

Mavel

JULIEN LIBEER

LORENZO GATTO
BRUNO PHILIPPE

MAURICE RAVEL

(1875-1937)

Julien Libeer, *piano*

* Lorenzo Gatto, *violin*

^o Bruno Philippe, *cello*

1 | Vocalise-étude en forme de habanera M. 51° 3'00
(arrangement for cello and piano by Paul Bazelaire)

2 | Jeux d'eau M.30 5'57

Sonatine M. 40

3	I. Modéré, doux et expressif	4'27
4	II. Mouvement de menuet	3'46
5	III. Animé	4'01

Miroirs M.43

6	I. Noctuelles. Très léger	5'17
7	II. Oiseaux tristes. Très lent	4'02
8	III. Une barque sur l'océan. D'un rythme souple	7'36
9	IV. Alborada del gracioso. Assez vif	6'45
10	V. La vallée des cloches. Très lent	5'26

Gaspard de la nuit M. 55

1	I. Ondine. Lent	6'32
2	II. Le Gibet. Très lent	6'24
3	III. Scarbo. Modéré	9'18

Sonate pour violon et violoncelle M.73*

4	I. Allegro	5'14
5	II. Très vif	3'40
6	III. Lent	5'30
7	IV. Vif, avec entrain	5'54

Valses nobles et sentimentales M.61

1	I. Modéré, très franc	1'24
2	II. Assez lent, avec une expression intense	2'34
3	III. Modéré	1'35
4	IV. Assez animé	1'12
5	V. Presque lent, dans un sentiment intime	1'33
6	VI. Vif	0'44
7	VII. Moins vif	3'01
8	VIII. Épilogue. Lent	4'16

Sonate pour violon et piano n°2 M.77*

9	I. Allegretto	8'02
10	II. Blues. Moderato	5'33
11	III. Perpetuum mobile. Allegro	4'05

Le Tombeau de Couperin M. 68

12	I. Prélude. Vif	3'08
13	II. Fugue. Allegro moderato	3'16
14	III. Forlane. Allegretto	6'50
15	IV. Rigaudon. Assez vif	3'36
16	V. Menuet. Allegro moderato	6'03
17	VI. Toccata. Vif	4'03

JE n'avais pas vingt ans quand mon professeur Jean Fassina m'apprit l'existence de Dinu Lipatti, pianiste. Étonné que j'en ignore tout, il me lança, ému : "Écoutez-le ! C'est le *nombre d'or* du piano !"

Cette formule si poétique m'est restée. J'aimais l'idée qu'une personne puisse être le nombre d'or de quelque chose – puisse se situer à un point d'équilibre, de synthèse, de beauté évidente.

Ravel est de cette eau-là.

Peut-être n'est-il pas le seul. Lui-même mettrait Mozart avant les autres. Mais enfin, peu d'artistes se sont hissés avec une justesse si impériale au-dessus des mille paradoxes qui les habitaient.

En un sens, les trois programmes qui composent ce disque se placent sous le signe de ces contradictions sublimées.

Ainsi vous y trouverez la *Sonate pour violon et piano* entre les *Valses nobles et sentimentales* et *Le Tombeau de Couperin*. L'évocation d'une "journée de travail dans le monde moderne" (disait-il) aux côtés de deux célébrations de mondes d'hier. On assume le passé, on appelle l'avenir.

Gaspard de la nuit – grand geste romantique, généreux, outrancier – côtoie la nudité abstraite, tardive, tendineuse de la *Sonate pour violon et violoncelle*. Ravel lyrique, Ravel ascète.

Jeux d'eau, *Sonatine*, *Miroirs*.

Ravel sensuel et pudique, altier et rebelle.

Hérait classique, avant-gardiste téméraire.

Maurice Ravel exemplaire.

En musique, en politique, en amitié : souvent à contrecourant, toujours au bon endroit.

Il s'ensuit que l'homme n'est guère commode. Il ne l'était pas de son vivant, il l'est encore moins maintenant. *Noctuelles*, *Ondine*, la *Toccata* sont autant de quadratures du cercle – de nombres d'or, si vous voulez. Et pourtant l'on s'y attelle, avec "tout ce que nous pouvons lui apporter en offrande", comme disait Lipatti. Les générations se succèdent, les disques s'amoncellent, et jamais l'attrait de Ravel ne tarit. Trop de nerf, trop de finesse, trop de hauteur.

Aussi libre qu'irréprochable, l'esthétique de Ravel est une éthique à part entière.

Le feu bleu de son être lucide réveille, mobilise.

Et console, au passage, de l'imperfection du monde.

JULIEN LIBEER

PIANISME LISZTIEN ET SINGULIERS DUOS

Parus chez Eugène Demets en 1902, les *Jeux d'eau* furent exécutés pour la première fois avec la *Pavane pour une infante défunte* par le pianiste Ricardo Viñes le 5 avril 1902 à un concert de la Société nationale, salle Pleyel. D'emblée, Ravel est mesuré à Debussy. En réponse à un article de Pierre Lalo, publié dans *Le Temps* du 30 janvier 1906, dans lequel le critique attribuait à Debussy "une manière nouvelle d'écrire pour le piano" et reprochait à Ravel "une étrange ressemblance" avec le compositeur de *Pelléas*, Ravel répliquait : "Les *Jeux d'eau* ont paru au commencement de 1902, alors qu'il n'existait de Debussy que les 3 pièces *Pour le piano* [*Prélude, Sarabande, Toccata*]; œuvres pour lesquelles je n'ai pas besoin de vous dire mon admiration passionnée, mais qui, au point de vue *purement pianistique*, n'apportaient rien de bien neuf."¹ Une conviction exprimée et réitérée beaucoup plus tard dans l'esquisse autobiographique dictée à Roland-Manuel : "Les *Jeux d'eau* sont à l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre. Cette pièce, inspirée du bruit de l'eau et des sons musicaux que font entendre les jets d'eau, les cascades et les ruisseaux, est fondée sur deux motifs à la façon d'un premier temps de sonate, sans toutefois s'assujettir au plan tonal classique."² Vlado Perlemuter en souligne le côté "mélodique mais pas sentimental... Il y a une façon de donner cette sonorité qui plane, c'est d'avoir la main légère mais les doigts près des touches."³ Le vers d'Henri de Régnier placé en épigraphe (*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*) sert de prétexte à une musique descriptive à la manière de Liszt (*Au bord d'une source* et *Les Jeux d'eaux à la villa d'Este*), sauf que chez Ravel le chatolement des couleurs est pointilliste. Miracle d'une évocation où musique et paysage ne font qu'un, à quoi Tristan Klingsor trouvera les mots pour le dire dans un poème qui porte le même titre :

"Les jeux d'eau dans le parc et la ribambelle
Des fous,
Le cœur troublé des belles
Et le cœur ironique et tendre qui bat sous
Le gilet de velours de Maurice Ravel..."

La *Sonatine* suscita immédiatement une admiration si générale que Durand la publiera en novembre 1905. On remarque que le thème principal présent dès le début du 1^{er} mouvement (Modéré) se retrouve dans le Menuet que Ravel ne voulait pas trop lent avant de passer dans les traits du finale (Animé) qu'il voulait aussi vite que possible. Marcel Marnat écrit que le diminutif imposé au titre représente "la volonté affichée de se démarquer de la sonate-fléuve."⁴ Dès lors ce sont les nuances du toucher qui sont ici sollicitées pour atteindre à l'expression juste et préserver la grâce ingénue qui se livre au plaisir des doigts. La *Sonatine* est une œuvre que Ravel jouera partout, "plutôt en 'compositeur', n'ayant jamais eu la réputation d'un grand virtuose".⁵

"Les *Miroirs* (1905) 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."⁶ "Difficiles à jouer, ces morceaux parurent d'abord difficiles à entendre."⁷ Plus encore que dans les *Jeux d'eau*, Ravel se livre ici à des esquisses descriptives qu'il destine, au fur et à mesure de leur création, à un Apache. La première en date – *Oiseaux tristes* – est dédiée à Ricardo Viñes, qui donne le cycle entier en première audition le 6 janvier 1906. C'est la "plus typique", selon Ravel : elle évoque "des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été."⁸ On y perçoit en effet un appel d'oiseau qui serait celui d'un merle entendu dans la forêt de Fontainebleau. Le morceau entrepris en second, *Une barque sur l'océan*, est un véritable tableau impressionniste où tous les moyens du piano sont mobilisés pour mettre en mouvement l'immensité de l'océan, les vagues qui montent et retombent, Ravel n'ayant "jamais été plus qu'ici proche de Debussy – notamment du mouvement central de *La Mer*".⁹ L'*Alborada del gracioso* eut les honneurs d'un bis à la création. Dès la première mesure, des accords très serrés comme des pincements de guitare plantent le décor. "Le choix d'une image espagnole vient sans doute du souci de rendre hommage au Chabrier d'*España*, évident point de départ, plus frappant encore dans la transcription pour orchestre."¹⁰ L'écriture pianistique comporte des *glissandi* en tierces et quarts difficiles à réaliser d'une seule main. Tout aussi

1 Lettre du 5/2/1906 à Pierre Lalo, dans : Manuel Cornejo [sous la direction de], *Maurice Ravel, L'intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Le Passer éditeur 2018, p. 127.

2 Roland-Manuel, *Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel, La Revue musicale*, Décembre 1938, p. 20.

3 *Jeux d'eau*, Édition unique revue et contrôlée par Vlado Perlemuter, Annotation et transcription par Junko Okazaki, Ongaku No Tomo Sha Corp, Tokyo, 2001.

4 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, 1986, p. 177.

5 Lettre du 20/8/1926 à Franz Josef Hirt, *L'intégrale*, p. 1086.

6 *Esquisse autobiographique*, p. 20.

7 Roland-Manuel, *Ravel*, Gallimard, 1948, p. 51.

8 *Esquisse autobiographique*, p. 20.

9 Marnat, p. 182.

10 Marnat, p. 183.

contraignante, la répétition obstinée d'un *sol* dièse plus d'une centaine de fois en quelques mesures qui dénote un penchant pour la note-pédale, un procédé cher à Ravel présent dans la plupart de ses œuvres (*La vallée des cloches*, *Le Gibet*). Pour Henriette Faure, le début de *La vallée des cloches*, dans le registre du haut du clavier, est "un véritable chloroforme musical... Mis ainsi en état de grâce nous entrons au cœur d'une belle et grave prière qui monte dans une sorte de lyrisme calme et étale comme un grand espoir."¹¹ La partition des *Noctuelles* fait écho à un poème de Léon-Paul Fargue dans lequel une phrase semble avoir retenu l'attention du compositeur : "*Les noctuelles des hangars partent, d'un vol gauche, cravater d'autres poutres.*" Les noctuelles qui volent dans la nuit, non seulement les papillons, les chauves-souris, la chouette, le hibou aussi. Avec tous ces chatolements chromatiques et ces couleurs évanescences, comment ne pas songer à l'étude la plus légère de Liszt, *Feux follets*, qui évoque une danse de lutins ?

L'influence de Liszt est encore perceptible dans *Gaspard de la nuit*. Le titre d'Aloysius Bertrand, les trois poèmes que Ravel traduit en musique, indiquent un état d'âme romantique. Ces pages s'offrent comme un album d'images. La fluidité de l'eau dans *Ondine* est suggérée par une figure de triples croches à la main droite qui entoure le chant de la nymphe ; *Le Gibet* élaboré autour de la note *si* bémol évoque "la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon" alors que remue la carcasse d'un pendu au soleil couchant ; dans *Scarbo*, on peut suivre des yeux le nain bondissant à travers la pièce. Ces "poèmes pour piano" seront créés le 9 janvier 1909, à un concert de la Société nationale, une fois encore sous les doigts de Ricardo Viñes.

Le titre des *Valses nobles et sentimentales* indique assez clairement l'intention du compositeur de "composer une chaîne de valse à l'exemple de Schubert".¹² Précédées d'une citation pêchée dans la préface d'un roman d'Henri de Régnier (... *le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile*), ces valse ne sont pas simplement juxtaposées, elles forment "les chaînons d'une seule et même composition" (Jules van Ackere). "Dédiées au seul plaisir de l'oreille, elles font oublier aux doigts des pianistes ce qu'elles peuvent avoir d'inquiétant pour leurs yeux : accidents nombreux, prodigués par un grammairien retors, qui veut justifier auprès des harmonistes ses audaces de plume les plus vives et les fonder en raison."¹³ Toutes différentes d'allure et de caractère, mais unies par le goût de Ravel pour les formes de la danse, elles se terminent par un *Épilogue* qui emprunte son thème à la deuxième valse et se fait l'écho de fragments des valse précédentes. Hélène Jourdan-Morhange disait de cette fin qu'elle pourrait avoir pour titre *Rêve de Valses*. La création publique fort malmenée par le public eut lieu le 9 mai 1911 lors d'un "concert sans nom d'auteurs" organisé par la Société musicale indépendante. Selon Louis Aubert, qui avait la tâche délicate de défendre ces valse au piano, "quelques bulletins de vote seulement attribuèrent à Ravel la paternité de l'ouvrage".

Le Tombeau de Couperin se présente comme une suite de danses héritée de la musique française du XVIII^e siècle. C'est de la pointe sèche tant l'écriture est nette. Cette attirance du compositeur pour les modes anciens correspond à un penchant inné. Elle se conjugue avec le désir de réinventer les formes et de les renouveler par des trouvailles autant rythmiques qu'harmoniques. L'idée que Ravel est "à l'aise dans les moules que lui ont légués les Classiques" apparaît comme une contrainte qui libère l'invention. Une façon de se donner un futur en voyageant dans le passé. Achievé en novembre 1917 d'après des esquisses datant d'avant la guerre, *Le Tombeau de Couperin* sera dédié à la mémoire d'amis tués au front et créé le 11 avril 1919 par Marguerite Long, "comme elle seule pouvait le jouer". Le *Prélude* est bâti sur une formule de trois notes et fait penser au "tournoiement d'un fuseau de fileuse" (Henriette Faure). Il est suivi d'une *Fugue* à trois voix, un exercice auquel Ravel s'est initié dans la classe d'André Gédalge. La *Forlane* fait référence – sans le citer – à un modèle existant dans le *Concert royal* n° 4 de Couperin. Le *Rigaudon* est une danse rustique à deux temps, traditionnelle de Provence. Selon le *Dictionnaire de la musique* de Jean-Jacques Rousseau, le nom viendrait de son inventeur, un certain Rigaud, maître à danser parisien du XVII^e siècle. Le cinquième morceau est un *Menuet* en trois parties, parfaitement classique, avec des groupes de huit mesures dont la première phrase lors de la rentrée est transposée à l'octave supérieure et dialogue avec le thème de la musette du milieu. Le cycle s'achève avec une brillante *Toccata* dont la conclusion semble préfigurer les derniers accords de *La Valse*.

En 1920, Ravel compose un *Duo* pour violon et violoncelle pour le *Tombeau de Claude Debussy*, une œuvre collective commandée par le directeur de la *Revue musicale* en hommage au compositeur mort deux ans plus tôt. Il s'agit d'un *Allegro*, bâti sur un *ostinato* de sept notes, exposé au violon, qui deviendra le premier mouvement de la future *Sonate pour violon et violoncelle*, où l'utilisation si surprenante des deux instruments à cordes réserve d'étranges effets sonores et des harmonies non moins insolites. "Cette sonate marque un tournant dans l'évolution de ma carrière", écrit Ravel. "Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique ; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie."¹⁴ La composition achevée, Ravel en est d'autant plus étonné : "Ça n'a l'air de rien, cette machine pour deux instruments : il y a près d'un an et demi de boulot là-dedans."¹⁵ Publié le 1^{er} décembre 1920 dans le supplément de la *Revue musicale*, le *Duo* fut créé le 24 janvier 1921 par Hélène Jourdan-Morhange et Maurice Maréchal, et l'œuvre jouée dans son intégralité le 6 avril 1922, salle Pleyel, par les mêmes interprètes.

Le même sort attend la *Sonate pour violon et piano* n° 2. Entreprise en 1923, elle ne verra le jour que le 30 mai 1927, lors d'une séance des Concerts Durand, avec Georges Enesco au violon et l'auteur au piano. Pas une lettre de Ravel sans qu'il ne soit question de "panne de sonate, à cause du cafard". Pourtant, il en va naître un chef-d'œuvre au même titre que les deux *Sonates* de Bartók. À l'*Allegretto* initial en *sol* majeur, succède un *Blues* que le compositeur qualifie de "jazz stylisé, plus français qu'américain de caractère".¹⁶ Le thème lui serait venu "dans un café de la rue Mogador". Pour finir, un *Perpetuum mobile* qui donne le tournis, tant l'écriture violonistique révèle une désinvolture de jongleur.

La *Vocalise-étude en forme de habanera* est parue chez l'éditeur Alphonse Leduc en 1909. Page de circonstance écrite pour une voix de mezzo-contralto, elle n'a jamais été orchestrée par Ravel. A-t-il pressenti qu'elle susciterait de nombreuses transcriptions ? L'admirable est que l'arrangement pour violoncelle de Paul Bazelaire y apporte plasticité et chantabilité naturelle.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD

¹¹ Henriette Faure, *Mon Maître Maurice Ravel*, Les Éditions A.T.P., 1978, p. 79.

¹² *Esquisse autobiographique*, p. 21.

¹³ Roland-Manuel, p. 73.

¹⁴ *Esquisse autobiographique*, p. 22.

¹⁵ Lettre du 24/3/1922 à Michel-Dimitri Calvocoressi, *L'intégrale*, p. 799.

¹⁶ *Take Jazz Seriously I*, *The Musical Digest*, 13 mars 1928, cité dans : *L'intégrale*, p. 1428.

I WAS not even twenty when my teacher Jean Fassina told me about the pianist Dinu Lipatti. Astonished that I knew nothing about him, he glared at me, clearly moved: 'Listen to him! He is the *Golden Ratio* of the piano!'

It's a poetic image, and it has stayed with me. I liked the idea that someone could be the Golden Ratio of something – at a point of perfect equilibrium, synthesis, and self-evident beauty.

Ravel is of that ilk.

Perhaps he is not the only one. He himself would place Mozart before all others. But in point of fact, few artists have managed to rise with such a supreme measure above the thousand paradoxes that inhabit them.

In a sense, the three programmes that make up this album are instances of these sublimated contradictions.

Indeed you will find Ravel's *Violin and Piano Sonata* between *Valses nobles et sentimentales* and *Le Tombeau de Couperin* – an evocation of what he termed a 'day of work in the modern world', between two celebrations of worlds of yesterday. The past acknowledged, the future summoned.

Gaspard de la nuit – that generous, even extreme romantic gesture – is placed alongside the late, abstract, sinewy nakedness of the *Sonata for Violin and Cello*. Lyrical Ravel, ascetic Ravel.

Jeux d'eau, *Sonatine*, *Miroirs*.

Sensual Ravel, reserved Ravel. Aristocrat and rebel.

Herald of the classical, apostle of the avant-garde.

And always impeccable.

In music, politics, and friendship: often swimming against the current, always in the right place.

It follows that this is a man not exactly easy to deal with. He certainly was not when he was alive, and now is even less so. *Ondine*, *Noctuelles*, the *Toccata* are so many squarings of the circle – Golden Ratios, if you like.

And yet, we keep studying them with 'all we can bring as an offering', as Lipatti used to say. Generations come and go, CDs pile up, yet the appeal of Ravel never diminishes.

Too intelligent, too refined, too alive.

Both free and beyond reproach, Ravel's aesthetic is a whole ethic of its own.

His music - lucid, ardent - wakes you up, keeps you on the edge.

In passing, it seems to make amends for all that's imperfect about the world.

JULIEN LIBEER

LISZTIAN PIANISM – AND SINGULAR DUOS

Ravel's *Jeux d'eau* was first performed on 5 April 1902 by the pianist Ricardo Viñes, together with the *Pavane pour une infante défunte*, at a Parisian concert of the Société nationale de musique in the Salle Pleyel, and was published the same year by Eugène Demets. Right from the start, Ravel was measured against Debussy. Responding to an article by Pierre Lalo in *Le Temps* on 30 January 1906, in which the critic claimed that Debussy had pioneered 'a new way of writing for the piano', and accused Ravel of showing 'a strange resemblance' to the composer of *Pelléas*, Ravel hit back: '*Jeux d'eau* appeared at the beginning of 1902, when the only piano works by Debussy were the three pieces *Pour le Piano* [*Prélude, Sarabande, Toccata*]; works that I need hardly say I passionately admire, but which from a purely pianistic point of view brought nothing really new.'¹ He retained the same conviction in the autobiographical sketch he dictated to Alexis Roland-Manuel: '*Jeux d'eau* was the start of all the pianistic novelties that have been remarked on in my work. The piece is inspired by the sound of water, the musical sonorities heard in fountains, cascades and running streams; it is based on two thematic motifs, rather like the first movement of a sonata, but without being subject to a classical tonal plan.'² Pianist Vlado Perlemuter has underlined the 'melodic but not sentimental' aspect of the piece, adding: 'The way to impart this kind of gliding sonority is to hold the hand lightly but with the fingers close to the keys.'³ The line of verse by Henri de Régnier placed as an epigraph (*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*)⁴ bespeaks a descriptive music in the manner of Liszt's *Au bord d'une source* and *Les Jeux d'eaux à la villa d'Este*, except that in Ravel the shimmering colours have a pointillistic quality. Music and landscape are as one in this wondrous evocation that Tristan Klingsor later put into words, in a poem of the same title:

"Les jeux d'eau dans le parc et la ribambelle
Des fous,
Le cœur troublé des belles
Et le cœur ironique et tendre qui bat sous
Le gilet de velours de Maurice Ravel..."⁵

Ravel's *Sonatine* immediately aroused such general admiration that it was soon published by Durand, in November 1905. The main theme of the opening movement ('Modéré') can later be heard haunting the Minuet, which Ravel insisted should not be played too slowly, before the finale ('Animé') that he wanted to be as fast as possible. Ravel specialist Marcel Marnat comments that the diminutive title '*Sonatina*' signals 'the composer's advertised intention of distancing himself from the large-scale sonata.'⁶ It is nuances of touch that are needed here, to achieve the right kind of expression and preserve the work's innocent grace as it transmits itself to the dexterous delight of the fingers. Ravel performed the *Sonatine* everywhere, but 'more as its "composer", as I never enjoyed the reputation of being a great virtuoso'.⁷

Ravel called *Miroirs* (1905) 'a set of piano pieces marking a change in my harmonic evolution that was substantial enough to baffle even those musicians who were hitherto most accustomed to my style'.⁸ Biographer Roland-Manuel agrees: 'Difficult to play, these pieces at first seemed equally difficult to listen to.'⁹ Even more so than in *Jeux d'eau*, Ravel was here immersing himself in descriptive sketches. As composition proceeded he allotted the first performance to Ricardo Viñes, a fellow member of 'Les Apaches',¹⁰ who premiered the whole cycle on 6 January 1906. Viñes was also the dedicatee of the first of the five pieces to be completed, *Oiseaux tristes* (*Melancholy Birds*), according to Ravel the 'most typical' of the movements, evoking 'birds lost amid the drowsiness of a deep, dark forest amid the hours of extreme heat on a summer's day',¹¹ the birdsong being that of a blackbird the composer had heard in the forest of Fontainebleau. The second piece to be composed was *Une barque sur l'océan* (*A Ship on the Ocean*), a veritable impressionist painting that mobilises all the piano's technical means to portray the sheer immensity of the ocean, the rising and falling of the waves. Here Ravel felt 'closer to Debussy than he had ever been, particularly to the central movement of *La Mer*'.¹² As for *Alborada del gracioso*, singled out for an encore at the first performance, its décor is established from the opening bar by tightly arpeggiated chords, as if plucked on a guitar. 'Ravel's choice of a

1 Letter of 5/02/1906 to Pierre Lalo in: *Maurice Ravel, L'intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, ed. Manuel Cornejo, publ. Le Passer 2018, p. 127.

2 Roland-Manuel, *Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel, La Revue musicale*, Décembre 1938, p. 20.

3 *Jeux d'eau*, single edition, monitored and checked by Vlado Perlemuter; annotated and transcribed by Junko Okazaki, Ongaku No Tomo Sha Corp, Tokyo, 2001.

4 'River god, laughing at the water that tickles him'

5 'The fountains in the park and the swarm / Of madmen, / The troubled heart of lovely women / And the ironic, tender heart that beats beneath / The velvet waistcoat of Maurice Ravel...'

6 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, 1986, p. 177.

7 Letter of 20/8/1926 to Franz Josef Hirt, *L'intégrale*, p. 1086.

8 *Esquisse autobiographique*, p. 20.

9 Roland-Manuel, *Ravel*, Gallimard, 1948, p. 51.

10 A diverse discussion group of writers, musicians and artists meeting in Paris from 1903. They named themselves after the 'Apaches' of the criminal underworld.

11 *Esquisse autobiographique*, p. 20.

12 Marnat, p. 182.

Spanish scene is almost certainly a tribute to Chabrier's *España*, its evident point of departure – something *Alborada's* orchestral version makes even more obvious.¹³ The pianistic writing includes *glissandi* in thirds and fourths – quite a challenge to play single-handedly as prescribed. Equally difficult is the rapid repetition of a G sharp more than a hundred times within a few bars, displaying Ravel's fondness for the ostinato pedal note, found throughout his work, e.g. in *Le Gibet* from *Gaspard de la nuit*, and in the final movement of *Miroirs: La vallée des cloches* (*Valley of the Bells*). Ravel's pupil, the pianist Henriette Faure, saw the opening of this piece, in the high register of the keyboard, as 'a kind of musical anaesthetic... So that in a state of grace we enter into the heart of a beautiful, solemn prayer mounting up in a sort of calm fervour, and expanding like a great hope.'¹⁴ The first piece in the final published order, *Noctuelles*, echoes a line by the poet Léon-Paul Fargue that had struck Ravel: '*Les noctuelles des hangars partent, d'un vol gauche, cravater d'autres poutres*.'¹⁵ These are not just night moths, but all nocturnal flying creatures, including bats, even owls. The chromatic shimmering and evanescent colours inevitably make one think of Liszt's most light-footed étude, *Feux follets*, an evocation of dancing elves.

Liszt's influence persists in *Gaspard de la nuit*. As Aloysius Bertrand's title implies, his poetry mirrors a Romantic soul state, as does Ravel's musical version of three of its poems, unfolding like an album of images. The streamlike flow of *Ondine* is depicted by the demisemiquaver figure in the right hand enfolding the water nymph's seductive song; *Le Gibet* (*The Gallows*) is developed around a B flat pedal note, conjuring 'the bell ringing out from the walls of a town below the horizon', as the corpse of a hanged man sways in the setting sun; while in *Scarbo* one seems to follow the movements of the dwarf, as he capers across the piece. These 'poems for piano' were first performed on 9 January 1909, again by Ricardo Viñes, at a concert of the Société nationale.

The Schubertian title *Valses nobles et sentimentales* spells out Ravel's aim of 'composing a chain of waltzes just like Schubert's'.¹⁶ The work is prefaced by a quotation from a novel by Henri de Régnier: '...the delicious and always novel pleasure of a useless pastime'. Yet there is nothing casual in the way these waltzes succeed each other: as Jules van Ackere observes, they 'form the linked chains of a single composition'. Furthermore, the *Valses* are full of harmonic subtleties: 'Dedicated as they are to a purely aural pleasure, their technical bravura makes pianists overlook what might otherwise cause them some anxiety: a host of apparent tonal mishaps strewn across the pages by a wily musical grammarian, eager to show the harmonic theorists how rational his most daring chords and progressions really are.'¹⁷ Differing widely from each other in pace and character, the sequence is united by Ravel's appreciation of the dance in all its forms. The final Epilogue takes its theme from the second waltz, while echoing fragments of the preceding ones: a kind of '*Waltz Dream*', thought Ravel's friend Hélène Jourdan-Morhange. The work's first public performance took place on 9 May 1911, organised by the Société musicale indépendante, in a concert at which the composers' names were withheld. The audience took strongly against the piece, and according to pianist Louis Aubert, given the tricky task of being its advocate at the keyboard, 'very few of those present guessed that Ravel was the composer'.

Le Tombeau de Couperin presents itself as a dance suite in the 18th-century French tradition. The manner is ultra-fine, like drypoint etching, while the composer's partiality for the ancient modes corresponds to an innermost wish to reinvent the older forms, to renew them with rhythmic and harmonic discoveries. Ravel's 'sense of ease with the formal moulds that the Classics had bequeathed him' was a restriction that freed his inventiveness, a journeying into the past in order to envision the future. Completed in November 1917 from sketches dating from before the Great War, *Le Tombeau de Couperin* appeared with a dedication to the memory of friends killed at the front. It was premiered on 11 April 1919 by his pupil Marguerite Long, 'as she was the only one who could play it', said Ravel. The *Prélude*, constructed on a three-note cell, is like the 'constant turning of a spindle in the hands of a woman spinning thread' (Henriette Faure). It is followed by a three-part *Fugue*, a form Ravel had originally learnt as an exercise in André Gedalge's class at the Conservatoire. The *Forlane* refers to a dance type found in the *Concert Royal* No. 4 by Couperin, though without quoting from it. The *Rigaudon*, in a lively duple time, was originally a traditional rustic dance from Provence. According to Rousseau's *Dictionnaire de la musique*, the title comes from a 17th-century Parisian dancing master named Rigaud, who invented its stylized form. The fifth piece is a perfectly classical *Menuet* in three sections; at the recapitulation the first of its eight-bar phrases is transposed up an octave and heard in dialogue with the musette theme of the central section. The cycle concludes with a brilliant *Toccata*, whose ending seems to foreshadow the final chords of *La Valse*.

In 1920 Ravel composed a *Duo* for violin and cello for the *Tombeau de Claude Debussy*, works commissioned from ten composers¹⁸ by the founding editor of *Revue musicale* as a homage to Debussy, who had died two years before. This *Allegro*, based on a seven-note ostinato set out by the violin, became the first movement of the *Sonata for Violin and Cello*, in which the surprising coalition of these two string instruments produces strange sonorities and unusual harmonies. 'This Sonata marks a turning point in my composing career', wrote Ravel. 'The music is stripped down to the extreme. All harmonic charm is renounced, and there is an increasingly marked emphasis on the melodic aspect.'¹⁹ Once the work was completed, Ravel was all the more astonished that 'it seems like nothing at all, this machine for two instruments, yet nearly a year-and-a-half of hard work has gone into it.'²⁰ The one-movement *Duo* was published on 1 December 1920 in the *Revue musicale* supplement, and first performed on 24 January 1921 by Hélène Jourdan-Morhange and Maurice Maréchal, who later premiered the entire Sonata at the Salle Pleyel on 6 April 1922.

The *Violin and Piano Sonata No. 2* proved equally laborious. Begun in 1923, it did not see the light of day until 30 May 1927 at one of the Concerts Durand, with violinist George Enescu and the composer at the piano. Scarcely a single letter by Ravel during that period fails to mention yet another 'holdup with the Sonata, due to feeling out of sorts'. However, the final result proved a masterpiece of the same rank as the two Sonatas by Bartók. The opening *Allegretto* in G major is followed by a *Blues* that the composer described as 'stylized jazz, more French than American in character',²¹ its theme having come to him 'in a café on the Rue Mogador'. Finally, a head-spinning *Perpetuum mobile* in which the violin veers around with the reckless abandon of an acrobat.

The *Vocalise-étude en forme de habanera* published by Alphonse Leduc in 1909 was written as a test-piece for the Conservatoire, for 'mezzo-contralto²² or contralto' voice. Ravel never orchestrated it. Did he perhaps anticipate the numerous transcriptions it would undergo? At all events, this arrangement for cello by Paul Bazelaire lends the piece an admirable plasticity and a natural singability.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD

Translation: John Thornley

13 Marnat, p. 183.

14 Henriette Faure, *Mon Maître Maurice Ravel*, Les Éditions A.T.P., 1978, p. 79.

15 'The winged nocturnal creatures leave the sheds in an erratic flight to cluster around other roof-beams.'

16 *Esquisse autobiographique*, p. 21.

17 Roland-Manuel, p. 73.

18 Ravel found himself in decidedly modern company: also commissioned were Dukas, Roussel, Malipiero, Goossens, Bartók, Florent Schmitt, de Falla, Satie and Stravinsky.

19 *Esquisse autobiographique*, p. 22.

20 Letter of 24/3/1922 to Michel-Dimitri Calvocoressi, *L'intégrale*, p. 799.

21 *Take Jazz Seriously!* The Musical Digest, 13 March 1928, quoted in: *L'intégrale*, p. 1428.

22 An equivalent term for 'mezzo-soprano'.

ICH war noch nicht zwanzig Jahre alt, als ich durch meinen Lehrer Jean Fassina von der Existenz des Pianisten Dinu Lipatti erfuhr. Erstaunt darüber, dass ich nichts davon wusste, rief er erregt: „Hören Sie ihn sich an! Das ist der *Goldene Schnitt* in der Klavierkunst!“

Dieser überaus poetische Ausspruch ist mir haften geblieben. Mir gefiel die Idee, dass eine Person der Goldene Schnitt in einer Sache sein könnte – dass sie sich an einem Punkt befinden könnte, der Gleichgewicht, Einheitlichkeit und selbstverständliche Schönheit darstellt.

Ravel ist von dieser Art.

Und er ist vielleicht nicht der Einzige. Er selbst würde Mozart den anderen voranstellen. Es haben sich ja nur wenige Künstler mit so majestätischer Sicherheit über die tausend Gegensätzlichkeiten aufgeschwungen, die ihnen innewohnten.

In einem gewissen Sinne stehen die drei Programme dieses Albums unter dem Zeichen dieser ins Erhabene gesteigerten Widersprüche.

So finden Sie hier die *Sonate für Violine und Klavier* zwischen den *Valses nobles et sentimentales* und *Le Tombeau de Couperin*. Was an einen (wie er sagte) „Arbeitstag in der modernen Welt“ denken lässt, wird flankiert von zwei Würdigungen vergangener Welten. Man bewältigt die Vergangenheit, man ruft die Zukunft herbei.

Gaspard de la nuit – die große, romantische, weiträumige, exzentrische Geste – trifft auf die abstrakte, gleichmütige, sehnsüchtige Kahlheit der *Sonate für Violine und Violoncello*. Der lyrische Ravel, der asketische Ravel.

Jeux d'eau, Sonatine, Miroirs.

Der sinnliche und schamhafte, der hochmütige und rebellische Ravel.

Verfechter der Klassik, kühner Avantgardist.

Vorbildlicher Ravel.

In der Musik, in der Politik, als Freund: oft gegen den Strom, immer am richtigen Ort.

Daraus folgt, dass der Mann nicht gerade einfach ist. Er war es nicht zu seinen Lebzeiten, und noch weniger ist er es heute. *Noctuelles, Ondine*, die *Toccata* kommen alle der Quadratur des Kreises gleich – dem Goldenen Schnitt, wenn Sie so wollen. Und doch nimmt man sie in Angriff, mit „allem, was wir ihm als Gabe darbringen können“, wie Lipatti sagte. Die Generationen folgen aufeinander, die Platten sammeln sich an, und die Faszination für Ravel lässt nie nach. Zuviel Energie, zu viele Feinheiten, zu viele Gipfel. Die Ästhetik von Ravel ist ebenso frei wie untadelig, und sie ist eine eigenständige Ethik.

Das blaue Feuer seines hellstichtigen Wesens regt an, mobilisiert.

Und tröstet nebenbei über die Unvollkommenheit der Welt hinweg.

JULIEN LIBEER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

KLAVIERKUNST IN DER ART VON LISZT UND AUSGEFALLENE DUOS

Die *Jeux d'eau* erschienen 1902 im Verlag Eugène Demets. Zusammen mit der *Pavane pour une infante défunte* kamen sie am 5. April 1902 im Rahmen eines Konzerts der Société nationale de musique in der Salle Pleyel mit dem Pianisten Ricardo Viñes zur Uraufführung. Und sogleich wurde Ravel an Debussy gemessen. Am 30. Januar 1906 war in *Le Temps* ein Artikel von Pierre Lalo zu lesen, in dem der Kritiker Debussy „eine neue Manier, für das Klavier zu schreiben“, zubilligte, Ravel dagegen „eine sonderbare Ähnlichkeit“ mit dem Komponisten von *Pelléas et Mélisande* vorwarf. Ravel entgegnete ihm: „Die *Jeux d'eau* wurden Anfang 1902 publiziert, als es von Debussy nur die drei Stücke *Pour le piano* [*Prélude, Sarabande, Toccata*] gab; Werke, die ich leidenschaftlich bewundere, was ich Ihnen nicht zu sagen brauche, und die, unter rein pianistischem Aspekt, nichts wirklich Neues darstellten.“¹ Diese Auffassung brachte er viel später in der autobiografischen Skizze, die er Roland-Manuel diktierete, noch einmal bekräftigend zum Ausdruck: „Die *Jeux d'eau* schufen die Grundlage für alle pianistischen Neuerungen, die man in meinem Werk sehen wollte. Dieses Stück ist inspiriert vom Geräusch des Wassers und den musikalischen Klängen, welche die Springbrunnen, Wasserfälle und Bäche hören lassen, und fußt nach Art eines ersten Sonatensatzes auf zwei Motiven, ohne sich jedoch dem klassischen Tonartenschema zu unterwerfen.“² Vlado Perlemuter betonte die melodische Seite des Werks, die jedoch nicht sentimental sei, und sagte weiter: „Es gibt eine Technik zur Herstellung eines schwebenden Klangs, bei der die Hand wenig Gewicht hat, die Finger aber sehr nah an den Tasten sind.“³ Der Vers von Henri de Régnier, der den *Jeux d'eau* als Motto vorangestellt ist („Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille“ – „Der Flussgott lacht über das Wasser, das ihn kitzelt“), dient als Vorgabe für eine deskriptive Musik in der Art von Liszt (*Au bord d'une source, Les Jeux d'eaux à la villa d'Este*); freilich ist bei Ravel das Schillern der Farben durchaus pointillistisch. Ein Wunder an suggestiver Ausdruckskraft, wo Musik und Landschaft eins sind und wofür Tristan Klingsor die richtigen Worte fand, um es in ein Gedicht mit dem gleichen Titel umzusetzen:

„Die Springbrunnen im Park und die Schar
Der Verrückten,
Das unruhige Herz der Schönen
Und das ironische, zärtliche Herz, das unter
Der Samtweste von Maurice Ravel schlägt...“

Die *Sonatine* von Ravel genoss auf Anhieb ungeteilte Bewunderung, so dass Durand sie im November 1905 publizierte. Man kann feststellen, dass das Hauptthema gleich zu Beginn des ersten Satzes (*Modéré*) präsent ist und sich im Menuett wieder findet, das Ravel nicht zu langsam haben wollte; dann erscheint es im Gebilde des Finalsatzes (*Animé*), den er sich so schnell wie möglich wünschte. Marcel Marnat schrieb, die Wahl der Diminutivform für den Titel offenbare den „erklärten Willen, sich von der endlos langen Sonate abzusetzen“⁴. Hier sind Anschlagsnuancen gefragt, um den richtigen Ausdruck zu finden und die schlichte Anmut zu bewahren, die sich dem Vergnügen der Finger hingibt. Die *Sonatine* ist ein Werk, das Ravel überall spielen würde, aber „eher ‚als Komponist‘, denn ich genoss nie den Ruf eines großen Virtuosen“⁵.

Bei den *Miroirs* (1905) handelt es sich um „eine Sammlung von Klavierstücken, die in der Entwicklung meiner Harmonik insofern einen ziemlich drastischen Wechsel darstellen, als sie die Musiker, die bis dahin meine Art am meisten gewohnt waren, verwirrten“⁶. „Diese Stücke sind schwierig zu spielen, es schien aber anfänglich auch schwierig, sie anzuhören.“⁷ Mehr noch als in den *Jeux d'eau* gestaltete Ravel hier deskriptive Skizzen; im Laufe des kreativen Prozesses widmete er sie jeweils einem Mitglied der Société des Apaches⁸. Als Erstes entstand *Oiseaux tristes*, ein Ricardo Viñes zugedachtes Stück, der den ganzen Zyklus am 6. Januar 1906 zur Uraufführung brachte. Laut Ravel ist es das „typischste“: Es schildert „verlorene Vögel in der Benommenheit eines sehr dunklen Waldes während den heißesten Stunden des Sommers“⁹. In der Tat kann man den Ruf eines Vogels vernehmen, bei dem es sich um eine Amsel handeln soll, die im Wald von Fontainebleau gehört wurde. Als Zweites nahm Ravel *Une barque sur l'océan* in Angriff, ein veritables impressionistisches Gemälde, bei dem alle Mittel des Klaviers eingesetzt wurden, um die Unendlichkeit des Ozeans und das Auf und Ab der Wellen in Bewegung zu setzen; „Ravel war nie so nah an Debussy wie hier – das betrifft namentlich den mittleren Satz von *La Mer*“¹⁰. Das Stück *Alborada del gracioso* kam bei der

1 Brief vom 5. Februar 1906 an Pierre Lalo in: Manuel Cornejo [Hg.], *Maurice Ravel, L'intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Le Passer éditeur, 2018, S. 127

2 Roland-Manuel, *Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel, La Revue musicale*, Dezember 1938, S. 20

3 *Jeux d'eau*, Einzelausgabe, von Vlado Perlemuter durchgesehen und kontrolliert, Anmerkungen und Transkription von Junko Okazaki, Ongaku No Tōmo Sha Corp., Tokio 2001

4 Marcel Marnat, *Maurice Ravel, Fayard*, 1986, S. 117

5 Brief vom 20. August 1926 an Franz Josef Hirt in: *L'intégrale* ..., S. 1086

6 *Une esquisse autobiographique* ..., S. 20

7 Roland-Manuel, *Ravel, Gallimard*, 1948, S. 51

8 Um 1900 gegründete, französische Künstlervereinigung

9 *Une esquisse autobiographique* ..., S. 20

10 Marnat, S. 182

Uraufführung so gut an, dass es wiederholt werden musste. Hier bilden zu Beginn dicht gesetzte Akkorde, die wie gezupfte Gitarrenklänge anmuten, die akustische Kulisse. „Mit der Entscheidung für spanisches Kolorit sollte zweifellos Chabrier, der Komponist von *España*, gewürdigt werden; dieser Ausgangspunkt ist offensichtlich und noch frappanter in der Transkription für Orchester.“¹¹ Der Klaviersatz enthält Glissandi in Terzen und Quarten, die mit einer Hand allein schwierig zu bewältigen sind. Ebenso anspruchsvoll die obsessive Wiederholung eines GIs, das innerhalb weniger Takte mehr als hundertmal erklingt, was von einer Vorliebe für den Bordun zeugt, ein von Ravel sehr geschätztes Stilmittel, das sich in den meisten seiner Werke zeigt (*La vallée des cloches*, *Le Gibet*). Für Henriette Faure ist die obere Lage am Anfang von *La vallée des cloches* „ein wahres musikalisches Chloroform... Dadurch in den Stand der Gnade versetzt, gelangen wir in das Herz eines schönen, ersten Gebets, das sich in einer Art ruhigem, beständigem Rausch wie eine große Hoffnung entfaltet“¹². Die Musik von *Noctuelles* nimmt Bezug auf ein Gedicht von Léon-Paul Fargue, das einen Satz enthält, der wohl die Aufmerksamkeit des Komponisten erregte: „Die Nachtfalter der Schuppen machen sich in ungelinkem Flug auf, um andere Balken zu befallen.“ Die Falter, die in der Nacht fliegen, nicht nur die Schmetterlinge, auch die Fledermäuse, der Waldkauz, die Eule. Wie sollte man bei diesem ganzen chromatischen Schillern und den verschwimmenden Farben nicht an *Feux follets* („Irrlichter“) denken, Liszts leichtfüßigste Etüde, die an einen Wichteltanz erinnert?

Der Einfluss von Liszt ist auch noch in *Gaspard de la nuit* erkennbar. Der Titel und die drei Gedichte von Aloysius Bertrand, die Ravel vertonte, weisen auf einen romantischen Seelenzustand hin. Diese Musik mutet wie ein Bilderbuch an. In *Ondine* wird die fließende Bewegung des Wassers durch eine Figur aus Zweiunddreißigstelnoten in der rechten Hand illustriert, die den Gesang der Nymphe umspielt; *Le Gibet* ist um die Note B herum gebaut und lässt die Glocke hören, „die an den Mauern einer am Horizont liegenden Stadt läutet“, während der Leichnam eines Gehängten in der untergehenden Sonne baumelt; in *Scarbo* schließlich kann man förmlich sehen, wie der Troll durch das Stück hüpfte. Diese „Gedichte für Klavier“ wurden am 9. Januar 1909 im Rahmen eines Konzerts der Société nationale uraufgeführt, wobei der Interpret erneut Ricardo Viñes war.

Der Titel *Valses nobles et sentimentales* zeigt recht klar die Absicht des Komponisten an, nämlich „eine Kette von Walzern nach dem Beispiel von Schubert zu schreiben“¹³. Den Walzern vorangestellt ist ein Zitat aus dem Vorwort eines Romans von Henri de Régnier: „... das köstliche und immer wieder neue Vergnügen einer nutzlosen Beschäftigung“. Es handelt sich hier nicht einfach um aneinandergereihte Stücke, vielmehr bilden die Walzer „die Kettenglieder ein und derselben Komposition“ (Jules van Ackere). „Einzig und allein zur Freude des Ohrs geschrieben, lassen sie die Finger der Pianisten vergessen, was das Auge beunruhigen könnte: zahlreiche Versetzungszeichen, großzügig verteilt von einem durchtriebenen Kenner, der vor den Meistern der Harmonik seine höchst kühnen Einfälle mit Vernunftgründen rechtfertigen will.“¹⁴ Jeder Walzer hat seine eigene Gestalt und seinen eigenen Charakter, aber alle verbindet Ravels Vorliebe für die Tanzformen. Am Ende steht ein *Épilogue*, der sein Thema dem zweiten Walzer entnimmt und Fragmente aus den vorausgehenden Walzern aufgreift. Hélène Jourdan-Morhange sagte über diesen Schluss, dass er den Titel „Walzertraum“ haben könnte. Die öffentliche Uraufführung, die beim Publikum auf heftige Ablehnung stieß, fand am 9. Mai 1911 anlässlich eines „Konzerts ohne Autorennamen“ statt, das von der unabhängigen Société musicale veranstaltet wurde. Laut Louis Aubert, dem die heikle Aufgabe zukam, diese Walzer am Klavier zu verteidigen, „schrieben nur wenige Stimmzettel Ravel die Autorschaft dieses Werks zu“.

Le Tombeau de Couperin ist eine Tanzsuite in der Tradition der französischen Musik des 18. Jahrhunderts. Sie mutet mit ihrem ungemein filigranen Tonsatz wie eine Kaltnadelradierung an. Dass sich Ravel von den alten Modi angezogen fühlte, entspricht einer natürlichen Neigung von ihm. Zu dieser gesellt sich sein Wunsch, die Strukturen neu zu erfinden und durch originelle rhythmische und harmonische Einfälle weiterzuentwickeln. Die Idee, dass Ravel „sich mit den Formen, die ihm die alten Meister vererbt haben, wohlfühlt“, scheint einem Zwang gleichzukommen, der die Erfindungskraft frei macht. Ein Weg, sich Zukunft zu verschaffen, indem man in die Vergangenheit reist. *Le Tombeau de Couperin* wurde im November 1917 aufgrund von Skizzen, die vor dem Krieg entstanden waren, vollendet, und Ravel widmete das Werk Freunden, die an der Front gefallen waren. Die Uraufführung fand am 11. April 1919 statt, am Klavier war Marguerite Long, „denn sie war die Einzige, die es spielen konnte“. Das *Prélude* baut auf einer Formel aus drei Noten auf und lässt an „das Drehen der Spindel durch eine Spinnerin“ denken (Henriette Faure).

Es folgt eine dreistimmige *Fugue* – diese Technik hat Ravel in der Klasse von André Gédalge gelernt und geübt. Die *Forlane* greift – ohne es zu zitieren – ein Modell aus dem *Concert royal Nr. 4* von Couperin auf. Beim *Rigaudon* handelt es sich um einen ländlichen, ursprünglich aus der Provence stammenden Tanz im Zweiertakt. Laut dem *Dictionnaire de la musique* von Jean-Jacques Rousseau geht der Name auf seinen Erfinder zurück, einen gewissen Rigaud, der im Paris des 17. Jahrhunderts Tanzmeister war. Das fünfte Stück ist ein dreiteiliges, ganz und gar klassisches *Menuet*, dessen Struktur Gruppen von acht Takten aufweist, wobei die erste Phrase bei der Reprise um eine Oktave nach oben transponiert wird und mit dem Thema der zentralen *Musette* in Dialog tritt. Der Zyklus schließt mit einer glanzvollen *Toccata*, deren letzte Takte die Schlussakkorde von *La Valse* ahnen lassen.

1920 komponierte Ravel ein *Duo* für Violine und Violoncello für das Gemeinschaftswerk *Tombeau de Claude Debussy*, das der Redaktionsleiter der *Revue musicale* zu Ehren dieses zwei Jahre zuvor verstorbenen Komponisten in Auftrag gegeben hatte. Der Beitrag von Ravel ist ein *Allegro*, das auf einem von der Violine exponierten Ostinato aus sieben Noten gründet und zum ersten Satz der später entstandenen *Sonate für Violine und Violoncello* werden sollte. Die ungewöhnliche Kombination dieser beiden Streichinstrumente erzeugt eigenartige Klangeffekte und ebenso ausgefallene Harmonien. „Diese Sonate stellt einen Wendepunkt in der Entwicklung meiner Laufbahn dar“, schrieb Ravel. „Die Verknappung ist hier zum Äußersten getrieben. Verzicht auf harmonischen Reiz; immer stärker betonte Gegenbewegung hin zur Melodie.“¹⁵ Nach Vollendung der Komposition war Ravel freilich etwas erstaunt: „Das sieht nach gar nichts aus, diese Maschine für zwei Instrumente: Dabei stecken fast eineinhalb Jahre Arbeit darin.“¹⁶ Das *Duo* erschien am 1. Dezember 1920 in der Beilage der *Revue musicale* und wurde am 24. Januar 1921 von Hélène Jourdan-Morhange und Maurice Maréchal uraufgeführt, die am 6. April 1922 in der Salle Pleyel dann das ganze Werk darboten.

Mit der *Sonate für Violine und Klavier Nr. 2* verhielt es sich ähnlich. Ravel begann die Komposition 1923, doch kam sie erst am 30. Mai 1927 zur Uraufführung, und zwar im Rahmen einer Veranstaltung der Concerts Durand. Georges Enescu spielte den Violin-, der Komponist den Klavierpart. Es gibt keinen Brief von Ravel, in dem nicht von „Sonaten-Fiasko wegen depressiver Stimmung“ die Rede ist. Dennoch entstand ein Meisterwerk, das Bartóks beiden Sonaten für die gleiche Besetzung ebenbürtig ist. Das Werk wird von einem *Allegretto* in G-Dur eröffnet, auf das ein *Blues* folgt, den der Komponist als „stilisierten Jazz, im Charakter mehr französisch als amerikanisch“¹⁷ beschrieb; das Thema sei ihm in einem Café in der Rue Mogador eingefallen. Den Schluss bildet ein *Perpetuum mobile*, dessen betont lässige, akrobatisch anmutende Partie der Violine einen schwindlig macht.

Die *Vocalise-étude en forme de habanera* erschien 1909 im Verlag Alphonse Leduc. Die für Mezzosopran oder Alt bestimmte Auftragsarbeit wurde von Ravel nie orchestriert. Hat er vielleicht gehaut, dass das Werk zu zahlreichen Transkriptionen anregen würde? Die Bearbeitung für Violoncello von Paul Bazelaire ist bewundernswert, denn er verleiht ihr Plastizität und natürlichen gesanglichen Ausdruck.

JEAN-FRANÇOIS MONNARD
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

11 Marnat, S. 183

12 Henriette Faure, *Mon Maître Maurice Ravel*, Les Éditions A.T.P., 1978, S. 79

13 *Une esquisse autobiographique* ..., S. 21

14 Roland-Manuel, S. 73

15 *Une esquisse autobiographique* ..., S. 22

16 Brief vom 24. März 1922 an Michel-Dimitri Calvocoressi, *L'intégrale* ..., S. 799

17 Take Jazz Seriously! *The Musical Digest*, 13. März 1928, zit. in *L'intégrale* ..., S. 1428

Julien Libeer – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
French Suite No.5 & Partita BWV 826
 BÉLA BARTÓK
Out of Doors & Suite Op.14
 CD HMM 902651

“Avec ce récital original et de noble allure, Julien Libeer entre chez harmonia mundi par la grande porte.”
 – **Classica**

“L’interprète nous offre ainsi chez Bach un jeu d’une fluidité et d’une plénitude rares, assorti d’une magnifique ampleur de chant. On y entend d’emblée cette sorte d’ouverture du son qui est le fruit d’une technique accomplie. Élégance et distinction sont les maîtres mots de cette lecture à l’équilibre souverain.”
 – **Diapason**

‘It’s almost impossible to fault his playing ... He brings the G major *French Suite* and the Partita No. 2 the full complement of the piano’s advantages – a wonderfully cantabile touch, carefully wrought dynamic contrasts, judicious use of the pedal for expression ... The Bartók suites ... have the same sense of minute attention to detail and intensity of focus; tone quality is full and rich, with voices vividly layered and colours plentiful.’
 – **BBC Music Magazine**



“Under the fingers of Julien Libeer the juxtaposition seems to make perfect sense ... Libeer plays both composers with obvious affection, teasing out the strands of Bach’s counterpoint and the churning rhythmic energy of Bartók.”
 – **BBC Radio 3**

„Julien Libeer steht als Pianist gerade am Anfang einer vielleicht großen Karriere. Er macht nicht nur Musik er durchdenkt sie auch.“
 – **Deutschlandfunk**

JOHANN SEBASTIAN BACH & BEYOND
A Well-tempered conversation
 LUDWIG VAN BEETHOVEN, FRÉDÉRIC CHOPIN,
 SERGEI RACHMANINOV, GABRIEL FAURÉ,
 MAURICE RAVEL, WOLFGANG AMADEUS MOZART*,
 JOHANNES BRAHMS, DMITRI SHOSTAKOVICH,
 FERRUCCIO BUSONI, GYÖRGY LIGETI,
 MAX Reger, ARNOLD SCHOENBERG
 *with Adam Laloum, piano
 2 CD HMM 902696.97

“Le voyage est beau, brillant, sensuel, les affinités sinon toujours électives, souvent éclairantes.” – **Artalinn**

‘We have here a dazzling and varied recital that leaves nothing to be desired, both technically and interpretatively’ – **Pizzicato**



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Mozart 1·2·3·4
 Solo, duo, trio, quartet
 Piano Quartet K.478, Trio K.502,
 Sonatas K.377 & K.282
 Pierre Colombet, violin
 Máté Szűcs, viola
 Eckart Runge, cello
 CD HMM 902699

“Ce quatuor de brillants musiciens livre une prestation exceptionnelle.” – **Crescendo magazine**

‘Libeer’s playing shows exemplary Mozartian touch and emotional sensitivity.’ – **Gramophone**



„Das zählt sich in einem feingliedrig pittoresken Mozart-Stil aus, der nie putzig wird-dazu leuchten die Töne zu wundervoll.“ – **Rondo**

Remerciements à

Nelson Delle Vigne-Fabbri, Maria João Pires, et tous ceux qui, à travers les années,
m'ont aidé à voir plus clair dans cette musique,

Aline Blondiau et Michel Brandjes, pour leurs oreilles extraordinaires,

Piano's Maene, pour l'instrument lumineux et athlétique qu'ils ont mis à disposition,

Annie Denecker, qui m'a mis sur le chemin il y a trente ans, et qui, même depuis l'au-delà,
continue de me rappeler qu'on ne travaillera jamais trop la main gauche,

Élodie Vignon, pour tout.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : septembre 2024, salle de musique de chambre du Concertgebouw Brugge, Bruges (Belgique)
et décembre 2024, Westvest90, Schiedam (Pays-Bas)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Aline Blondiau

Réglage et accord piano : Michel Brandjes

Piano Steinway fourni par Pianos Maene

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

Photo Julien Libeer : Green Room Creatives — Diego Franssens

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

julienlibeer.net

lorenzogattoviolin.com

brunophilippe.com