso schüchternen wie anmutigen Jüngling. Tanzend wetteifern beide um die Gunst des Mädchens, dessen Wahl natürlich auf Daphnis fällt. In diese Idylle dringen wilde Piraten ein und entführen Chloé. Der untröstliche Daphnis klagt Pan sein Leid.

2. Bild: Im Lager der Piraten. Sie feiern ihren Triumph und zwingen Chloé, vor ihnen zu tanzen. Gott Pan und sein Gefolge von Satyrn greifen gerade noch rechtzeitig ein, um das Mädchen vor den Zudringlichkeiten des Piratenhaupteplings Bryaxis zu retten.

3. Bild: Bei Sonnenaufgang hat sich Daphnis vor der Grotte der Nymphen eingefunden, wo er zu seiner großen Erleichterung Chloé inmitten einer Schar von Schäferinnen erblickt. Der alte Hirte Lammon erläutert, Pan habe das Mädchen in Erinnerung an seine Liebe zu der Nymphe Syrinx gerettet. Dankbar preisen Daphnis und Chloé den Gott und schließen sich dem zunehmend orgiastischen Tanz der Schäferinnen und Hirten an.

Von 1904 bis 1905 komponierte Ravel seine *Miroirs*, eine fünfsätzige Suite von Charakterstücken, die dem Klavier mit Raffinement, Kühnheit und erlesenstem Kunstverstand neue Klanglandschaften und virtuose Möglichkeiten erschlossen. Im Zentrum – zwischen einem konturenverwischenden *Nächtlichen Spuk*, dem ornithologischen Lamento *Trauernde Vögel*, dem hispanisierenden *Alborada del gracioso* und der magischen

Klangwelt des *Tals der Glocken* – findet sich *Une barque sur l'océan* (Eine Barke auf dem Ozean): Meeresstille, glückliche Fahrt und schwere See werden Darstellungsgegenstand einer zunehmend entfesselten Arpeggien-Studie, die, unter metrisch schwankendem Thema, zunächst links- und dann beidhändig die gesamte Klaviatur erfasst. Obwohl das Stück so eminent pianistisch ist, hat Ravel dieses Naturbild – wie so viele seiner Klavierstücke, darunter auch *Alborada* – für Orchester gesetzt. Natürlich ist das so entstandene maritime Hörbild keine simple Instrumentierung, sondern Resultat einer Klang-Metamorphose, die die Farbpalette eines großen Orchesters verwendet. Die anfänglichen Arpeggien der linken Pianistenhand sind zu einem Klangteppich aus Akkordbrechungen von sechzehn- bis zwanzigfach geteilten Streichern mutiert (wobei die zu dieser Spielweise besonders befähigten Harfen



und die Celesta erst spät eingreifen), und eine im zweiten Teil auftauchende pianistische Repetitions- und Glockenfigur wird in Flageolet-Tremoli umgewandelt. Wiewohl sich auch hier die gewohnte Ravel-Magie einstellt, war der selbstkritische Komponist mit seiner Arbeit unzufrieden: die Partitur wurde erst posthum veröffentlicht.

Auch im Falle der *Pavane pour une infante défunte* teilt die Nachwelt Ravels unfreundliche Selbsteinschätzung nicht. Ein «unvollkommenes und harmloses Stück» nannte er später seine Komposition von 1899 (die er 1910 instrumentierte), bemängelte den «allzu auffälligen Einfluss Chabriers» und die «ziemlich dürftige Form». Er hätte dem Stück etwas mehr Dankbarkeit erweisen können: es hatte ihn berühmt gemacht.

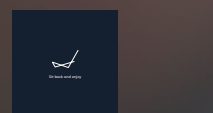
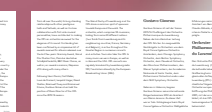
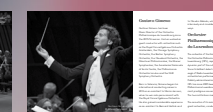
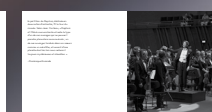
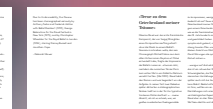
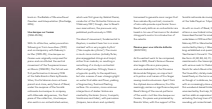
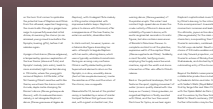
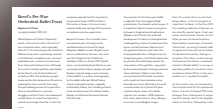
Ravel übernahm von dem alten höfischen Schreit- und

Repräsentationstanz der Pavane – von der nicht zweifelsfrei überliefert ist, ob ihr Name vom «Pfauentanz» oder dem Städtenamen Padua abzuleiten ist – das würdevolle Zeitmaß und fügte dem Charakter von Feierlichkeit den der Melancholie hinzu, der sich fast immer unter den perfekten Oberflächen von Ravels Musik findet. Versuche, den klangvollen Titel (deutsch: Pavane für eine verstorbene [spanische] Prinzessin) poetisch-programmatisch auszuwerten, wehrte Ravel stets ab: ihm sei es nur um die Assonanz der Worte *infante* und *défunte* gegangen. Doch es gibt wohl kaum einen Hörer, der sich Assoziationen an eine junge, schöne, aristokratische Tote, an Velazquez' berühmtes Gemälde *Las Meninas* oder an Ravels Kindheitsmusik (*Ma mère l'oye*; *L'enfant et les sortilèges*) aus dem Kopf schlagen kann. Ravels Kindlichkeit, diagnostizierte der Philosoph Theodor W. Adorno schon 1930, sei die «aristokratische Sublimierung

von Trauer». Es ist, darf man schließen, die Trauer des Erwachsenen um ein unwiderruflich verlorenes Paradies, und es ist wohl vornehmlich die Mischung aus kirchentonaler Archaik und dem harmonischen Raffinement der Jahrhundertwende, die in der *Pavane* den Eindruck von «temps perdu» hervorruft.

Auftraggeberin und Widmungsträgerin des Stücks war die Prinzessin Edmond de Polignac. Die als Winaretta Singer bei New York geborene Tochter und Erbin des Nähmaschinen-Erfinders Isaac Singer war Patronin berühmter Salons in Paris und Venedig und investierte ihre Millionen in Kunst und Musik (von u.a. Satie, Strawinsky, de Falla, Poulenc, Weill) – Ravels *Pavane* rührte sie zu Tränen.

– Rainer Peters



« Une buée d'arpèges où respire la fraîcheur de l'aube »

« Je ne demande pas que l'on
m'interprète mais seulement qu'on me
joue. »

– Maurice Ravel

Hormis *Daphnis* et *Chloé* commandé par Diaghilev, Maurice Ravel ne compose aucune œuvre orchestrale avant 1919. En revanche, il orchestre plusieurs compositions pour piano, dont la *Pavane pour une infante défunte* et *Une barque sur l'océan*. Mais ces versions orchestrales réalisées après coup ont le caractère de musiques spontanément conçues pour orchestre car il possède un sens extraordinaire des rapports entre écriture pour piano et écriture pour orchestre. Son talent d'orchestrateur révélé dès sa sortie du conservatoire,

à travers les transcriptions d'œuvres pianistiques, s'épanouit pleinement dans *Daphnis*.

Pavane pour une infante défunte

Gabriel Fauré, professeur de Ravel au conservatoire, s'agaça du succès de cette courte pièce pianistique composée en 1899 et dédiée à la Princesse de Polignac dont Ravel fréquentait le salon. Créée au piano par son ami, le pianiste espagnol Ricardo Viñes, Salle Pleyel, lors d'un concert de la Société nationale de musique, le 5 avril 1902, la partition fut rapidement orchestrée, en 1910, par le compositeur, élucidant le titre :

« Pour moi, je n'ai songé, en assemblant les mots qui composent ce titre qu'au plaisir de faire une allitération. Ne pas attacher à ce titre plus d'importance qu'il n'en a. Éviter de dramatiser. Ce n'est pas la déploration funèbre d'une infante qui vient de mourir mais bien

l'évocation d'une pavane qu'aurait pu danser telle petite princesse, jadis, à la cour d'Espagne. » Avec sa succession défaillante de neuvièmes de dominantes, cette danse lente, d'une langueur dolente et précieuse, rejoint l'esprit des *Sarabandes* de Satie.

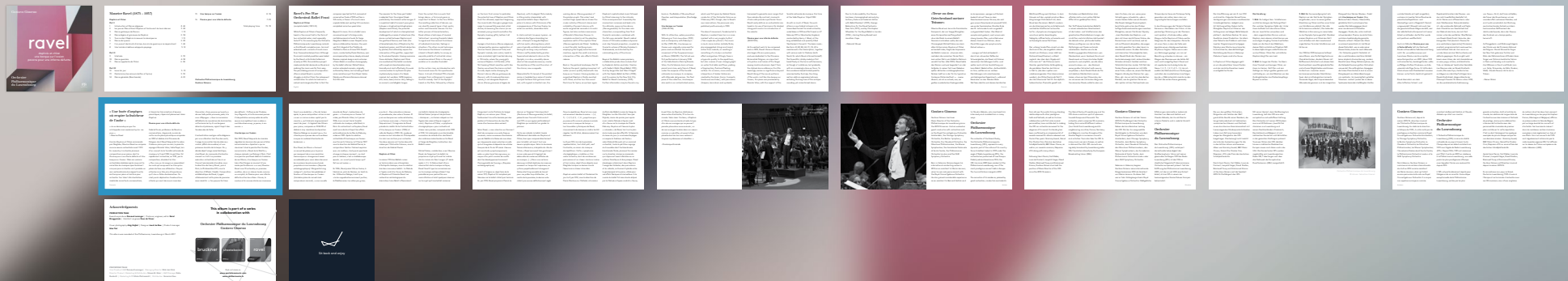
L'orchestration souligne cette élégance par une utilisation très fine des vents, l'usage de sonorités translucides aux cordes (effets de sourdine) et une présence discrète de la harpe. On y décèle déjà l'usage caractéristique, chez Ravel, du crescendo d'orchestre menant au tutti. La première exécution orchestrale eut lieu à un Concert promenade à Londres, sous la direction de Henry Wood, puis à Paris, le 25 décembre 1911, sous la direction d'Alfredo Casella. Composition emblématique de Ravel, il jugea ultérieurement cette pièce de jeunesse avec sévérité : « J'en perçois fort bien

des défauts : l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre. L'interprétation remarquable de cette œuvre incomplète et sans audace a contribué beaucoup, je pense, à son succès. »

Une barque sur l'océan

Dès 1899, Ravel fréquente de manière régulière les réunions des jeunes artistes surnommés les « Apaches » qui se réunissent chez le peintre Paul Sordes, surnommé le « Ravel de la Palette », chaque samedi, rue Dulong à Paris. C'est à ce peintre que Ravel dédie le troisième de ses *Miroirs*, *Une barque sur l'océan*. Léon-Paul Fargue se souvient d'une soirée particulière où « un soir, Maurice Ravel nous fit entendre, en première audition, dans un silence tendu comme un complot, la Pavane pour une infante défunte et les Jeux d'eau. L'ironie, la couleur et la nouveauté de ces morceaux

Français



furent une révélation. » Peu de temps après, le jeune compositeur arriva un soir « avec un mince rouleau aplati par la marche », qu'il déroula soigneusement avant de jouer : il s'agissait des *Miroirs* pour piano, composés en 1904/05 et dédiés à cinq membres des Apaches. Maurice Delage se souvient que « l'on n'hésite pas à passer des nuits entières à copier le matériel d'orchestre du lendemain. »

Pour Ravel, les *Miroirs* « forment un recueil de pièces pour le piano qui marquent dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu'alors à ma manière » (*Esquisse autobiographique*). Marguerite Long souligne l'« écriture très pédalée et fondue » d'*Une barque sur l'océan* (troisième pièce du recueil mais composée en second), « une nouvelle

réussite de Ravel < hydraulicien de génie >. » *Une barque sur l'océan* fut créée, par Ricardo Viñes, le 6 janvier 1906, à un concert de la Société nationale de musique, salle Érard, à Paris. En orchestrant cette pièce, Ravel avait sans doute à l'esprit les effets extraordinaires de *La Mer* de Debussy, créée en 1905. Après la création orchestrale d'*Une barque sur l'océan* aux Concerts Colonne, le 3 février 1907 sous la direction de Gabriel Pierné, le compositeur Gaston Carraud exprima que « le malheur, c'est que le spectacle change à chaque moment ; ce n'est pas un tableau, c'est un kaléidoscope éperdu ; on ne sait pas le temps qu'il fait sur cet océan. »

En 1906, Ravel passa l'été en Suisse, à Hermance, près de Genève, au bord du lac. À Maurice Delage, il écrit que « le lac rappelle étonnamment parfois, la Méditerranée. Les côtes pas grises,

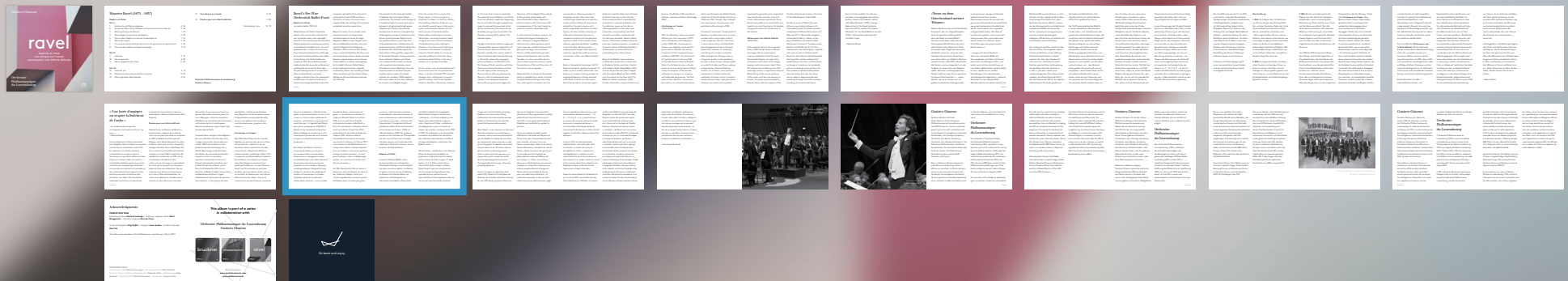
pourtant... Des colorations intenses et paradoxales, des valeurs fausses. Et puis ces barques aux voiles éclatantes, aux formes surannées. » Comme très fréquemment, l'imaginaire de Ravel précède la réalité. Entre l'orchestration d'*Une barque sur l'océan* (1906) et celle de *Daphnis* (1909-12), quelques années se sont écoulées au fil desquelles il a mûri son écriture pour orchestre. Ces deux œuvres ont toutes deux été créées par l'Orchestre Colonne, sous la direction de Gabriel Pierné.

Daphnis et Chloé

La saison 1912 des Ballets russes se termina dans une atmosphère d'Antiquité classique, avec la création des deux nouveaux ballets : le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy et *Daphnis et Chloé* de Ravel. Les recherches archéologiques du décorateur Léon Bakst influencèrent

ces ballets stylisés du chorégraphe Michel Fokine (emprunt de postures < classiques >, costumes calqués sur les figures des vases attiques rouges et noirs). *Daphnis et Chloé*, « symphonie chorégraphique » pour orchestre et chœur sans paroles, composé entre 1909 et 1912, fut créé après une interminable succession de retards d'où résultèrent de nombreux malentendus entre Ravel et Serge de Diaghilev, le directeur des Ballets russes.

Michel Fokine, corédacteur, avec Maurice Ravel, de l'argument du ballet, lui proposa un sujet qu'il avait lui-même tiré du roman du Grec Longus (2^e siècle après J.-C.). Si Fokine rêvait d'une résurrection de la musique antique, Ravel l'avertit que les connaissances sur la musique antique étaient trop parcellaires pour permettre une reconstitution et émit quelques réserves sur le sujet qu'il souhaitait remanier.



L'argument conte l'histoire du berger Daphnis, son amour pour Chloé, l'enlèvement de cette dernière par des pirates et l'intervention du dieu Pan suivie d'un heureux dénouement.

Selon Ravel, « *mon intention en l'écrivant était de composer une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves qui s'apparente assez volontiers à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du 18^e siècle. 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 de l'ouvrage* » (*Esquisse autobiographique*).

Inscrit à l'origine au répertoire de la saison 1911, *Daphnis* fut remplacé par *Narcisse* car le ballet n'était pas terminé. En juin 1910, Ravel proposa à Pierné de

donner un fragment très important (*Nocturne et Danse guerrière*) du ballet, présenté aux Concerts Colonne le 2 avril 1911, ce qui agaça profondément Diaghilev qui souhaitait en garder la primeur.

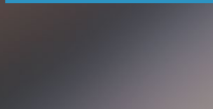
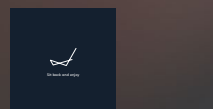
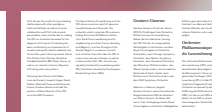
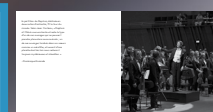
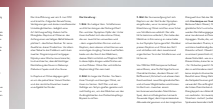
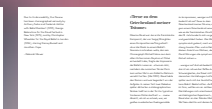
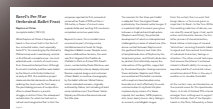
Outre ces retards, le ballet s'avéra difficilement dansable car *Daphnis* et *Chloé*, bien que composé directement pour le ballet, est avant tout une œuvre symphonique. Selon la danseuse Tamara Karsavina, interprète du rôle de Chloé, « *Ravel accourait très gentiment à mon aide quand il s'agissait de débrouiller les cadences difficiles de sa musique. [...] Dans une certaine danse qui m'était destinée, les mesures suivaient un temps fort capricieux, au rythme perpétuellement changeant. Fokine était trop accablé de travail pour me prêter trop d'attention ; le matin de la première, le dernier acte n'était pas encore définitivement réglé.*

Nous le répétâmes, Ravel et moi, avec acharnement derrière la scène : « 1, 2, 3, - 1, 2, 3, 4, 5, - 1, 2 », jusqu'à ce que je pusse enfin suivre la phrase musicale sans avoir à marquer les temps. » Les trouvailles rythmiques de Ravel, mouvements de danses au mètre tantôt régulier, tantôt étiré, désarçonnèrent les danseurs.

Le 8 juin 1912, lors de la première représentation, tout était prêt, sauf l'orchestre, en raison du manque de répétitions. Cette « symphonie chorégraphique » mobilise un très vaste orchestre, dont de nombreuses percussions et un chœur mixte sur scène et hors scène, objet d'une dispute avec Diaghilev lorsque ce dernier monta l'œuvre sans chœur à Londres.

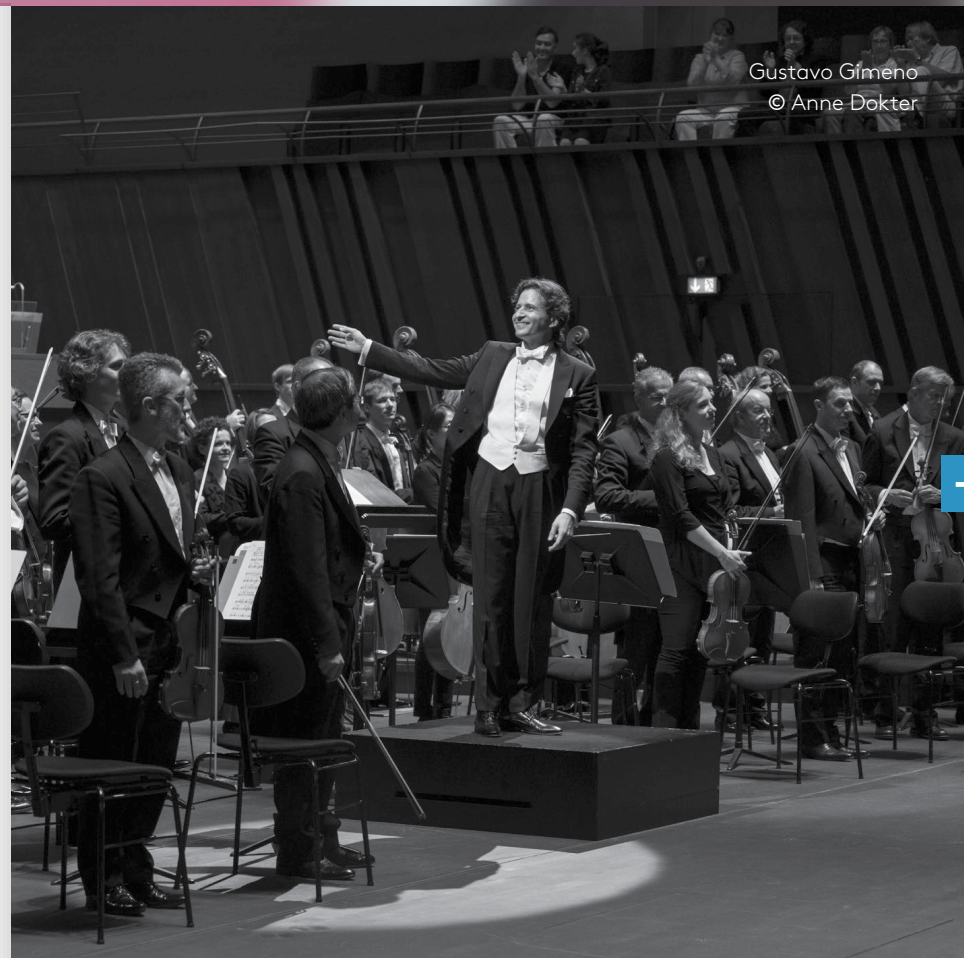
Daphnis version ballet vit finalement le jour le 8 juin 1912, sous la direction de Pierre Monteux au Châtelet, à la saison

de Paris des Ballets russes de Serge de Diaghilev. Le rôle-titre était tenu par Nijinski, moins de quinze jours après avoir créé le *Prélude à l'après-midi d'un faune* sur la musique de Claude Debussy. *Daphnis* est l'œuvre la plus « colossale » de Ravel, tant sur le plan de la durée que des effectifs. Si l'épisode du *Lever du jour* (« *une buée d'arpèges où respire la fraîcheur de l'aube* » selon Roland-Manuel) est un sommet orchestral, toute la partition regorge de trouvailles dont l'extraordinaire bacchanale finale, plusieurs fois remise sur le chantier, immense crescendo qui s'épanouit avant d'éclater en un rythme frénétique et dionysiaque. Ravel développe notamment dans *Daphnis* l'usage des timbales, des percussions et du célesta, instrument hybride entre le glockenspiel et le piano, utilisé pour ses effets féériques et merveilleux. Si le succès du ballet fut sans doute éclipsé par le *Prélude à l'après-midi d'un faune*,

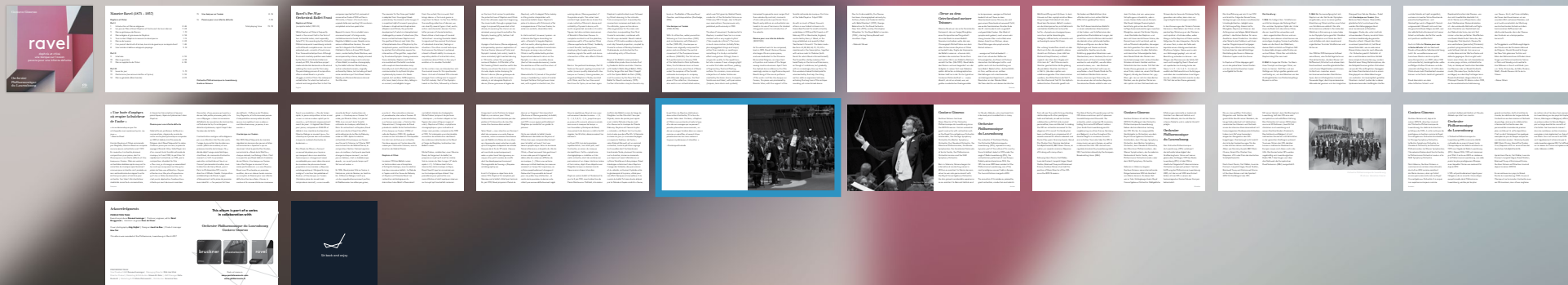


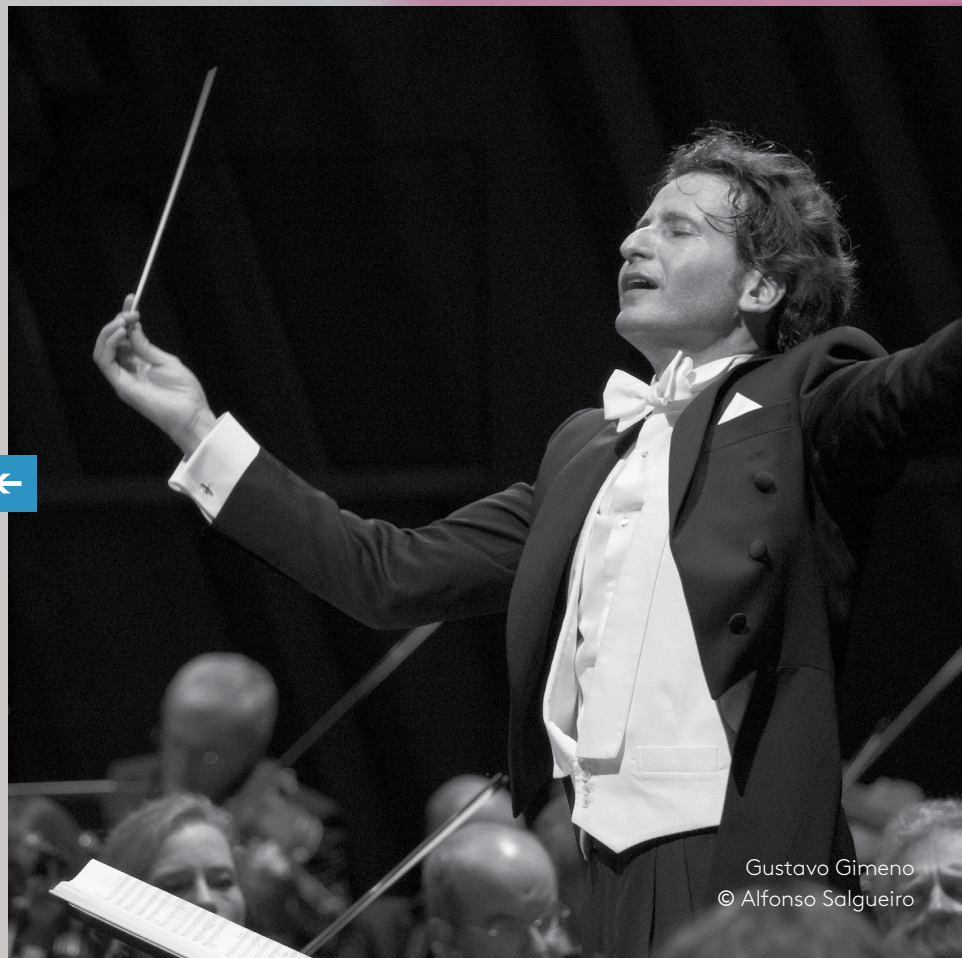
la partition de *Daphnis*, déclinée en deux suites d'orchestre, fit le tour du monde. Selon Jean Cocteau, « *Daphnis* et *Chloé* nous enchante et reste le type d'un de ces ouvrages qui ne peuvent prendre place dans aucune école ; un de ces ouvrages tombés dans nos cœurs comme un aéroliithe, et venant d'une planète dont les lois nous resteront toujours mystérieuses et interdites. »

– Dominique Escande



Gustavo Gimeno
© Anne Dokter





Gustavo Gimeno
© Alfonso Salgueiro

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno has been Music Director of the Orchestre Philharmonique du Luxembourg since the 2015/16 season. He has worked as guest conductor with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Chicago Symphony Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Münchner Philharmoniker, the Wiener Symphoniker, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Philharmonia Orchestra London and the NHK Symphony Orchestra.

Born in Valencia, Gimeno began his international conducting career in 2012 as an assistant to Mariss Jansons, when he was solo percussionist with the Royal Concertgebouw Orchestra. He also gained considerable experience as an assistant to Bernard Haitink and

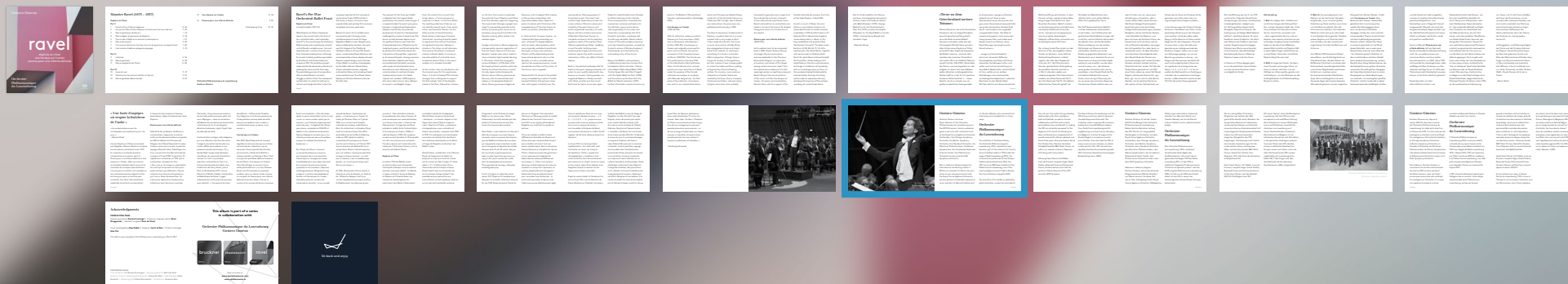
to Claudio Abbado, who mentored him intensively and moulded him in many ways.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

The orchestra of the Grand Duchy, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL), represents a very dynamic part of the culture of its country. Since its brilliant debut in 1933 under the aegis of Radio Luxembourg (RTL), the orchestra has performed all over Europe. Publicly administered since 1996, the OPL has since 2005 been resident at the Philharmonie Luxembourg, one of the most prestigious concert halls in Europe. The two institutions merged in 2012.

The acoustics of its residence, praised by great orchestras, conductors and soloists

Artists



from all over the world, its long-standing relationships with other prestigious halls and festivals, as well as its close collaboration with first-rate musical personalities, have contributed to making the OPL an orchestra renowned for the elegance of its sound. Its standing has been confirmed by an impressive list of awards received for albums released over the last few years: Grammy Award, Grand Prix Charles Cros, Preis der deutschen Schallplattenkritik, BBC Music Choice, as well as, on several occasions, Diapason d'Or along with many others.

Following Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey and Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno has held the position of Music Director of the OPL since the 2015/16 season.

The Grand Duchy of Luxembourg and the OPL share a common spirit of openness towards Europe and the world. The orchestra, which comprises 98 musicians, hailing from some 20 different nations (two thirds from Luxembourg and its neighbouring countries, France, Germany and Belgium), is active throughout the Greater Region in numerous concerts and activities. Tours also take the OPL to many music venues in Europe, as well as in Asia and the USA. OPL concerts are regularly broadcast by Luxembourg radio 100,7 and internationally by the European Broadcasting Union (EBU).

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno ist seit der Saison 2015/16 Chefdirigent des Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Neben der künstlerischen Leitung des OPL führten ihn ausgewählte Gastdirigate zu Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, den Münchner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Philharmonia Orchestra London oder dem NHK Symphony Orchestra.

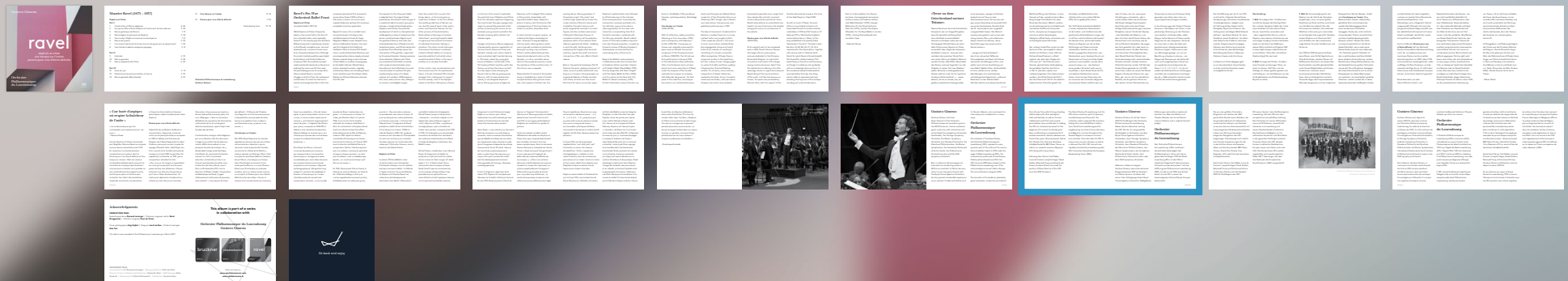
Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 als Assistent von Mariss Jansons. Zu dieser Zeit war er Solo-Schlagzeuger beim Royal Concertgebouw Orchestra. Maßgebliche

Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxemburg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005, mit der es seit 2012 eine Einheit bildet, ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet.

Künstler



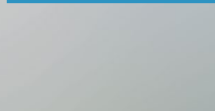
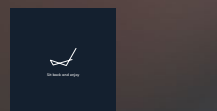
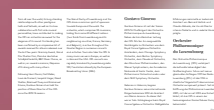
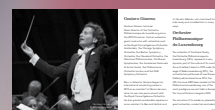
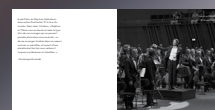
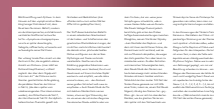
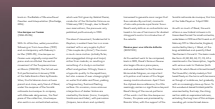
Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit herausragenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der Auszeichnungen für die in den letzten Jahren erschienenen Alben wie Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or oder Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine ist Gustavo Gimeno seit der Spielzeit 2015/16 Chefdirigent des OPL.

Mit seiner Heimat, dem Großherzogtum Luxemburg, teilt das OPL eine sehr europäische und weltoffene Haltung. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen (zwei Drittel stammen aus Luxemburg und seinen Nachbarländern Frankreich, Deutschland und Belgien) ist mit zahlreichen Konzerten und Aktivitäten in der gesamten Großregion präsent. Tourneen führen das OPL darüber hinaus in zahlreiche Musikzentren Europas sowie nach Asien und in die USA. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt.



Orchestre Philharmonique du Luxembourg
© Johann Sebastian Haenel



Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno est, depuis la saison 2015/16, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Au-delà de la direction artistique de l'OPL, il a été invité par de prestigieux orchestres comme le Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, le Chicago Symphony Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, les Münchner Philharmoniker, les Wiener Symphoniker, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le Philharmonia Orchestra London et le NHK Symphony Orchestra.

Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012 comme assistant de Mariss Jansons, alors qu'il était encore percussionniste solo au Royal Concertgebouw Orchestra. Il a acquis son expérience majeure comme

assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg, une salle parmi les plus prestigieuses d'Europe avec laquelle il forme une seule entité depuis 2012.

L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus

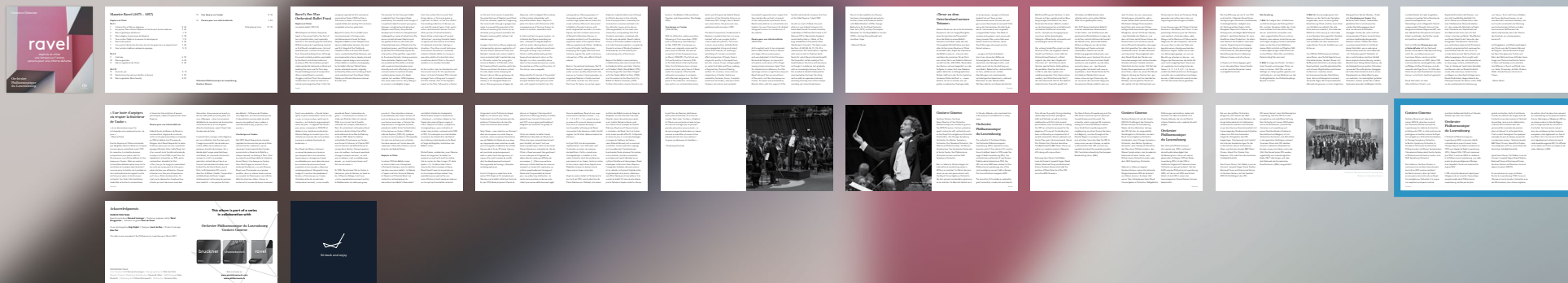
grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix du disque remportés ces dernières années : Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or ou encore Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno est Directeur musical depuis la saison 2015/16.

En accord avec son pays, le Grand-Duché du Luxembourg, l'OPL s'ouvre à l'Europe et sur le monde. L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine

de nations (dont les deux tiers viennent du Luxembourg ou des pays limitrophes : France, Allemagne et Belgique) affirme sa présence dans la Grande Région par un large éventail de concerts et d'activités. Ses tournées le mènent dans de nombreux centres musicaux européens, mais également en Asie et aux États-Unis. Les concerts de l'OPL sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER).

Artistes



Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | Producer, engineer, editor **Karel Bruggeman** | Assistant-engineer **Kees de Visser**

Cover photography **Jörg Hejkal** | Designer **Joost de Boo** | Product manager **Max Tiel**

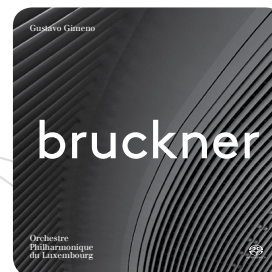
This album was recorded at the Philharmonie, Luxembourg in March 2017.

PENTATONE TEAM

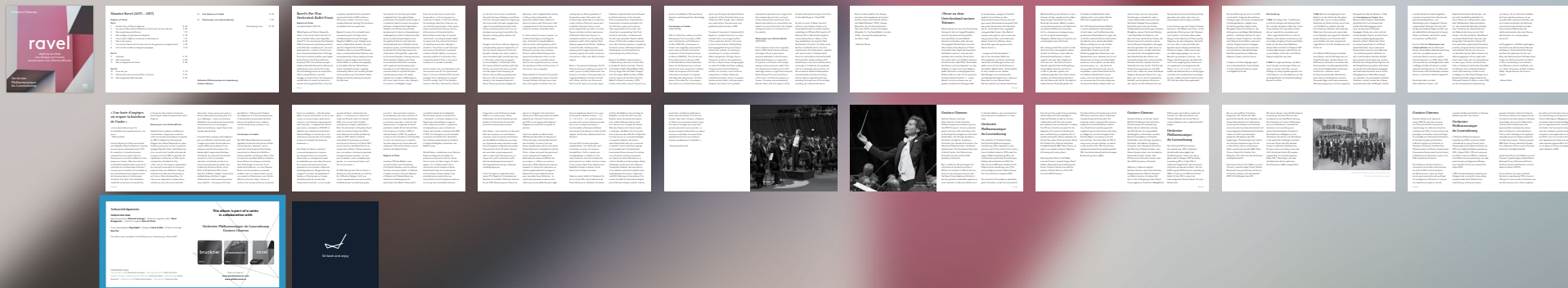
Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Dirk Jan Vink**
Director Product, Marketing & Distribution **Simon M. Eder** | A&R Manager **Kate Rockett** | Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**

This album is part of a series
in collaboration with

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno

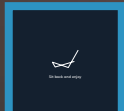
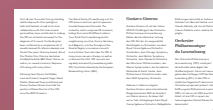
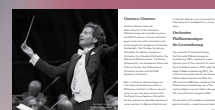
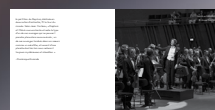
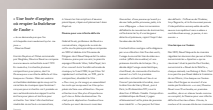
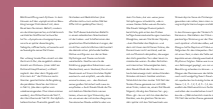
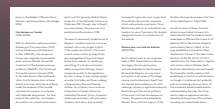


Find out more on
www.pentatonemusic.com
www.philharmonie.lu





Sit back and enjoy



PENTATONE

TRACK INFORMATION

ENGLISH

DEUTSCH

FRANÇAIS

ARTISTS

ACKNOWLEDGMENTS

MORE

DISCOVER MORE

OPL & GUSTAVO GIMENO

WWW.PENTATONEMUSIC.COM

