

Ravel

THE COMPLETE WORKS
WITH PIANO

**FRANÇOIS-XAVIER
POIZAT**



AD
TE

Minnie Marvel

Maurice Ravel (1875-1937)



CD1 CONCERTOS

European birth and views across the Atlantic

- | | |
|--|-------|
| 1. Piano Concerto for the Left Hand in D major M.82 (1929-30)
Lento – Allegro | 19'33 |
| 2. La Valse M.72 (1919-20) <i>arr. for piano solo by Alexander Ghindin (2001)</i> | 12'48 |
| Piano Concerto in G major M.83 (1929-31) | |
| 3. I. Allegramente | 8'28 |
| 4. II. Adagio assai | 8'49 |
| 5. III. Presto | 3'58 |
| 6. Bonus: Improvisation on “The Lamp is Low”
<i>inspired by Maurice Ravel’s “Pavane pour une infante défunte”</i> | 5'15 |

François-Xavier Poizat piano
The Philharmonia Orchestra [1, 3-5]
Simone Menezes conductor
Yves Marcotte double-bass [6]
Valentin Liechti drums [6]

CD2 SOLO PIANO & FOUR-HANDS/1

Miniatures and rarities, the birth of a genius

1. Frontispice M.70 (1918)	1'41	Miroirs M.43 (1904-5)	
2. Sérénade grotesque M.5 (c 1893)	3'30	10. I. Noctuelles	5'00
3. Menuet antique M.7 (1895)	5'25	11. II. Oiseaux tristes	4'05
4. Pavane pour une infante défunte		12. III. Une barque sur l'océan	7'36
M.19 (1899)	6'39	13. IV. Alborada del gracioso	6'16
5. Jeux d'eau M.30 (1901)	5'24	14. V. La Vallée des cloches	5'38
Sonatine M.40 (1903-5)		Sites auriculaires M.13 (1895-7)	
6. I. Modéré	4'02	15. I. Habanera	2'41
7. II. Mouvement de menuet	3'26	16. II. Entre cloches	2'32
8. III. Animé	3'52		
		17. Menuet in C-sharp minor	
9. Menuet sur le nom de Haydn		M.42 (1904)	0'58
M.58 (1909)	1'51	18. Prelude in A minor M.65 (1913)	1'34

François-Xavier Poizat piano

Louis Schwizgebel piano [1, 15-16]

Anaïs Cassiers piano [1]

CD3 SOLO PIANO & FOUR-HANDS/2

Literary texts and inspiration from a France of yesteryear

Le Tombeau de Couperin M.68 (1914-17)

- | | |
|-----------------|------|
| 1. I. Prélude | 3'03 |
| 2. II. Fugue | 3'13 |
| 3. III. Forlane | 5'36 |
| 4. IV. Rigaudon | 3'15 |
| 5. V. Menuet | 5'35 |
| 6. VI. Toccata | 3'55 |

Gaspard de la nuit M.55 (1908)

- | | |
|-----------------|------|
| 7. I. Ondine | 6'53 |
| 8. II. Le Gibet | 5'31 |
| 9. III. Scarbo | 9'18 |

À la manière de... M.63 (1913)

- | | |
|-------------------------|------|
| 10. I. Borodine (Valse) | 1'44 |
| 11. II. Chabrier | 2'16 |

Ma mère l'Oye M.60 (1910)

- | | |
|---|------|
| 12. Pavane de la Belle au bois dormant | 1'18 |
| 13. Petit Poucet | 2'34 |
| 14. Laideronnette,
impératrice des pagodes | 2'55 |
| 15. Les Entretiens de la Belle et la Bête | 4'17 |
| 16. Le Jardin féérique | 3'12 |

Valses nobles et sentimentales M.61 (1911)

- | | |
|---|------|
| 17. I. Modéré – très franc | 1'16 |
| 18. II. Assez lent
avec une expression intense | 2'20 |
| 19. III. Modéré | 1'26 |
| 20. IV. Assez animé | 1'01 |
| 21. V. Presque lent
dans un sentiment intime | 1'20 |
| 22. VI. Vif | 0'40 |
| 23. VII. Moins vif | 2'31 |
| 24. VIII. Épilogue – lent | 4'37 |

François-Xavier Poizat piano

Louis Schwizgebel piano [12-16]

CD4 CHAMBER MUSIC

Strings from East to West

- | | |
|---|-------|
| 1. Violin Sonata “Posthumous” M.12 (1897) | 13'22 |
| Violin Sonata in G major M.77 (1923-27) | |
| 2. I. Allegretto | 7'44 |
| 3. II. Blues | 5'19 |
| 4. III. Perpetuum mobile | 3'33 |
| 5. Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré M.74 (1922) | 2'27 |
| 6. Tzigane M.76 (1924) | 10'25 |
| Piano Trio M.67 (1914) | |
| 7. I. Modéré | 9'15 |
| 8. II. Pantoum – Assez vif | 4'24 |
| 9. III. Passacaille – Très large | 7'03 |
| 10. IV. Final – Animé | 5'19 |

François-Xavier Poizat piano

Michael Foyle violin

Jamie Walton cello [7-10]

CD5 SONGS/1

Voice of men

Histoires naturelles M.50 (1906)		15. Tripatos A.13 (1909)	1'42
1. Le Paon	4'51	Chants populaires A.17 (1910)	
2. Le Grillon	3'44	16. Chanson française	2'14
3. Le Cygne	3'15	17. Chanson écossaise A.12 (1909)	2'56
4. Le Martin-Pêcheur	2'56	Chants populaires A.17 (1910)	
5. La Pintade	3'16	18. Chanson espagnole	2'32
6. Manteau de fleurs M.39 (1903)	3'29	Don Quichotte à Dulcinée M.84 (1932-33)	
7. Les grands vents venus d'outre-mer M.48 (1907)	2'40	19. Chanson romanesque	2'06
8. Sur l'herbe M.53 (1907)	2'09	20. Chanson épique	3'09
9. Chanson du rouet M.15 (1898)	3'53	21. Chanson à boire	1'43
Cinq mélodies populaires grecques (1904-06)		Chansons madécasses M.78 (1925-26)	
10. Chanson de la mariée (A.9)	1'21	22. Nahandove	5'28
11. Là-bas, vers l'église (A.10)	1'17	23. Aoua	3'41
12. Quel galant m'est comparable (A.4)	0'46	24. Il est doux	4'07
13. Chanson des cueilleuses de lentisques (A.5)	3'14		
14. Tout gai ! (A.11)	0'53		

François-Xavier Poizat piano
 Thomas Dolié baritone [1-5, 7, 19-24]
 Brenda Poupard mezzo-soprano [6, 8-18]
 Hélène Macherel flute [22-24]
 Constantin Macherel cello [22-24]

CD6 SONGS/2

Voice of angels

Chants populaires A.17 (1910)

1. Chanson italienne 1'23

2. Noël des jouets M. 47 (1905) 3'07

Chants populaires A.17 (1910)

3. Chanson hébraïque 4'19

Deux mélodies hébraïques A.22 (1914)

4. Kaddisch 5'10

5. L'Énigme éternelle 1'26

6. Vocalise-étude en forme de habanera
M.51 (1907) 3'22

7. Ballade de la reine morte d'aimer
M.4 (1893) 4'06

8. Sainte M.9 (1896) 2'18

9. Un grand sommeil noir M.6 (1895) 4'05

François-Xavier Poizat piano

Suzanne Jerosme soprano [1-7, 15-17]

Florent Karrer baritone [8, 10-14]

Thomas Dolié baritone [9]

Loïc Schneider flute [15-17]

Natan Ca' Zorzi flute [15-17]

Panagiotis Giannakas clarinet [15-17]

Quentin Chartier clarinet [15-17]

10. Si morne ! M.16 (1898) 4'25

Deux épigrammes de Clément Marot

11. D'Anne qui me jecta de la neige
(M. 21, 1899) 2'24

12. D'Anne jouant de l'espinette
(M.10, 1896) 1'48

13. Ronsard à son âme M.75 (1923-24) 2'24

14. Rêves M.79 (1927) 1'29

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé M.64 (1913)

15. Soupier 3'36

16. Placet futile 4'19

17. Surgi de la croupe et du bond 3'04

QUATUOR VOCE [15-17]

Cécile Roubin violin

Sarah Dayan violin

Guillaume Becker viola

Arthur Heuel cello

THE PHILHARMONIA ORCHESTRA

Simone Menezes conductor

Zsolt-Tihamér Visontay violin 1

Fabrizio Falasca

Eugene Lee

Lulu Fuller

Adrián Varela

Karin Tilch

Eunsley Park

Soong Choo

Victoria Irish

Eleanor Wilkinson

Jonathan Lee

Maria-Fiore Mazzarini

June Lee

Jane Kim

Clare Hoffman

Alberto Vidal

Ricky Gore

Arda Karakaya

Ray Liu

Annabelle Meare violin 2

Emily Davis

Fiona Cornall

Jan Regulski

Paula Clifton-Everest

Susan Hedger

Gideon Robinson

Julian Milone

Soong Choo

Susan Bowran

Simon Baggs

Anna Brigham

Maya Bickel

Nicola Gleed

Ikuko Sunamura

Ines Delgado

Yukiko Ogura viola

Sylvain Séailles

Gijs Kramers

Cheremie Hamilton-Miller

Carol Hultmark

Linda Kidwell

Mariya Sotirova

Alistair Scahill

Stella Nedeva

James Widden

Rebecca Carrington

Joseph Fisher

Mark Gibbs

Richard Birchall cello
Eric Villeminey
Yaroslava Trofymchuk
Alexander Rolton
Ella Rundle
Anne Baker
Deirdre Cooper
Tessa Seymour
Coral Lancaster
Anna Beryl
Raphael Lang

Colin Paris double-bass
Christopher West
Michael Fuller
Gareth Sheppard
Samuel Rice
Alexander Jones
Catharina Feyen
Katy Furmanski
Jan Zahourek

Samuel Coles flute
Anna Kondrashina

Robert Looman flute & piccolo

Timothy Rundle oboe
Imogen Davies

Emily Cockbill English horn

Mark van de Wiel clarinet
Jordan Black

Jennifer McLaren E-flat clarinet

Laurent Ben Slimane bass clarinet

Emily Hultmark bassoon
Shelly Organ

Luke Whitehead contrabassoon

Diego Incertis Sánchez horn

Carsten Williams

Daniel Curzon

Tim Anderson

Edward Griffiths

Alan Thomas trumpet

Chris Evans

Robin Totterdell

Kaitlin Wild

Dudley Bright trombone

David Whitson

Alan Swain bass trombone

Peter Smith tuba

Antoine Siguré timpani

Rachel Gledhill percussion

Emmanuel Joste

Laura Bradford

Elsa Bradley

Jacob Brown

Matthew Brett

Heidi Krutzen harp





Ravel may not be one of the most prolific composers of all time, but he affirms his genius in a way that is quite unique: indeed, each of his works, whatever the style, is outstanding, with a perfection that would place it at the pinnacle of its genre. Is there, for example, in the Impressionist repertoire, a work more accomplished than *Miroirs*? And can anyone deny that *Le Tombeau de Couperin* is a gem of Neoclassicism? Wouldn't the virtuoso composers of the Romantic era have dreamed of writing *Gaspard de la nuit*? Doesn't *La Valse* take the Viennese waltz to its modern apotheosis? And what about so many other works, such as *Boléro*, a minimalist masterpiece before its time, or *Tzigane*, the queen of Hungarian rhapsodies?

Another paradox, and maybe another aspect of his genius: although each of the pieces mentioned belongs to a world of its own, the music-lover's ear has no difficulty at all in recognising the composer, given away by the magnificent chord progressions and an irresistible rhythmic and polyphonic verticality.

Those chords, emanating from the depths of time and from distant continents, profoundly affected me as a child. And they continue to deeply inspire the man I am today, with a passion for universality. Well I remember my very first musical emotion, listening to *Boléro* when I

was little, during my very first experience of a concert; then later, as a teenager, in love with those sensual, spiritual sounds, deciding to learn the composer's works.

Some twenty years after that seed was sown, I am now (I hope) a humble servant of the genius of Maurice Ravel. Intoxicated by this fabulous repertoire, with its melancholy, its glimpses of infinity, my heart melts with gratitude for having been able to record my own version of the complete works with piano.

My thanks go to the 120 musicians who agreed to accompany me in the less solitary works, and to everyone else, from sound engineers to piano tuners, who helped to make this dream come true. Finally, I must thank Luc Walter, the great champion of this project: there are encounters that reveal a destiny!

François-Xavier Poizat

Ravel ne compte pas forcément parmi les compositeurs les plus prolifiques, mais il affirme son génie de façon unique dans l'histoire de la musique : chacune de ses œuvres brille dans un style différent et avec une perfection qui la placerait comme au sommet de son genre musical. Quelques exemples : au sein du répertoire impressionniste, y a-t-il œuvres plus abouties que *Miroirs* ? Le *Tombeau de Couperin* n'est-il pas un joyau du néoclassicisme ? Les compositeurs virtuoses de l'époque romantique n'auraient-ils pas rêvé d'écrire *Gaspard de la nuit* ? La valse viennoise n'atteint-elle pas son apothéose moderne dans *La Valse* ? Et que dire de tant d'autres pages telles que le *Boléro*, chef-d'œuvre minimaliste avant l'heure, ou *Tzigane*, reine des rhapsodies hongroises ?

Autre paradoxe, peut-être encore une face du génie : bien que chacune des pièces évoquées ait son propre univers, il faut peu d'effort à l'oreille mélomane pour en reconnaître l'auteur. De sublimes successions harmoniques ainsi qu'une irrésistible verticalité rythmique et polyphonique le trahissent sans peine.

Ces accords venus du fond des âges et de continents lointains ont bouleversé l'enfant que j'étais. Ils continuent d'inspirer profondément l'homme que je suis, épris d'universalité. Si je me souviens bien de ma toute première émotion

musicale en écoutant, petit, le *Boléro* lors de ma première sortie au concert, c'est à l'adolescence, amoureux de ces sonorités à la fois sensuelles et spirituelles, que je décidai d'apprendre l'œuvre du compositeur.

Une vingtaine d'années après cette graine plantée, j'espère être aujourd'hui devenu un humble serviteur du génie ravélien. Enivré par la mélancolie et par les effluves d'infini que m'offre ce répertoire miraculeux, je fonds de gratitude pour avoir pu graver ma propre version de l'œuvre complète avec piano.

Mes remerciements vont aux 120 musiciens qui ont accepté de m'accompagner pour les œuvres moins solitaires et à cette armée d'ingénieurs du son, de réalisateurs, d'administrateurs et d'accordeurs qui ont matérialisé mon rêve. Enfin, merci à Luc Walter, grand protecteur du projet : il y a des rencontres qui révèlent un destin.

François-Xavier Poizat



If I was able to travel in time, without a doubt I would want to visit Paris with the eclecticism that prevailed there in the early twentieth century. The French capital was then a crossroads where musicians and artists from all over the world would come together, and it played a crucial role in making classical music universal. At the centre of that meeting-point we find Maurice Ravel, amongst others, whose music was nourished by all those colours, new and old: from Couperin and Rameau to Spain, Asia, and later, jazz.

This recording features the two concertos that Ravel composed almost simultaneously for the piano between 1929 and 1931. The bright, dynamic Concerto in G major was written after Ravel met Gershwin during his visit to the United States. Its second movement is one of the most beautiful pieces in classical music, with a very touching, almost Mozartian melody concealed by a 3-against-2 rhythmic tension. The concluding fast movement, with its playful, circusy motifs, reminds me not so much of the jazz of Gershwin as of Stravinsky's irreverent approach to that genre.

In contrast, the *Concerto for the Left Hand* unfolds in an entirely different climate. Here, instead of the charm and brightness of the Concerto in G, we find a gloom, a darkness, reminding us that in the early 1930s war still

lingered in people's minds. War that devastates nations and mutilates people, but from which music can emerge triumphant by enabling a soloist who lost an arm to perform a concerto composed especially for him.

François-Xavier Poizat, who is also at the crossroads of several cultures, and who defends universalism in his music, brings a very fresh vision to these concertos: on the one hand, Swiss rhythmic and technical precision; on the other, a deep understanding of French phrasing. The Philharmonia Orchestra takes part in this musical dialogue with a powerful, generous, and precise rendering of Ravel's scores.

Simone Menezes

Si je pouvais voyager dans le temps, sans aucun doute, je visiterais le Paris éclectique du début du XX^e siècle. Carrefour de rencontres pour les musiciens et artistes venus de différentes parties du monde, la capitale joua un rôle crucial pour l'universalité de la musique classique. Au centre de ce point de convergences on trouve, parmi d'autres, Maurice Ravel. Sa musique saura se nourrir de ces couleurs, nouvelles ou anciennes : de Couperin ou Rameau jusqu'à l'Espagne, l'Asie ou plus tard le jazz.

Sur ce disque figurent les deux concertos que Ravel a composés pour le piano pratiquement au même moment, entre 1929 et 1931. Le Concerto en sol est une musique lumineuse et dynamique, écrite après la rencontre de Ravel avec Gershwin lors de son voyage aux États-Unis. Son deuxième mouvement constitue l'une des plus belles pages de la musique classique, avec sa mélodie très touchante, presque mozartienne, que cache un conflit rythmique de 3 contre 2. Avec ses motifs ludiques et circassiens, l'Allegro final m'évoque, plutôt que le jazz de Gershwin, celui, irrévérencieux, de Stravinski.

À côté, le *Concerto pour la main gauche* déploie un tout autre climat. Il n'y a plus le charme et la lumière du Concerto en sol, mais une noirceur qui nous rappelle qu'au début

de ces années trente, la guerre plane dans l'atmosphère. La guerre qui mutile des nations, des vies ; mais de laquelle la musique émerge, triomphante, par la possibilité donnée à un soliste amputé du bras de se produire dans un concerto composé pour lui.

François-Xavier Poizat, également au carrefour de plusieurs cultures, et qui défend l'universalisme dans sa musique, apporte une vision très fraîche de ces concertos. D'un côté, la précision rythmique et la technique suisse, de l'autre la compréhension profonde du phrasé français. Le Philharmonia Orchestra participe de ce dialogue musical avec une sonorité puissante, large et précise.

Simone Menezes



The complete music for piano of Maurice Ravel: a classic-romantic synthesis

Deborah Mawer

Piano music, in all its forms, may be seen to represent the core or essence of the compositional being of Maurice Ravel (1875–1937). It occupied him across much of his creative span, most particularly before the First World War. It extends from the early *Sérénade grotesque* (c. 1893) through the piano versions of *La Valse* (1919–20) to the concertos (1929–31). Furthermore, for one who had trained in composition and piano at the Paris Conservatoire during the 1890s, the generation of musical ideas for various genres was typically based at the piano, especially his beloved Érard instrument still housed at the Maison-Musée de Maurice Ravel. This was a painstaking and at times challenging process that led to a relatively small œuvre; by contrast, the subsequent orchestration involved in realising the concertos and ballets, for example, was swifter and seemingly less exerting. For the listener, however, such creative toil is well hidden. The resulting solo piano repertoire is exquisite and intricate, with the imaginative richness of its colours, textures and timbres often suggestive of orchestral potential.

Beyond Ravel's concertos (Disc 1), this lavish, comprehensive boxset of six CDs of music *for* and *with* piano sets out the solo music, supplemented by the amplified sonority of duets (Discs 2–3); the piano's role within string chamber music (Disc 4); as well as that across the substantial song repertoire (Discs 5–6). Generally, works are included in the formats through which they have become best-known. Hence, music that may still have either a preparatory or a subsequent piano version, for one or two players (for instance, the *Ouverture de Shéhérazade*, *Rapsodie espagnole*, *Boléro*), but is most familiar in its orchestral guise, does not form part of this collection. *La Valse* proves the justifiable exception to this rule for reasons that will become apparent.

Reference to the past in Ravel's œuvre is a powerful, evocative force that is very well exemplified in his piano works. Paradoxically, it is part of what gives his music its dynamic presence and originality. Two loosely opposed tendencies or strands can be discerned: classicism and romanticism. Under (neo)classicism, we might

identify the frequent use of small-scale closed forms, especially dances and sonata form, homage to early eighteenth-century practices, a concept of 'absolute', abstract music. This approach is most connected with the 1920s, yet it is also relevant pre-war; for all its apparent abstraction, it is rarely devoid of associative meaning. Under (late) romanticism, we find a distinctly dramatic voice expressive of darker sentiments, nineteenth-century literary allusion including symbolism, in some sense 'programme', pictorial music. Sometimes one tendency is markedly to the fore, but often these two strands are found skilfully interwoven, fused in a sophisticated, complex synthesis.

Additionally, these general notions of the classic and romantic may be characterised by Ravel's engagement with eclecticism: 'cultural borrowing', from a wide variety of external sources, which inflects and in turn becomes part of his innate musical style and aesthetic. Examples of this use of 'otherness' range from allusion to European heritage beyond France – notably Basque and Spanish cultures, also Italian and Greek popular folksong – through to Western perceptions of non-European 'exotic' musics: chinoiserie, orientalism, Hebraic tradition, African and African American cultures, including 'blues' and early jazz. A further favoured trope concerns

an enduring fascination with childhood: the 'childlike' (rather than anything 'childish'), which embraces the mythic, fantastical and fairytale, as well as a penchant for the miniature.

Ravel's two piano concertos to some extent exhibit a yin/yang relationship, exploring opposing yet complementary forces that, when combined, create a whole (Disc 1). This sense is emphasised by their compositional circumstances. Dedicated to Marguerite Long, the more classically modelled, 'brighter' *Concerto pour piano en sol majeur* (Concerto in G) comprises three movements (Allegrement, Adagio assai, Presto) and was begun first in 1929. However, it was interrupted by the much darker, melancholic, romantic *Concerto pour la main gauche* (Concerto for the Left Hand, 1929–30), written for Paul Wittgenstein. This 'other', extended single-movement work is episodic in mood, commencing with a slow introduction, before progressing to a sonata form structure that incorporates march, dance and scherzo material. It engages in its own struggle against difficulty: the heroic, virtuosic 'warhorse' notion is compounded by the compositional challenges of achieving this effect with just one hand. Completion of the *Concerto en sol* in 1931 then effectively encloses one concerto within the other.

Both works reveal the subtle influence of jazz – syncopation, ‘slides’, but especially the ‘blues’ third – upon Ravel’s writing: hence their characterisation as being of ‘European birth and views across the Atlantic’. Sometimes we hear the bittersweet mixing of major-minor harmonies for poignant, expressive effect, and at other times a more authentic melodic ambiguity and ‘bending’ of pitches. Examples of these different ‘jazzy’ effects are heard frequently, including the minor-major inflection of the opening contrabassoon phrase in the *Concerto pour la main gauche* and the treatment of the lyrical second main theme on solo piano in the first movement of the *Concerto en sol*.¹ The performance history of these two concertos sets up an interesting Paris/Vienna duality, pursued later in this essay. The *Concerto pour la main gauche* was premiered on 5 January 1932 with Wittgenstein and the Vienna Symphony Orchestra conducted by Robert Heger, closely followed on 14 January by the *Concerto en sol* premiered by Long in Paris with the Orchestre Lamoureux conducted by Ravel.

In the manner of a grand cadenza positioned between the piano concertos, the Viennese and ‘warhorse’ ideas coalesce in the extraordinarily powerful *La Valse*. This work, considered in more

detail later, is presented here in a solo-piano arrangement made by the modern Russian pianist Alexander Ghindin (b. 1977).

The smaller-scaled piano music of ‘miniatures and rarities’ includes both solo and duet items (Part 1; Disc 2). Predominantly from the pre-war period, it celebrates Ravel as ‘a decorative artist of the highest order’ (Hopkins) or, in Stravinsky’s terms, ‘the most perfect of Swiss watchmakers’ (Bruyr). Appropriately, the collection commences with Ravel’s rare and tiny 15-bar *Frontispice* (1918) for two pianos. This is an idiosyncratic, experimental piece for five hands (three pianists), which uses number symbolism and was designed to preface a wartime poem by the Italian poet Ricciotto Canudo (*S.P. 503, Le Poème du Vardar*).

Much of the following solo repertoire was premiered by Ravel’s then close friend, the Spanish pianist Ricardo Viñes. Several of these miniatures utilise dance forms, the most famous being the *Pavane pour une infante défunte* (Pavane for a Dead Princess, 1899), dedicated to the Princesse de Polignac. The prominent parallel fifth intervals in the bass constitute a distinctive Ravelian hallmark in recalling the distant past, almost as a nod to the harmonised plainchant

1 For discussion of ‘Ravel’s Theory and Practice of Jazz’, see Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*.

of organum. There is a special fondness for the stately menuet, including the early *Menuet antique* (1895) somewhat after Chabrier; a brief, little-known *Menuet* (c. 1904) in C-sharp minor, which favours the Dorian mode; the central ‘Mouvement de menuet’ from the *Sonatine* (1903–5); and the later *Menuet sur le nom de Haydn* (1909). The classically inspired *Sonatine* comprises three movements: it employs a tightly constructed sonata form for its opening ‘Modéré’, which features a recurrent descending fourth interval that reappears in the finale (‘Animé’). A short *Prélude* (1913), also exhibiting Dorian modal inflection, was written as a sightreading test piece for Conservatoire students.

But alongside order and precision lie fantasy, irony and an attraction to natural elements. The virtuosic, Lisztian *Jeux d’eau* (The Fountain, 1901) quotes at the head of its score from *La Cité des eaux* by the poet Henri de Régnier (1864–1936). Amidst pentatonic, bitonal and seventh sonorities, Ravel conveys the sensuous image of ever-rippling water. In the reprise section of the work especially, a cadenza-like interpolation – marked ‘rapido molto’ and extremely quiet – juxtaposes two distant tonalities (F-sharp and C majors). It produces a striking bitonality that predates the iconic locus of Stravinsky’s *Petrushka*.

Within the landmark, freer-form *Miroirs* (Mirrors, 1904–5) there continues an impressionistic portrayal of water (‘Une barque sur l’océan’), coupled by fluttering moths (‘Noctuelles’), a Spanish guitar-like interlude (‘Alborada del gracioso’) and the tolling of French church bells (‘La Vallée des cloches’). To Ravel’s mind, as expressed in his ‘Autobiographical Sketch’, ‘the most typical of all’ the five pieces was the melancholic evocation of birdsong (‘Oiseaux tristes’). Two of the collection, ‘Une barque’ and ‘Alborada’, were subsequently orchestrated. And a further two (‘Alborada’ and ‘La Vallée des cloches’) were thematically foreshadowed in the beautiful, enigmatically entitled *Sites auriculaires* (1895–7), for two pianos. These atmospheric ‘locations for the ear’ comprise a sultry ‘Habanera’, with its incipient Spanish dance rhythms, and Ravel’s first, lesser-known essay on bells: ‘Entre cloches’.

Ravel’s compositional responses to ‘literary texts and inspiration from a France of yesteryear’ give us piano music that was sometimes then expanded under the genre of ballet (Part 2; Disc 3). In fact, we find varied references to a French – often Parisian – cultural past, but also to a Viennese past as seen through French eyes. The characterising trope of ‘old France’ may

relate to symbolist poetry of the later nineteenth century, or to the period of the 'Ancien Régime'; equally, it may connote a more elusive, ancient time. It accords broadly with Viñes's very early assessment in his *Journal* of Ravel as 'a mixture of medieval Catholicism and satanic impiety, but also [as one] with a love of art and beauty'. A second, subsidiary trope of imperial Vienna foregrounds the Austrian Habsburg Empire, extending eastward to the borders of Russia, from the period of Haydn onwards. While referencing Parisian and Viennese pasts, much of this music also resonates with the terrible presence and aftermath of the First World War.

Le Tombeau de Couperin (1914–17) epitomises Ravel's classical strand, utilising the dance suite form of the French baroque (Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata). However, the notion of an artistic tribute to a departed master extends back to the medieval Europe of Johannes Ockeghem. The well-known Forlane opens with a piquant major-seventh sonority, similar to that found in *Jeux d'eau*. Ravel's favoured Menuet returns, with the drone and remote harmonies of its central 'Musette' suggestive of a haunting, distant memory. Additionally, each movement is dedicated to a friend lost in the war, while also serving as a memorial to Ravel's mother who

died in 1917. The frontispiece to the published score bears the composer's own ink drawing of a funerary urn. Four movements were orchestrated by Ravel and later choreographed by the Ballets suédois in 1920.

Gaspard de la nuit (1908) epitomises the romantic, dramatic strand, first signalled by the *Sérénade grotesque* and by Ravel's early attraction to the dark works of Edgar Allan Poe (1809–49). In fact, these 'Three poems for piano' ('Ondine', 'Le Gibet' and 'Scarbo') respond to the fantastical, nocturnal poetry of Poe's contemporary Aloysius Bertrand (1807–41). Bertrand's collection of prose poems is subtitled 'Fantasies in the style of Rembrandt and Callot', indicative of seventeenth-century allusion. Through the very slow, muted central movement of 'Le Gibet', with its quotation from Faust and macabre tolling bell on B-flat, Ravel conjures the grotesque scene of death on the gallows, medieval perhaps in its brutality. Meanwhile, the framing 'Ondine' and 'Scarbo' offer a virtuosic, high-velocity display.

Contemporaneous, but of a very different ilk is *Ma mère l'Oye* (Mother Goose, 1908–10) for piano duet, written for Mimie and Jean Godebski, the children of Ravel's close friends. This delightful suite of fairytale-inspired pieces was orchestrated and then expanded as a ballet

in 1911, working to Ravel's own scenario text. The seventeenth-century literary source for the title and opening movements ('Pavane de la Belle au bois dormant' and 'Petit Poucet') is the stories of Charles Perrault. With its pentatonic scales and bells redolent of orientalism, the central march ('Laideronnette, impératrice des pagodes') comes courtesy of one of two female authors: Marie-Catherine, Comtesse d'Aulnoy. Satie and the eighteenth-century writer Marie Leprince de Beaumont jointly inspired Ravel's slightly wistful waltz ('Les Entretiens de la Belle et de la Bête'), which precedes a euphoric resolution in the magical C-major finale ('Le Jardin féérique').

The two pieces that comprise *À la manière de ...* (1913) pivot loosely between Paris and Vienna, showcasing the composer's most overt remodelling, even pastiche. Indeed, one is a double pastiche: Ravel adopts the style of Chabrier, while in turn paraphrasing an aria from Gounod's *Faust*. The other is one of several essays on the waltz, here a lively rendition in D-flat major pointing eastward in the style of Borodin.

In a nineteenth-century Viennese context, this exploration continues with *Valses nobles et sentimentales* (1911), created in the spirit of two sets of dances by Schubert. The first of eight elegant, contrasting waltzes is headed

by another quotation of Henri de Régnier: '... the delicious and always novel pleasure of a useless occupation'. In his 'Autobiographical Sketch', Ravel deems the seventh to be 'the most characteristic' of the sequence. A final 'Épilogue' recalls previous movements, including the expressive, rather anguished augmented triads of waltz II. Premiered by Louis Aubert in May 1911, the work was orchestrated as the ballet *Adélaïde* the following year.

The dance trajectory culminates in *La Valse*, *poème chorégraphique*, composed at least partially in homage to Johann Strauss 'the Younger'. This substantial work had a lengthy gestation: by 1914, Ravel conceived of it as 'Wien' and, in its final orchestral score (published in 1921), he referenced explicitly 'An Imperial Court, about 1855'. Although the composer maintained that it was about nothing but the whirling dance, the testing to destruction of its civilised, fragile musical material (melody reduced to scalic fragments and glissando; triple metre to rhythmic stuttering) has led commentators to draw parallels with the tragic horrors of wartime and the deathly themed fiction of Poe.

La Valse has enjoyed many choreographic interpretations, including by the Ballets Ida Rubinstein and by George Balanchine, with the New York City Ballet. Hearing the piece on the

piano, however, enables a special intensity and harmonic clarity, somewhat akin to Stravinsky's four-hand piano version of *Le Sacre du printemps*. The solo-piano version of *La Valse*, as arranged by Ghindin (Disc 1), may be compared with Ravel's own solo- and two-piano versions. Interestingly, the latter was first performed by Alfredo Casella and Ravel at the Kleiner Konzerthausaal in Vienna on 23 October 1920, in advance of the orchestral premiere, thus also supporting the status of *La Valse* as piano music.

Much of Ravel's chamber music for strings features the piano and engages with an eclectic spectrum that ranges 'from East to West': Malayan pantoum, baroque passacaglia, 'gypsy' jazz and African American 'blues' (Disc 4). It is also directed by the idea of the sonata and sonata form, often coupled by a romantically imbued (neo)classicism.

Ravel's first foray into the sonata and indeed chamber music was the posthumously published (1975), but in fact very early, *Sonate pour piano et violon* (1897). It is written in his favoured key of A minor, with Dorian inflections (F-sharp), and makes use of some irregular metre (particularly 7/8). Structurally, this piece consists of a single, extended movement in sonata form, marked Allegro moderato. Attractive enough, though not

yet archetypal Ravel, it provides a valuable foil to show how far he travelled in the thirty years that preceded his second essay for this medium. En route, having produced much of his best-known music, Ravel had gained specific experience from a small-scaled tribute to his former teacher: the *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* for violin and piano (1922; a sister piece to the *Menuet sur le nom de Haydn* [Disc 2]) and via the *Sonate pour violon et violoncelle* (1920–22), dedicated to the memory of Debussy.

The mature, culminating *Sonate pour violon et piano* (1923–7) employs a three-movement structure (Allegretto, 'Blues', 'Perpetuum mobile'). Certainly, it nods to the nineteenth-century past in using cyclical and transformed thematic elements (beloved of César Franck or Liszt) from the first two movements that return in the third. We also hear self-reference in the hallmark parallel fifths and in features from the *Chansons madécasses* (angular intervals) and *Tzigane* (virtuoso violin). However, the act of creating this *mélange* (and the instrumental independence) was very much a modernist one, best exemplified by the exquisite, bitonal 'Blues' movement, itself reminiscent of Gershwin amongst others. Ravel himself explained his eclectic process in a lecture on *Contemporary Music* written for his North American tour of

spring 1928: 'while I adopted this popular form of your music [the 'blues'], I venture to say that nevertheless it is French music, Ravel's music, that I have written. Indeed, these popular forms are but the materials of construction [...] minute stylization in the manipulation of these materials is altogether essential'.

An apt, fizzy firework is provided by the *Tzigane-Rhapsodie de concert* (1924) for violinist and pianist, dedicated to and first performed by Jelly d'Arányi (with Henri Gil-Marchex) in London. It offers Ravel's romantic 'take' on the Hungarian rhapsody, to some extent 'after' Liszt, but also in the tradition of Paganini or for that matter Vittorio Monti's popular *Csárdás* (1904). *Tzigane* exists in several versions, one of which involves a 'luthéal' attachment to the piano to emulate the sonority of that most Hungarian of instruments: the iconic cimbalom. Prominent use is made of the augmented second interval, within an ambiguous mix of minor-major harmonies, redolent of this 'gypsy' exoticism. Material from a slow, extended solo violin cadenza that serves as an introduction is transformed in the ensuing fast section. The flamboyant, virtuoso violin writing, with impressive and diverse pyrotechnics, has a 'moto perpetuo' feel that foreshadows the *Sonata* finale.

The Trio (1914), for piano, violin and cello, represents a significant achievement. Its typically big sound, maximising dense textures, has the piano to the fore, with Casella once again the pianist at its premiere early in 1915. Comprising four movements ('Modéré', 'Pantoum', 'Passacaille', 'Final'), the outer two utilise sonata form and associated thematic recollections. But, although the work employs tonal 'pedal points' for stability, it also involves a wider modal palette of Aeolian, Dorian and Phrygian inflections. Its greatest originality lies in its rhythmic and metrical invention, with some echoes of *Daphnis et Chloé*.

The opening movement brings hints of the Basque *zortzico*, with irregular rhythmic patterns working within the main metre (5/8 within 8/8 metre). The lively 'Pantoum' references the *pantun* verse form, while operating musically as a scherzo and trio. It thrives on offbeat accents – including pizzicato strings – that disrupt the triple metre, and later showcases metric independence between piano (4/2) and strings (3/4). An expansive passacaglia, marked 'Très large', is dominated by a repeating 8-bar pentatonic theme, initially in the bass, which at its climax requires three piano staves. Even if the fast finale feels less inspired, it maintains a Basque metrical interest in alternating, irregular metres (5/4 + 7/4).

Akin to that of the main piano music, the genre of song remained a constant across Ravel's career (Discs 5–6). In fact, the span is even greater. It extends from the *Ballade de la reine morte d'aimer* (Ballad of the Queen who Died of Love, c. 1893), through to the late *Don Quichotte à Dulcinée* (1932–3): Ravel's final work, undertaken when he was already experiencing symptoms of his terminal illness. This repertoire comprises over twenty works, and as Peter Kaminsky has rightly opined in his chapter within *The Cambridge Companion to Ravel*, taken as a whole, 'Ravel's songs represent one of the most significant bodies of vocal repertoire in the twentieth century'. As with the string chamber music, it is a genre in which the protagonists adopt substantive, complementary roles: a meeting of equals. The piano fulfils a varied role, ranging fluidly from traditional accompaniment, through its own contrapuntal and polyphonic 'voices', to acting as a duettist and soloist.

Similarly, the scale of composition varies from miniature, single songs (for instance, *Sainte*, *Sur l'herbe*, *Tripatos*, *Rêves*), through to more extended sets (including *Épigrammes de Clément Marot*, *Histoires naturelles*, *Chants populaires*). Dependent upon a measure of thematic or other connection, these collections may justify the term 'cycle'. Whilst the mainstay of this repertoire

is an intimate medium for singer and pianist, Ravel's lively imagination for colour and texture leads to some parallel, larger-scale conceptions, where voice and piano are embraced within mixed chamber ensembles. The *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) and *Chansons madécasses* (1925–6) each exist in both formats. Equally, the transcription or 'projection' of a piano texture into an orchestral entity creates further variants of a work. Thus, *Noël des jouets* (1905), *Deux mélodies hébraïques* (1914, orch. 1919) and *Don Quichotte* also exist in versions for singer and orchestra. The boundaries for inclusion here are congruent with those discussed in the introduction. In this way, the exotic *Shéhérazade* (1903), known primarily as a work for voice and orchestra, and the *Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement* (1914–15), which also exists for solo voice and piano, both lie outside the remit of this collection.

At the heart of this quest is the setting, articulation and expression of literary text as memorable melodies or motives, often with distinct rhythmic and metric patterning. And thus, the songs develop the trait of textual inspiration observed in several piano pieces (Discs 2–3). Interestingly, although many poets are invoked, most are set only once, suggestive of an exploratory quest on Ravel's part. Temporally,

these poets range from the sixteenth (Clément Marot, Pierre de Ronsard), eighteenth (Évariste-Désiré de Parvy) and nineteenth centuries, particularly the *fin de siècle* (Leconte de Lisle, Émile Verhaeren, Jules Renard), through to more contemporaneous figures (Paul Gravallo, Roland de Marès, Léon-Paul Fargue, Paul Morand). From Ravel's rare setting of two texts by the same poet, we may glean a sense of his preferences. This reveals a penchant for the symbolist poetry of Stéphane Mallarmé (*Sainte* and *Trois poèmes*), Paul Verlaine (*Sur l'herbe* and *Un grand sommeil noir*) and Henri de Régnier (*Les grands vents venus d'outre-mer*), whose texts also inspired *Jeux d'eau* and *Valses nobles*. Equally, it points up Ravel's usage of his own texts and adaptations (as with his ballet scenarios for *Ma mère l'Oye* and *Adélaïde*): *Noël des jouets*, *Trois chansons pour chœur mixte* and folksong transcriptions.

Usually, Ravel did not specify his intended voice type, simply designating a score 'pour chant' or 'canto', and so allowing a flexibility in performance. Sometimes, however, his proposed voice can be gleaned from a dedication on the score: for instance, that of the opening number of *Histoires naturelles* (1906) 'to Madame Jane Bathori'. (The manuscript also contains markings in Bathori's hand.) Indeed, among early performers – predominantly women – particular credit is due

to Bathori: a remarkably versatile mezzo-soprano who premiered many songs, usually accompanied by Ravel. Other early interpreters were Madeleine Grey, Marcelle Gerar, Marguerite Babaïan, Jane Hatto, Hélène Luquiens, Louise Thomasset and the baritone Martial Singher. On the occasion of Ravel's centenary (1975), a handful of songs that were unpublished during the composer's lifetime (including the *Ballade*, *Chanson du rouet*, *Si morne!*, *Chants populaires*) were brought out by Salabert/ARIMA and premiered in New York by Sheila Schonbrun, with Arbie Orenstein at the piano. Two other pieces (*Tripantos* and *Ronsard à son âme*) first appeared in dedicated music supplements of the French journal *La Revue musicale*.

The overall thematic scheme established here nicely contrasts 'the voice of men', human activity, humour, earthly life and nature (Part 1; Disc 5) with the more spiritual or heavenly 'voice of angels', dreams, memories, loss and death (Part 2; Disc 6). Certainly, at one level, this song repertory for soprano and for baritone is stylistically diverse in reflecting its texts and provenances, and so revealing Ravel's ability for literalism and mimicry. Yet, in a spirit once more of yin/yang, taken together, these complementary sets of earthly and heavenly voices make for a compelling whole: that classic-romantic synthesis.

Histoires naturelles denotes a distinctive landmark (Disc 5). Based on the wonderfully witty poems of Renard, Ravel's innovative, idiosyncratic setting caused a scathing critical reaction at the work's premiere. The five songs offer deftly drawn, almost cartoonist, images of creatures: various birds and a cricket. The setting is highly atmospheric, with composer and poet engrossed in this vibrant animal world: at once, childlike yet sophisticated. Singer and pianist equally create the character, sometimes exchanging material, using little conventional melody, but much speech-like recitative, tight rhythms, contrasting textures and gestures. Ravel's trademark fifth intervals are evident in the bass of the piano, and the cycle is framed by the stridency of the first and last songs.

'Le Paon' (The Peacock) begins with aristocratic and over-confident strutting, but this shrieking creature is soon ridiculed as a jilted lover, whose wedding is forever tomorrow: 'The fiancée doesn't arrive.' 'Le Grillon' (The Cricket), that ubiquitous insect, is evoked by the piano's quiet, but constant, two-note oscillation. Ravel enjoys expanding and compressing the music, as needed. Conversely, he silences the piano perfectly, just as the cricket, who has put his tiny watch back on, asks: 'Has it stopped?' 'Le Cygne' (The Swan) admires his reflection, cuing a

rippling water portrait reminiscent of *Jeux d'eau*, but his ill-judged vanity ends in bathos when he is denounced as a fat goose. 'Le Martin-Pêcheur' (The Kingfisher) inhabits a rare tonality (F-sharp major) and metre (7/8) that befits the rare joy of spotting this beautiful, colourful bird. As a noisy interruption, the cycle concludes with the raucous, insistent cries and clumsy behaviour of 'La Pintade' (The Guineafowl).

Amongst Ravel's early œuvre on mankind and nature, we find the *Chanson du rouet* (1898, text: Leconte de Lisle); *Manteau de fleurs* (1903, Gravallo); together with *Sur l'herbe* (1907, Verlaine) and *Les grands vents venus d'outremer* (1907, Régnier). Gravallo's rather prosaic floral catalogue in *Manteau de fleurs* (Mantle of Flowers) nonetheless inspired Ravel's revisiting of floral symbolism in *Adélaïde*. It is well contrasted by the wild, chromatic depiction of *Les grands vents* (The great winds from over the sea), where piano and voice are decidedly independent. The two 'human' portraits also explore contrasting aspects: *Sur l'herbe* (On the Grass) offers a humorous vignette of the bumbling, muttering abbot. Supposedly sampling a pleasant pastime, *Chanson du rouet* (Song of the Spinning Wheel) later presages sombre thoughts around death (collected on Disc 6), with a *Dies irae* figure concealed in the piano (E, D-sharp, E, C-sharp)

at the prospect of the spinner fashioning his own shroud.

Elevating the status of folksong to art song represents a new departure in Ravel's fascination with cultural borrowing. The initial focus is Greek: the *Cinq mélodies populaires grecques* (1904-6) and *Tripatos* (1909), based on dance steps. The main set is constructed around a Greek wedding theme, featuring songs for the bride, the church, an arrogant suitor, a gathering of girls, and a joyful finale: 'Tout gai!'. Although these folk melodies were in large part pre-existing, Ravel makes amendments to them and adds stylistically convincing piano accompaniments. Meanwhile, the *Chants populaires* (1910) showcase a range of national idioms, combining simple given melodies with Ravel's harmonisation: French, Scottish (Italian, Hebraic: located on Disc 6) and, of course, Spanish.

Fittingly, Ravel's farewell to composition couples his love for Spain and the Basque country with that for cultural history: the cycle *Don Quichotte à Dulcinée*, for baritone and piano. Its folklike songs ('Chanson romanesque', 'Chanson épique' and 'Chanson à boire') were inspired by the adventures of Don Quixote, created in the early seventeenth-century epic novel by Cervantes, and then encapsulated in the concise poetry of Morand. The outer songs

reference Spanish dance tropes: the *guajira*, with its alternating metre (6/8, 3/4), and the triple-time *jota*; but at the centre of the work lies a last, poignant Basque *zortzico*, previously heard in the Piano Trio.

One of the most powerful vocal utterances is the cycle of *Chansons madécasses*, composed for a quartet of voice, flute, cello and piano, upon the eighteenth-century poetry of Évariste-Désiré de Parny (1753–1814). For Ravel, writing in his 'Autobiographical Sketch', this work brought 'a new element, dramatic – indeed erotic'. Undoubtedly, the opening and closing songs ('Nahandove' and 'Il est doux...') share an exotic-erotic feel, built upon the poet's intense evocation of lovemaking with a beautiful, indigenous girl, and so emphasising a primitivist, colonial perspective. Voice and muted cello provide a unique, expressive introduction before the tempo quickens and textures thicken: the music climaxing and gradually melting away. But the extraordinary 'Aoua!' disrupts this narrative, focusing instead on the angry voices of betrayed, indigenous fishermen: 'Beware of the white men, who live on the coast.' Timbral effects include the instruments masquerading as others: trumpet, drum and gong. Ravel's dissonant palette uses bitonality, literally pitting black and white keys against each other, as though conceding

sadly that diverse communities will not coexist peacefully.

While nominally Catholic, Ravel's religious stance for much of his life was an agnostic one, if still sensitive to spirituality (Disc 6). But it did not prevent him imagining the delightful *Noël des jouets* (The Toys' Christmas), based on his own text. This companion piece to *Histoires naturelles* pictures a childhood nativity scene, complete with the Virgin Mary, baby Jesus, animals and 'the beautiful angels'.

In terms of other faiths, Ravel was drawn to create highly effective and affective settings of Jewish folk melodies and liturgical texts. Slightly reminiscent of Schubert's *Erkönig* in its technique, the 'Chanson hébraïque' from *Chants populaires* contrasts the voices of father (melodic questions in Yiddish, with march-like accompaniment) and son (slower, recitative responses in Hebrew and Aramaic), referencing the 'King of Kings' and the Torah. In the later *Deux mélodies hébraïques*, 'L'Énigme éternelle' continues the folk mode, while the spacious 'Kaddisch' (mixing 4/4 and 5/4 metre) occupies a central place within the liturgy, often as a prayer for the dead. Its melismatic lines conclude with a simple 'Amen'. On a secular front, wordless melisma of a more virtuosic kind provides an

impetus for the beautiful *Vocalise-étude (en forme de habanera)* of 1907, commissioned as an exercise for Conservatoire singers.

In his early Poe-esque phase particularly, contemporaneous with the *Pavane pour une infante défunte*, Ravel was attracted to poetic themes around foreboding, unrequited love and death. The result is a group of songs somewhat influenced by Satie and Massenet that are both intense – displaying chromaticism and unresolved harmonies of sevenths and ninths – yet refined in their treatment. These include the *Ballade*, with its small, tolling church bells; the liturgically styled *Sainte* (1896), for Saint Cecilia, the patron saint of music; *Un grand sommeil noir* (A Great Dark Sleep, 1895); and the sorrowful *Si morne!* (So Bleak!, 1898).

The theme of loss may find expression through the act of memorialising and via that Ravelian trope of inhabiting times long past, signalled by parallel fifths and octaves. In such a vein we encounter the *Épigrammes de Clément Marot* (1896–9): two fond glimpses of 'D'Anne qui me jecta de la neige' and 'D'Anne jouant de l'espinette', derived from the old Renaissance French. Its later companion piece, *Ronsard à son âme* (Ronsard, to His Soul; 1924) is part of a commemorative musical 'tombeau' to mark the quatercentenary of Ronsard's birth. This song

represents the ultimate in simplicity: essentially, the piano accompaniment is distilled into a sequence of organum-like perfect fifths. (For detail, see Helen Julia Minors, ‘Le Tombeau de Ronsard’, in Mawer (ed.), *Historical Interplay in French Music and Culture*.) As modes of reflection, memory and dream are not so far apart, especially in the symbolist context of *Rêves* (1927, Fargue), where, once more, Ravel conveys much with an economy of means.

Ravel’s largest-scored vocal work, and surely amongst his finest, is the complex cycle of *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, composed for a mixed ensemble of voice and nine instruments: flute(s), piccolo, clarinet(s), bass clarinet, string quartet and piano. Although drawn to his own piece, Ravel explained to a journalist, André Révész, in 1924 that ‘[it] obviously will never be a popular work, since in it I transposed the literary procedures of Mallarmé’. Moreover, the instrumentation closely matches that of *Pierrot lunaire* and sonically, too, the music experiments with a progression from tonality to Schoenbergian atonal realms. The results are marvellous and have stood the test of time.

Amid the slow autumnal decay, the quiet opening ‘Soupir’ (Sigh) continues ideas of soul and reverie; they are coupled by fluid, ‘watery’ string harmonics and three-stave piano writing.

‘Placet futile’ (Futile Petition) presents a highly expressive, sensuous portrait of a suitor’s unattainable love for his ‘princess’, featuring intricate, chromatic surges of piano figuration and frequent tempo fluctuation. Finally, the hushed, wandering lines and sparse textures of ‘Surgi de la croupe et du bond’ (Rising up from the Rounded Base and Stem) create a fragile musical complement to the cold, lonely poetic contemplation of a vase, whose emptiness in symbolising lost love seems to deprive it of its *raison d’être*.

Deborah Mawer is Emeritus Professor of Music at the Royal Birmingham Conservatoire, Birmingham City University, UK, and Editor of the *Journal of the Royal Musical Association*. Among wider studies of twentieth-century French music and composers, including *French Music and Jazz in Conversation: From Debussy to Brubeck* (Cambridge University Press, 2014) and *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960* (Routledge, 2018), she has authored and edited three books on Ravel: *The Cambridge Companion to Ravel* (2000), *Ravel Studies* (Cambridge University Press, 2010), and a monograph on *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (Routledge, 2006; repr. 2016). Her recent work focuses on Ravel’s published edition of Mendelssohn’s complete piano music in a co-authored book, *Accenting the Classics: Editing European Music in France, 1915–1925* (Boydell & Brewer, 2023). She is a former Vice-President of the Society for Music Analysis and a Fellow of the Royal Historical Society.

Intégrale de la musique pour piano de Maurice Ravel : une synthèse classico-romantique

Deborah Mawer

On peut considérer que la musique pour piano, sous toutes ses formes, représente le cœur ou l'essence de l'activité créatrice de Maurice Ravel (1875-1937). Elle l'occupa pendant une grande partie de sa carrière, et tout particulièrement avant la première guerre mondiale. Elle s'étend de la *Sérénade grotesque* (v. 1893) – une œuvre de jeunesse – aux deux concertos (1929-1931), en passant par les versions pour piano de *La Valse* (1919-1920). De plus, pour quelqu'un qui s'était formé à la composition et au piano au Conservatoire de Paris dans les années 1890, la conception d'idées musicales pour divers genres partait généralement du piano, en l'occurrence surtout de son Érard bien-aimé, toujours conservé à la Maison-Musée de Maurice Ravel. C'était un processus laborieux et parfois difficile, qui conduisit à une œuvre relativement restreinte ; en revanche, l'orchestration ultérieure requise pour les concertos et les ballets, notamment, était plus rapide et apparemment moins fatigante. Pour l'auditeur, toutefois, ce labeur créatif est bien caché. Le répertoire pour

piano seul qui en résulte est exquis et complexe, avec une richesse imaginative de couleurs, de textures et de timbres qui évoque souvent un potentiel orchestral.

En plus des concertos (CD 1), ce somptueux coffret exhaustif de six CD de musique pour et avec piano de Ravel présente la musique pour piano seul, complétée par la sonorité amplifiée des quatre-mains (CD 2-3), ainsi que le rôle du piano dans la musique de chambre pour cordes (CD 4) et dans le substantiel répertoire de mélodies (CD 5-6). En général, les œuvres sont données dans la forme sous laquelle elles sont le plus connues. Ainsi, les compositions qui pourraient avoir une version pour piano préparatoire ou ultérieure, pour un ou deux pianistes (par exemple l'*Ouverture de Shéhérazade*, la *Rapsodie espagnole*, le *Boléro*), mais qui sont plus connues dans leur version orchestrale, ne sont pas incluses dans cette intégrale. *La Valse* se révèle l'exception justifiée à cette règle pour des raisons qui deviendront évidentes.

La référence au passé est une puissante force évocatrice dans l'œuvre de Ravel, très bien illustrée par sa musique pour piano. Paradoxalement, cela fait partie de ce qui donne à sa musique sa présence dynamique et son originalité. On peut discerner deux tendances ou fils vaguement opposés : classicisme et romantisme. Parmi les aspects (néo)classiques, on pourrait identifier l'usage fréquent de petites formes closes, notamment danses et forme sonate, l'hommage aux pratiques du début du XVIII^e siècle, et un concept de musique « pure », abstraite. Cette démarche est surtout liée aux années 1920, mais elle est également sensible dans les années d'avant-guerre ; malgré son apparente abstraction, elle est rarement dépourvue de signification associative. Parmi les aspects (post)romantiques, on relève une voix franchement dramatique qui exprime des sentiments plus sombres, des allusions littéraires au XIX^e siècle, notamment au symbolisme, et en un certain sens une musique à « programme », picturale. Parfois, l'une des tendances est nettement au premier plan, mais souvent ces deux fils sont habilement entrelacés, fondus en une synthèse raffinée et complexe.

En outre, ces notions générales – classicisme et romantisme – sont marquées par le penchant de Ravel pour l'éclectisme : des « emprunts

culturels » à un large éventail de sources externes, qui infléchissent son style et son esthétique innés et en deviennent partie intégrante. Les exemples de cet usage de l'« altérité » vont d'allusions à l'héritage européen au-delà de la France – notamment les cultures basque et espagnole, ainsi que le chant populaire italien et grec – à des perceptions occidentales de musiques extra-européennes « exotiques » : « chinoiserie », orientalisme, tradition hébraïque, cultures africaines et afro-américaines, y compris le blues et le premier jazz. Autre thème de prédilection, liée à une fascination persistante pour l'enfance : l'« enfantin » (plutôt que le « puéril »), qui englobe le mythe, le fantastique et le conte de fées, outre un penchant pour la miniature.

Les deux concertos pour piano de Ravel entretiennent une relation yin-yang, dans une certaine mesure, explorant des forces à la fois opposées et complémentaires qui, lorsqu'elles sont combinées, créent un tout (CD 1). Cette impression est accentuée par les circonstances de leur composition. Dédié à Marguerite Long, le *Concerto pour piano en sol majeur*, plus « lumineux », d'inspiration plus classique, comprend trois mouvements (« Allegramente », « Adagio assai », « Presto ») et fut commencé

en 1929. Le travail fut cependant interrompu par le *Concerto pour la main gauche*, beaucoup plus sombre, mélancolique et romantique, écrit pour Paul Wittgenstein. Cette « autre » œuvre en un seul long mouvement est de caractère épisodique, commençant par une introduction lente, avant de passer à une structure de forme sonate qui incorpore des éléments de marche, de danse et de scherzo. Ce concerto s'engage dans sa propre lutte contre la difficulté : la notion de « cheval de bataille » héroïque, virtuose, est soulignée par les difficultés à parvenir à cet effet avec une seule main. Avec l'achèvement du *Concerto en sol* en 1931, l'un des concertos enserme donc l'autre.

Les deux œuvres révèlent la subtile influence du jazz sur l'écriture de Ravel – syncopes, *glissandi*, mais surtout « note bleue » : d'où leur caractérisation comme « naissance de l'Europe et regards outre-Atlantique ». On entend tantôt le mélange doux-amer d'harmonies majeures et mineures produisant un effet expressif poignant, et tantôt une ambiguïté mélodique et une « distorsion » des hauteurs plus authentiques. Les exemples de ces différents effets « jazzy » sont fréquents, telle l'inflexion mineure-majeure de la phrase initiale du contrebasson dans le *Concerto pour la main gauche* ou le traitement du second thème lyrique au piano seul dans le

premier mouvement du *Concerto en sol*. (Pour une étude sur « Ravel's Theory and Practice of Jazz » [« La théorie et la pratique du jazz de Ravel »], voir Mawer, *French Music and Jazz in Conversation*.) L'historique de l'interprétation de ces deux concertos fait apparaître une intéressante dualité Paris-Vienne, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Le *Concerto pour la main gauche* fut créé le 5 janvier 1932 par Wittgenstein et l'Orchestre symphonique de Vienne sous la direction de Robert Heger, suivi le 14 janvier du *Concerto en sol* joué par Long à Paris, avec l'Orchestre Lamoureux dirigé par le compositeur.

À la manière d'une grande cadence placée entre les deux concertos pour piano, *La Valse* est une œuvre extraordinairement puissante, où la notion de « cheval de bataille » se fond avec l'idée viennoise. Cette partition, que nous commenterons plus en détail par la suite, est présentée ici dans un arrangement pour piano seul fait par le pianiste russe Alexander Ghindin (né en 1977).

La musique pour piano de dimensions plus petites, faite de « miniatures et raretés », comprend des pièces pour deux et quatre mains (CD 2). Datant pour la plupart d'avant la guerre, elles célèbrent Ravel en tant qu'« artiste décorateur du plus haut niveau » (Hopkins)

ou, pour citer Stravinsky, « le plus parfait des horlogers suisses » (Bruyr). De manière appropriée, la collection commence avec son rare et minuscule *Frontispice* (1918) de quinze mesures, pour deux pianos. C'est une œuvre originale et expérimentale à cinq mains (trois pianistes), qui recourt au symbolisme numérique et fut conçue pour précéder un poème des années de guerre du poète italien Ricciotto Canudo (*S.P. 503, Le Poème du Vardar*).

Une grande partie du répertoire soliste qui suit fut créée par le pianiste espagnol Ricardo Viñes, alors un ami intime de Ravel. Plusieurs de ces miniatures utilisent des formes de danse, la plus célèbre étant la *Pavane pour une infante défunte* (1899), dédiée à la princesse de Polignac. Les quintes parallèles bien en évidence à la basse sont chez Ravel une manière caractéristique de rappeler le passé lointain, presque comme un clin d'œil au plainchant harmonisé de l'organum. Il a une affection spéciale pour le solennel menuet, témoins le *Menuet antique* (1895), œuvre de jeunesse quelque peu inspirée de Chabrier, un bref *Menuet* (v. 1904) peu connu en *ut* dièse mineur, qui privilégie le mode dorien, le « Mouvement de menuet » central de la *Sonatine* (1903-1905), et ensuite le *Menuet sur le nom de Haydn* (1909). La *Sonatine* d'inspiration classique comprend trois

mouvements : elle emploie une forme sonate densément construite pour son « Modéré » initial, avec un intervalle de quarte descendante récurrent qui reparaît dans le finale (« Animé »). Le bref *Prélude* de 1913, également avec des inflexions modales doriennes, fut écrit comme épreuve de déchiffrage pour les élèves du Conservatoire.

Mais à côté de l'ordre et de la précision se trouvent fantaisie, ironie et attirance pour les éléments naturels. Les *Jeux d'eau* (1901), virtuoses et lisztien, citent en tête de la partition un extrait de *La Cité des eaux* du poète Henri de Régnier (1864-1936). Au milieu de sonorités pentatoniques, bitonales et d'accords de septième, Ravel rend l'image sensuelle d'incessants remous de l'eau. Dans la réexposition, en particulier, une interpolation en manière de cadence – marquée *rapido molto* et extrêmement douce – juxtapose deux tonalités éloignées (*fa* dièse majeur et *ut* majeur) et produit une saisissante bitonalité antérieure à l'exemple emblématique de Stravinsky dans *Pétrouchka*.

Dans *Miroirs* (1904-1905), œuvre majeure de forme plus libre, la peinture impressionniste de l'eau se poursuit (« Une barque sur l'océan »), couplée au voilement de papillons de nuit (« Noctuelles »), à un interlude espagnol

évoquant la guitare (« Alborada del gracioso ») et au tintement de cloches d'église en France (« La Vallée des cloches »). Dans l'esprit de Ravel, comme il le dit dans son « Esquisse autobiographique », « le plus typique de tous » ces morceaux est l'évocation mélancolique de chants d'oiseaux (« Oiseaux tristes »). Deux pièces du recueil, « Une barque » et « Alborada », furent ensuite orchestrées. Et deux d'entre elles (« Alborada » et « La Vallée des cloches ») étaient préfigurées, sur le plan thématique, dans les beaux *Sites auriculaires* (1895-1897) pour deux pianos, au titre énigmatique. Ces évocations comprennent une sensuelle « Habanera », avec ses rythmes de danse espagnole, et le premier essai de Ravel sur les cloches, moins connu : « Entre cloches ».

La réponse de compositeur de Ravel aux « textes et inspirations d'une France d'autrefois » nous donne une musique pour piano qui a été parfois agrandie ensuite en ballet (CD 3). En réalité, on trouve des références variées à un passé culturel français – souvent parisien –, mais aussi à un passé viennois tel que vu à travers des yeux français. Le thème caractéristique de la « vieille France » peut renvoyer à la poésie symboliste de la fin du XIX^e siècle, ou à la période de l'Ancien Régime ; il peut aussi évoquer des temps anciens

plus insaisissables. Il s'accorde globalement avec la description de Ravel faite très tôt par Viñes dans son *Journal* : « Il y a en lui un mélange de catholique du Moyen-Âge et d'impie satanique, mais avec aussi l'amour de l'art et du beau. » Un second thème subsidiaire – celui de la Vienne impériale – est centré sur l'empire autrichien des Habsbourg, s'étendant vers l'est jusqu'aux frontières de la Russie, à partir de l'époque de Haydn. Tout en renvoyant au passé parisien et viennois, une grande partie de cette musique fait également écho à la redoutable présence de la première guerre mondiale et de ses conséquences.

Le Tombeau de Couperin (1914-1917) incarne la tendance classique de Ravel, utilisant la forme de la suite de danses du baroque français (Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata). La notion d'un hommage artistique à un maître disparu remonte cependant à l'Europe médiévale de Johannes Ockeghem. La célèbre Forlane débute par un piquant accord de septième majeure, analogue à celui qu'on trouve dans *Jeux d'eau*. Le Menuet de prédilection de Ravel revient, avec le bourdon et les harmonies éloignées de sa Musette centrale, qui évoque un souvenir lointain et émouvant. En outre, chaque mouvement est dédié à un ami tombé au combat, tout en saluant aussi la mémoire de

la mère de Ravel, morte en 1917. Le frontispice de la partition publiée est orné d'un dessin à l'encre d'une urne funéraire dû au compositeur lui-même. Quatre mouvements furent orchestrés par Ravel et ensuite chorégraphiés par les Ballets suédois en 1920.

Gaspard de la nuit (1908) illustre la veine romantique et dramatique, d'abord annoncée par la *Sérénade grotesque* et par l'attrait précoce de Ravel pour les pages sombres d'Edgar Allan Poe (1809-1849). Ces « Trois poèmes pour piano » (« Ondine », « Le Gibet » et « Scarbo ») répondent en réalité à la poésie nocturne fantastique d'un contemporain de Poe, Aloysius Bertrand (1807-1841). Son recueil de poèmes en prose sous-titré « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » renvoie au XVII^e siècle. Le mouvement central très lent, en sourdine, du « Gibet », avec sa citation de Faust et son glas macabre sur *si* bémol, évoque la scène grotesque d'une exécution médiévale dans toute sa brutalité. Entre-temps, les deux pièces qui l'encadrent, « Ondine » et « Scarbo », offrent un déploiement de virtuosité d'une grande vélocité.

Ma mère l'Oye (1908-1910), pour piano à quatre mains, est une œuvre contemporaine, mais de nature différente, écrite pour Mimie et Jean Godebski, les enfants d'amis intimes de Ravel. Cette charmante suite de pièces

inspirées de contes de fées fut orchestrée puis agrandie en ballet en 1911, sur un argument de Ravel lui-même. La source littéraire du XVII^e siècle pour le titre et les premiers mouvements (« Pavane de la Belle au bois dormant » et « Petit Poucet ») se trouve dans les contes de Charles Perrault. Avec ses gammes pentatoniques et ses cloches orientalisantes, la marche centrale (« Laideronnette, impératrice des pagodes ») se fonde sur l'une des deux écrivaines présentes dans ce recueil, Marie-Catherine, comtesse d'Aulnoy. Satie et Marie Leprince de Beaumont, femme de lettres du XVIII^e siècle, inspirèrent ensemble la valse légèrement mélancolique de Ravel (« Les Entretiens de la Belle et de la Bête »), qui précède une résolution euphorique dans le magique finale en *ut* majeur (« Le Jardin féérique »).

Les deux pièces qui composent *À la manière de...* (1913) oscillent librement entre Paris et Vienne, avec les emprunts, voire les pastiches les plus manifestes du compositeur. L'une d'elles est même un double pastiche : Ravel adopte le style de Chabrier, tout en paraphrasant un air du *Faust* de Gounod. L'autre est un nouvel essai de valse, en l'occurrence une pièce animée en *ré* bémol majeur, tournée vers l'est, dans le style de Borodine.

Évoquant la Vienne du XIX^e siècle, cette exploration se poursuit avec les *Valses nobles et sentimentales* (1911), conçues dans l'esprit de deux recueils de danses de Schubert. La première des huit valse élégantes et contrastées porte en exergue une autre citation d'Henri de Régnier : « ... le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile ». Dans son « Esquisse autobiographique », Ravel note que la septième lui « paraît la plus caractéristique » du recueil. Un « Épilogue » final rappelle les mouvements précédents, notamment les accords augmentés expressifs, plutôt angoissés, de la deuxième valse. Créée par Louis Aubert en mai 1911, l'œuvre fut orchestrée pour devenir le ballet *Adélaïde* l'année suivante.

L'esprit de la danse culmine dans *La Valse*, *poème chorégraphique*, composée au moins en partie en hommage à Johann Strauss fils. La gestation de cette œuvre substantielle fut longue : dès 1914, Ravel l'avait conçue sous le titre *Wien*, et, dans la partition orchestrale définitive publiée en 1921, il la situe explicitement : « Une cour impériale, vers 1855 ». Bien que le compositeur ait toujours affirmé qu'elle n'avait à voir qu'avec la danse tourbillonnante, la mise à l'épreuve de son matériau musical fragile et civilisé jusqu'à la destruction (la mélodie réduite à des fragments de gamme et des *glissandi*, et

la mesure ternaire, à un bégaiement rythmique) a incité les commentateurs à voir des parallèles avec les horreurs tragiques de la guerre et les écrits de Poe sur le thème de la mort.

La Valse a connu de nombreuses interprétations chorégraphiques, notamment par les Ballets Ida Rubinstein et par George Balanchine, avec le New York City Ballet. Le piano lui donne cependant une clarté harmonique et une intensité spéciales, un peu comme la version à quatre mains du *Sacre du printemps* de Stravinsky lui-même. La version pour piano seul de *La Valse*, dans l'arrangement de Ghindin (CD 1), peut se comparer aux versions pour piano seul et pour deux pianos de Ravel. Il est intéressant de noter que la version à quatre mains fut créée par Alfredo Casella et Ravel à la Kleiner Konzerthausaal de Vienne le 23 octobre 1920, avant la première orchestrale, étayant le statut de *La Valse* en tant que musique pour piano.

Une grande partie de la musique de chambre pour cordes de Ravel comporte un piano et couvre un spectre éclectique qui va « d'est en ouest » : pantoum malais, passacaille baroque, jazz « tzigane » et « blues » afro-américain (CD 4). Elle est également régie par l'idée de la sonate et de la forme sonate, souvent associée à un (néo) classicisme imprégné de romantisme.

La première incursion de Ravel dans la sonate, et même la musique de chambre, est la *Sonate pour piano et violon* (1897), publiée à titre posthume (1975), mais composée en réalité très tôt. Elle est écrite dans sa tonalité de prédilection de *la* mineur, avec des inflexions doriennes (*fa* dièse), et utilise quelques mètres irréguliers (en particulier à 7/8). Structurellement, l'œuvre consiste en un unique long mouvement de forme sonate, marqué *allegro moderato*. Bien qu'elle ne soit pas encore du Ravel archétypique, cette partition assez séduisante forme un précieux repoussoir qui montre tout le chemin parcouru pendant les trente années qui précèdent son deuxième essai pour cette formation. En route, ayant écrit beaucoup de ses œuvres les plus connues, Ravel avait acquis une expérience spécifique grâce à un hommage de petites dimensions à son ancien professeur – la *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* pour violon et piano (1922 ; un pendant du *Menuet sur le nom de Haydn* [CD 2]) – et à la *Sonate pour violon et violoncelle* (1920-1922), dédiée à la mémoire de Debussy.

La *Sonate pour violon et piano* (1923-1927), œuvre aboutie de la maturité, emploie une structure en trois mouvements (« Allegretto », « Blues », « Perpetuum mobile »). Elle fait certainement allusion au passé du XIX^e siècle en

utilisant des éléments thématiques cycliques et transformés (comme les affectionnaient César Franck ou Liszt) des deux premiers mouvements dans le troisième. On entend également des autoréférences dans les quintes parallèles caractéristiques et dans des traits des *Chansons madécasses* (intervalles anguleux) et *Tzigane* (violon virtuose). Toutefois, la conception de ce mélange (et l'indépendance instrumentale) était un geste très moderniste, qu'illustre au mieux l'exquis « Blues » bitonal, qui évoque lui-même Gershwin, entre autres. Ravel expliqua ce processus éclectique lors d'une conférence sur « La musique contemporaine » écrite pour sa tournée en Amérique du Nord au printemps de 1928 : « Tout en adoptant cette forme populaire de votre musique [le « blues »], j'ose dire que c'est néanmoins de la musique française, de la musique de Ravel que j'ai écrite. Oui ! ces formes populaires sont seulement les matériaux de la construction [...] la stylisation minutieuse dans la manipulation de ces matériaux est absolument essentielle. »

Tzigane-Rapsodie de concert (1924), pour violon et piano, est une œuvre pétillante et étincelante, dédiée à Jelly d'Arányi, qui en donna la création (avec Henri Gil-Marchex) à Londres. C'est sa vision romantique de la rhapsodie hongroise que nous offre Ravel, « d'après » Liszt,

mais aussi dans la tradition de Paganini ou de la célèbre *Czardas* (1904) de Vittorio Monti. Il existe plusieurs versions de *Tzigane*, dont l'une requiert un dispositif de « luthéal » au piano pour imiter la sonorité du plus hongrois des instruments : l'emblématique cymbalum. La partition fait grand usage de l'intervalle de seconde augmentée, avec un mélange ambigu d'harmonies majeures-mineures, pour évoquer cet exotisme « tzigane ». Le matériau de la longue et lente cadence du violon solo qui sert d'introduction est transformé dans la section rapide qui suit. L'écriture virtuose flamboyante du violon, avec des feux d'artifice variés et impressionnants, donne un sentiment de mouvement perpétuel qui préfigure le finale de la *Sonate*.

Le *Trio pour piano, violon et violoncelle* (1914) est une réalisation importante. Son ample sonorité caractéristique, accentuant les textures denses, met le piano au premier plan ; Casella était une nouvelle fois le pianiste lors de la création, au début de 1915. Les deux mouvements extrêmes des quatre qui le composent (« Modéré », « Pantoum », « Passacaille », « Final ») sont de forme sonate, avec les rappels thématiques qui lui sont associés. Mais, bien que l'œuvre emploie des pédales tonales pour la stabilité, elle utilise aussi une palette modale plus large, avec des

inflexions éoliennes, doriennes et phrygiennes. Sa plus grande originalité tient à son invention rythmique et métrique, avec quelques échos de *Daphnis et Chloé*.

Le mouvement initial fait allusion au *zortzico* basque, avec des formules rythmiques irrégulières au sein du mètre principal (5/8 dans un mètre à 8/8). Le « Pantoum » animé renvoie à la forme poétique du même nom, tout en fonctionnant musicalement comme un scherzo et trio. Il se nourrit d'accents à contretemps – notamment aux cordes pizzicato – qui perturbent le mètre ternaire, avant de souligner l'indépendance rythmique entre le piano (4/2) et les cordes (3/4). Une vaste passacaille, marquée « Très large », est dominée par un thème pentatonique répété de huit mesures, au départ à la basse, thème qui nécessite trois portées pour la partie de piano à son point culminant. Même si le finale rapide paraît moins inspiré, il préserve le caractère métrique basque en alternant des mesures irrégulières (5/4 + 7/4).

Comme la musique pour piano, la mélodie demeure une constante tout au long de la carrière de Ravel (CD 5-6). En fait, elle s'étend sur une période encore plus longue, de la *Ballade de la reine morte d'aimer* (v. 1893) à *Don Quichotte*

à *Dulcinée* (1932-1933) : la dernière œuvre de Ravel, entreprise alors que se faisaient déjà sentir les symptômes de la maladie qui allait l'emporter. Ce répertoire comprend plus d'une vingtaine d'œuvres, et, comme l'a très justement dit Peter Kaminsky dans son chapitre de *The Cambridge Companion to Ravel*, prises comme un tout, « les mélodies de Ravel représentent l'un des pans les plus significatifs du répertoire vocal du xx^e siècle ». Comme la musique de chambre avec cordes, c'est un genre dans lequel les protagonistes jouent des rôles complémentaires importants : une rencontre sur un pied d'égalité. Le piano assume des fonctions variées, qui vont sans heurts de l'accompagnement traditionnel à une partie de duettiste et soliste, en passant par ses propres « voix » contrapuntiques et polyphoniques.

De même, les dimensions des pièces vont de la miniature et de mélodies isolées (comme *Sainte*, *Sur l'herbe*, *Tripatos*, *Rêves*) à des recueils plus importants (dont *Épigrammes de Clément Marot*, *Histoires naturelles*, *Chants populaires*). Tributaires de certaines relations, thématiques ou autres, ces recueils peuvent justifier l'emploi du terme « cycle ». Si l'essentiel de ce répertoire est un genre intime pour voix et piano, la vive imagination de Ravel dans le domaine de la texture et de la couleur l'a

conduit à quelques conceptions parallèles de plus grandes dimensions, où voix et piano sont intégrés à des ensembles de chambre. Les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) et les *Chansons madécasses* (1925-1926) existent dans les deux formats. De même, la transcription ou la « projection » d'une texture pianistique sur une entité orchestrale crée d'autres variantes d'une œuvre. Ainsi, le *Noël des jouets* (1905), les *Deux mélodies hébraïques* (1914, orch. 1919) et *Don Quichotte* existent aussi dans une version pour voix et orchestre. Les critères de choix sont ici en accord avec ceux exposés dans l'introduction. C'est pourquoi l'exotique *Shéhérazade* (1903), connue avant tout comme œuvre pour voix et orchestre, et les *Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement* (1914-1915), qui existent également pour voix seule et piano, sortent du cadre de cette anthologie.

Au cœur de cette quête se trouvent la mise en musique, l'articulation et l'expression d'un texte littéraire au moyen de mélodies ou de motifs mémorables, souvent avec des formules rythmiques et métriques distinctes. Les mélodies développent donc l'inspiration littéraire déjà relevée dans plusieurs des pièces pour piano (CD 2-3). Il est intéressant de noter que, bien que de nombreux poètes soient invoqués, la plupart ne sont mis en musique qu'une seule

fois, reflétant une volonté d'exploration de la part de Ravel. Sur le plan temporel, ces poètes vont des XVI^e (Clément Marot, Pierre de Ronsard), XVIII^e (Évariste-Désiré de Parny) et XIX^e siècles, en particulier les auteurs fin-de-siècle (Leconte de Lisle, Émile Verhaeren, Jules Renard), à des figures plus contemporaines (Paul Gravallet, Roland de Marès, Léon-Paul Fargue, Paul Morand). Les rares cas où Ravel a mis en musique deux textes d'un même poète laissent deviner ses préférences : en l'occurrence un penchant pour la poésie symboliste de Stéphane Mallarmé (*Sainte* et *Trois poèmes*), Paul Verlaine (*Sur l'herbe* et *Un grand sommeil noir*) et Henri de Régnier (*Les grands vents venus d'outre-mer*), dont les textes inspirèrent également les *Jeux d'eau* et les *Valses nobles*. Ravel y utilise aussi ses propres textes et adaptations (comme il fait dans ses arguments de ballet pour *Ma mère l'Oye* et *Adélaïde*) : *Noël des jouets*, *Trois chansons pour chœur mixte* et transcriptions de chants populaires.

D'habitude, Ravel ne spécifie pas le type de voix, marquant simplement la partition « pour chant » ou « canto », ce qui autorise donc une certaine flexibilité dans l'interprétation. Il arrive cependant que la dédicace de la partition permette de glaner une idée plus précise de la voix qu'il avait en tête : la

première des *Histoires naturelles* (1906) est ainsi dédiée « à Madame Jane Bathori ». (Le manuscrit comporte aussi des indications de la main de Bathori.) Parmi les premiers interprètes – pour la plupart des femmes –, Bathori est particulièrement méritante : cette mezzo-soprano étonnamment pleine de ressources créa de nombreuses mélodies, généralement accompagnée par Ravel. Parmi les autres premiers interprètes, il faut citer Madeleine Grey, Marcelle Gerar, Marguerite Babaïan, Jane Hatto, Hélène Luquiens, Louise Thomasset et le baryton Martial Singher. À l'occasion du centenaire de Ravel (1975), une poignée de mélodies restées inédites du vivant du compositeur (dont *Ballade*, *Chanson du rouet*, *Si morne !*, *Chants populaires*) furent publiées par Salabert/ARIMA et créées à New York par Sheila Schonbrun, avec Arbie Orenstein au piano. Deux autres pièces (*Tripatos* et *Ronsard à son âme*) parurent pour la première fois dans des suppléments musicaux de *La Revue musicale*.

Le thème d'ensemble établi ici oppose joliment « la voix des hommes », l'activité humaine, l'humour, la vie terrestre et la nature (CD 5), à la « la voix des anges » plus spirituelle ou plus céleste, aux rêves, aux souvenirs, au deuil et à la mort (CD 6). À un certain niveau, ce répertoire vocal pour soprano et pour baryton est

d'une incontestable diversité stylistique dans sa manière de refléter les textes et les provenances, révélant ainsi les dons de Ravel pour la littéralité et l'imitation. Pourtant, témoignant encore une fois d'un esprit yin-yang, dans leur globalité, ces ensembles complémentaires de voix terrestres et célestes forment un tout convaincant : une synthèse classico-romantique.

Les *Histoires naturelles* marquent un jalon important (CD 5). Fondée sur les merveilleux poèmes spirituels de Renard, la musique novatrice et originale de Ravel suscita une réaction cinglante de la critique à la création de l'œuvre. Les cinq mélodies offrent des images de créatures habilement dessinées, presque caricaturales : divers oiseaux et un grillon. Le cadre est extrêmement évocateur, et compositeur et poète sont tous deux fascinés par ce monde animal plein de vie : à la fois enfantin et raffiné. La voix et le piano créent le caractère à parts égales, s'échangeant parfois leur matériau, utilisant peu de mélodies conventionnelles, mais beaucoup de récitatifs proches de la parole, des rythmes serrés, des textures et des gestes contrastants. Les quintes typiques de Ravel sont évidentes à la basse du piano, et le cycle est encadré par la stridence de la première et de la dernière mélodie.

« Le Paon » commence par se pavaner avec noblesse et assurance, mais l'animal aux cris perçants est bientôt ridiculisé comme un amant abandonné, dont le mariage est toujours remis à demain : « La fiancée n'arrive pas. » « Le Grillon », insecte omniprésent, est évoqué par l'oscillation sur deux notes du piano, tranquille mais constante. Ravel prend plaisir à élargir et à comprimer la musique, selon les besoins. Inversement, il réduit complètement le piano au silence au moment où le grillon, qui vient de remettre sa minuscule montre, demande : « A-t-il fini ? » « Le Cygne » admire son reflet, suscitant une peinture des remous dans l'eau qui rappelle *Jeux d'eau*, mais sa vanité malvenue finit dans le trivial, puisqu'en réalité « il engraisse comme une oie ». « Le Martin-pêcheur » recourt à une tonalité (*fa* dièse majeur) et un mètre (7/8) inhabituels, qui conviennent à la joie rare de voir ce bel oiseau coloré. Le cycle se conclut avec une interruption bruyante : les cris rauques et insistants de la maladroite « Pintade ».

Parmi les œuvres de jeunesse de Ravel sur l'humanité et la nature, on trouve la *Chanson du rouet* (1898, texte de Leconte de Lisle), *Manteau de fleurs* (1903, Gravallet), ainsi que *Sur l'herbe* (1907, Verlaine) et *Les grands vents venus d'outremer* (1907, Régnier). Le catalogue floral plutôt prosaïque de Gravallet dans *Manteau de*

fleurs inspira néanmoins le retour de Ravel au symbolisme floral dans *Adélaïde*. Il forme un beau contraste avec la peinture chromatique sauvage des *Grands vents*, où piano et voix sont résolument indépendants. Les deux portraits « humains » explorent eux aussi des aspects contrastés : *Sur l'herbe* est une vignette humoristique dépeignant un abbé qui marmonne et divague. Censé représenter un passe-temps agréable, la *Chanson du rouet* préfigure ensuite de sombres pensées autour de la mort (CD 6), avec le motif du *Dies iræ* caché au piano (*mi, ré dièse, mi, do dièse*) à l'idée que le fileur fabrique son propre linceul.

Le chant populaire élevé au rang de mélodie savante marque un nouveau départ dans la démarche fascinée de Ravel envers les emprunts culturels. Il se focalise au départ sur la Grèce, dans les *Cinq mélodies populaires grecques* (1904-1906) et *Tripatos* (1909), fondé sur des pas de danse. Le recueil est bâti autour d'un thème nuptial grec, avec des chants pour la mariée, l'église, un arrogant soupirant, une assemblée de jeunes filles et un joyeux finale : « Tout gai ! » Si ces mélodies populaires existaient déjà pour une large part, Ravel y fait des changements et leur ajoute des accompagnements stylistiquement convaincants. Quant aux *Chants populaires* (1910), ils présentent un éventail de styles

nationaux, combinant de simples mélodies préexistantes avec l'harmonisation de Ravel : français, écossais (italien, hébreu : CD 6) et, bien sûr, espagnol.

L'adieu de Ravel à la composition associe, de manière appropriée, son amour pour l'Espagne et le Pays basque à celui de l'histoire culturelle : le cycle *Don Quichotte à Dulcinée*, pour baryton et piano. Ses chansons dans le goût populaire (« Chanson romanesque », « Chanson épique » et « Chanson à boire ») furent inspirées par les aventures de Don Quichotte, telles que relatées dans le roman épique de Cervantès au début du XVII^e siècle, puis résumées dans la poésie concise de Morand. Les mélodies extrêmes renvoient à des danses espagnoles : la *guajira*, avec son alternance métrique (6/8, 3/4), et la *jota* ternaire ; mais au centre de l'œuvre se trouve un poignant dernier *zortzico* basque, après celui entendu dans le *Trio* avec piano.

L'une des expressions vocales les plus puissantes est le cycle des *Chansons madécasses*, composé pour un quatuor formé d'une voix avec flûte, violoncelle et piano, sur des poèmes du XVIII^e siècle d'Évariste-Désiré de Parny (1753-1814). Pour Ravel, dans son « Esquisse autobiographique », cette œuvre apportait « un élément nouveau, dramatique – voire érotique ». La première et

la dernière mélodie (« Nahandove » et « Il est doux... ») partagent incontestablement un climat exotique et érotique, bâti sur l'intense évocation par le poète de l'amour avec une belle indigène, soulignant donc la perspective primitiviste et coloniale. La voix et le violoncelle avec sourdine font entendre une introduction expressive unique avant que le tempo n'accélère et que la texture n'épaississe : la musique progresse jusqu'à son point culminant pour s'estomper ensuite progressivement. Mais l'extraordinaire « Aoua ! » perturbe ce récit, en se focalisant plutôt sur les voix courroucées des pêcheurs indigènes trahis : « Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage. » Entre autres effets de timbre, les instruments en imitent d'autres : trompette, tambour et gong. La palette dissonante de Ravel utilise la bitonalité, opposant littéralement les touches noires et blanches les unes aux autres, comme pour reconnaître tristement que ces différentes communautés ne peuvent coexister pacifiquement.

Bien qu'issu d'un milieu catholique, Ravel a eu une position d'agnostique pendant une grande partie de sa vie, tout en restant sensible à la spiritualité (CD 6). Cela ne l'empêcha d'imaginer le charmant *Noël des jouets* fondé sur un texte de son cru. Ce pendant des *Histoires naturelles*

dépeint une scène de la nativité enfantine, avec la Vierge, l'enfant Jésus, des animaux et « les beaux anges ».

Pour ce qui est des autres confessions, Ravel a également composé des mélodies extrêmement éloquentes et expressives d'après des chants populaires et des textes liturgiques juifs. La « Chanson hébraïque » des *Chants populaires*, qui rappelle quelque peu *Erk König* de Schubert dans sa technique, oppose les voix du père (questions mélodiques en yiddish, avec accompagnement en manière de marche) et du fils (réponses plus lentes, en récitatif, en hébreu et araméen), en référence au « Roi des rois » et à la « Torah ». Dans les *Deux mélodies hébraïques* plus tardives, « L'Énigme éternelle » poursuit dans la veine populaire, tandis que l'ample « Kaddisch » (mêlant les mètres à 4/4 et 5/4) occupe une place centrale dans la liturgie, souvent en tant que prière pour les morts. Ses lignes mélismatiques se concluent par un simple « Amen ». Dans le domaine profane, un mélisme sans paroles de caractère plus virtuose est le point de départ pour la belle *Vocalise-étude (en forme de habanera)* de 1907, commandée comme exercice pour les élèves en chant du Conservatoire.

Dans sa première phase, sous l'égide de Poe, en particulier, à l'époque de la *Pavane*

pour une infante défunte, Ravel fut attiré par les thèmes poétiques autour du pressentiment, de l'amour sans retour et de la mort. Il en est résulté un groupe de mélodies quelque peu influencées par Satie et Massenet qui sont à la fois intenses – avec des chromatismes et des harmonies de septième et de neuvième non résolues – et raffinées dans leur traitement : notamment la *Ballade*, avec ses petites cloches d'église qui tintent, *Sainte* (1896), dans un style liturgique, en l'honneur de sainte Cécile, patronne des musiciens, *Un grand sommeil noir* (1895), et le plaintif *Si morne !* (1898).

Le thème de la perte peut s'exprimer à travers la commémoration et le retour ravélien à un passé lointain, signalé par des quintes et octaves parallèles. C'est dans cette veine que s'inscrivent les *Épigrammes de Clément Marot* (1896-1899) : deux portraits affectueux « D'Anne qui me jecta de la neige » et « D'Anne jouant de l'espinette », d'après le poète de la Renaissance. Leur pendant ultérieur, *Ronsard à son âme* (1924), fait partie d'un « tombeau » musical commémoratif pour marquer le quadricentenaire de la naissance de Ronsard. Cette mélodie représente la simplicité ultime : pour l'essentiel, l'accompagnement du piano est distillé en une succession de quintes justes à la manière de l'organum. (Pour plus de détails, voir Helen

Julia Minors, « Le Tombeau de Ronsard », dans Mawer (dir.), *Historical Interplay in French Music and Culture*.) En tant que modes de réflexion, la mémoire et le rêve ne sont pas si éloignés, surtout dans le contexte symboliste de *Rêves* (1927, Fargue), où, une fois encore, Ravel en dit beaucoup avec une grande économie de moyens.

L'œuvre vocale de Ravel au plus grand effectif, et certainement l'une de ses plus belles, est le cycle complexe des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, composé pour un ensemble mixte de voix et neuf instruments : flûte(s), piccolo, clarinette(s), clarinette basse, quatuor à cordes et piano. Malgré l'attrait qu'elle avait pour lui, Ravel expliqua à un journaliste, André Révész, en 1924 que c'était une « œuvre qui évidemment ne sera jamais populaire, puisque dans cette œuvre je transpose les procédés littéraires de Mallarmé ». En outre, l'instrumentation est très proche de celle de *Pierrot lunaire* et, sur le plan sonore, la musique expérimente une progression de la tonalité jusqu'aux régions atonales schoenbergiennes. Le résultat est merveilleux et a résisté à l'épreuve du temps.

Au milieu du lent déclin automnal, le tranquille « Soupir » initial poursuit les thèmes de l'âme et de la rêverie ; ils sont associés à des harmoniques fluides, « liquides », des cordes et à

une écriture pianistique sur trois portées. « Placet futile » présente un portrait extrêmement expressif et sensuel de l'amour impossible d'un soupirant pour sa « princesse », avec de complexes élans chromatiques de la figuration pianistique et de fréquentes fluctuations de tempo. Enfin, les lignes murmurées vagabondes et les textures dépouillées de « Surgi de la croupe et du bond » créent un complément musical fragile à la contemplation poétique, froide et solitaire, d'un vase, dont le vide en tant que symbole de l'amour perdu le prive de sa raison d'être.

Deborah Mawer est professeur de musique émérite au Royal Birmingham Conservatoire, Birmingham City University, Royaume-Uni, et rédactrice en chef du *Journal of the Royal Musical Association*. Parmi des études plus vastes sur la musique et les compositeurs français du xx^e siècle, notamment *French Music and Jazz in Conversation : From Debussy to Brubeck* (Cambridge University Press, 2014) et *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860-1960* (Routledge, 2018), elle a dirigé deux ouvrages sur Ravel : *The Cambridge Companion to Ravel* (2000), et *Ravel Studies* (Cambridge University Press, 2010), et écrit une monographie sur *The Ballets of Maurice Ravel : Creation and Interpretation* (Routledge, 2006 ; réimpr. 2016). Ses travaux récents sont centrés sur l'édition par Ravel de l'intégrale de la musique pour piano de Mendelssohn, dans un ouvrage collectif, *Accenting the Classics : Editing European Music in France, 1915-1925* (Boydell & Brewer, 2023). Elle est ancienne vice-présidente de la Society for Music Analysis et *fellow* de la Royal Historical Society.



CD5

HISTOIRES NATURELLES (1906)

Jules Renard

1. Le Paon

Il va sûrement se marier aujourd'hui.

Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder.

Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage.

L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre.

La fiancée n'arrive pas.

Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil. Il jette son cri diabolique :

« Léon ! Léon ! »

C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien venir et personne ne répond. Les volailles habituées ne lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer. Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.

Son mariage sera pour demain.

Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le perron. Il gravit les marches, comme des marches de temple, d'un pas officiel.

Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.

Il répète encore une fois la cérémonie.

2. Le Grillon

C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine.

D'abord il ratisse ses étroites allées de sable.

Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.

The Peacock

He will surely be married today.

It was to have been yesterday. He was ready in all his finery. He was only waiting for his bride. She did not turn up. She cannot be long now.

Glorious, he struts like an Indian prince, bearing about his person the customary precious gifts. Love enhances the splendour of his colours, and his crest quivers like a lyre.

His bride does not appear.

He flies up onto the roof and gazes towards the sun. He utters his devilish cry:

“Léon! Léon!”

It is thus that he summons his bride. He sees nothing approaching, and no one answers. The fowls, used to all this, do not even raise their heads. They are tired of admiring him. He flies back down into the yard, so sure of his beauty that he bears no grudge.

His wedding will take place tomorrow.

And not knowing what to do with the rest of the day, he heads for the perron. He mounts the steps, as if they were the steps of a temple, with an official gait.

He lifts his train, heavy with eyes that have been unable to detach themselves.

He repeats the ceremony once more.

The Cricket

It is the hour when, weary of wandering, the black insect returns from his walk and carefully tidies up his domain.

First, he rakes his narrow sandy paths.

He makes sawdust, which he sprinkles on the threshold of his retreat.

Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.
Il se repose.
Puis il remonte sa minuscule montre. A-t-il fini ? Est-elle cassée ? Il se repose encore un peu.
Il rentre chez lui et ferme sa porte.
Longtemps il tourne sa clé dans la serrure délicate.
Et il écoute :
Point d'alarme dehors.
Mais il ne se trouve pas en sûreté.
Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre.
On n'entend plus rien.
Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

3. Le Cygne

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger, et se perdre dans l'eau. C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige.
Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il retire.
Il n'a rien.
Il regarde : les nuages effarouchés ont disparu.
Il ne reste qu'un instant désabusé, car les nuages tardent peu à revenir, et, là-bas, où meurent les ondulations de l'eau, en voici un qui se reforme.
DouceMENT, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche.
Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau de nuage.
Mais qu'est-ce que je dis ?
Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourrissante et ramène un ver.
[Et*] Il engraisse comme une oie.

**Deleted by Ravel.*

He files the root of a tall grass which is likely to bother him.
He rests.
Then he winds up his tiny watch. Has he finished? Is it broken? He rests again for a while.
He goes inside and shuts the door.
For a long time, he turns his key in the delicate lock.
And he listens.
No cause for alarm outside.
But he does not feel safe.
And, as if by a little chain on a squeaking pulley, he descends into the depths of the earth.
Nothing more is heard.
In the silent countryside, the poplar trees stand like fingers in the air, pointing to the moon.

The Swan

He glides on the pond, like a white sleigh, from cloud to cloud. For he hungers only for the fluffy clouds that he sees forming, moving, and vanishing into the water. It is one of them that he wants. He takes aim at it with his beak, and suddenly immerses his snowy neck.
Then, like a woman's arm emerging from a sleeve, he withdraws it.
He has caught nothing.
He observes: the clouds have scurried away in fright.
He does not remain discouraged for long, for soon the clouds are back, and over there, where the ripples cease, another one is forming.
Softly, on his light cushion of feathers, the swan paddles towards it.
He exhausts himself fishing for vain reflection, and maybe he will die, a victim of that illusion, before he has caught a single wisp of cloud.
But what am I saying?
Each time he dives, he searches with his beak in the nourishing mud and brings up a worm.
He's fattening up like goose.

4. Le Martin-Pêcheur

Ça n'a pas mordu, ce soir, mais je rapporte une rare émotion.

Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un martin-pêcheur est venu s'y poser.

Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant.

Il semblait une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige.

La perche pliait sous le poids. Je ne respirais plus, tout fier d'être pris pour un arbre par un martin-pêcheur.

Et je suis sûr qu'il ne s'est pas envolé de peur, mais qu'il a cru qu'il ne faisait que passer d'une branche à une autre.

5. La Pintade

C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.

Les poules ne lui disent rien. Brusquement, elle se précipite et les harcèle.

Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et, de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde.

Cette poseuse l'agaçait.

Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif, cocardière, elle rage du matin au soir. Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.

Et elle ne cesse de jeter un cri discordant qui perce l'aire comme un pointe.

Parfois elle quitte la cour et disparaît. Elle laisse aux volailles pacifiques un moment de répit.

Mais elle revient plus turbulente et plus crieuse. Et, frénétique, elle se vautre par terre.

Qu'a-t-elle donc ?

La surnoise fait une farce.

Elle est allée pondre son œuf à la campagne.

Je peux le chercher si ça m'amuse.

Et elle se roule dans la poussière comme une bossue.

The Kingfisher

The fish didn't bite this evening, but I had a rare and moving experience.

As I was holding out my fishing rod, a kingfisher alighted on it.

We have no bird more dazzling.

He was like a great blue flower at the end of a long stem.

The rod bent beneath his weight. I held my breath, so proud to be taken for a tree by a kingfisher.

And I'm sure he did not fly away out of fear, but thought he was just passing from one branch to another.

The Guinea-hen

She's the hunchback of my poultry yard. Because of her hump, she's always bent on quarrelling.

The hens say nothing to her: suddenly she makes a dash and harasses them.

Then she lowers her head, leans forward, and, with all the speed of her skinny legs, runs and strikes with her hard beak right in the centre of a turkey's fan.

The show-off was getting on her nerves.

Thus, with her blue head and raw wattles, always ready for the fray, she frets and fumes from morning till night. She fights for no reason, perhaps because she is forever imagining that they are making fun of her figure, her bald head and her drooping tail.

And she never stops uttering her discordant cry, which pierces the air like a sharp spike.

Sometimes she leaves the yard and vanishes. She gives the peaceable poultry a moment of respite.

But she returns more turbulent, screeching all the more. And, in a frenzy, she sprawls on the ground.

What's the matter with her?

The sly creature is playing a trick.

She went out into the countryside to lay her egg.

I can go and look for it if I like.

And she rolls in the dust, like a hunchback.

6. Manteau de fleurs (1903)

Paul Barthélemy Jeulin

Toutes les fleurs de mon jardin sont roses,
Le rose sied à sa beauté.
Les primevères sont les premières écloses,
Puis viennent les tulipes et les jacinthes roses,
Les jolis œillets, les si belles roses,
Toute la variété des fleurs si roses
Du printemps et de l'été !
Le rose sied à sa beauté !
Toutes mes pivoines sont roses,
Roses aussi sont mes glaïeuls,
Roses mes géraniums ; seuls,
Dans tout ce rose un peu troublant,
Les lys ont le droit d'être blancs.
Et quand elle passe au milieu des fleurs
Emperlées de rosée en pleurs,
Dans le parfum grisant des roses,
Et sous la caresse des choses
Tout grâce, amour, pureté !
Les fleurs lui font un manteau rose
Dont elle pare sa beauté.

Mantle of Flowers

All the flowers in my garden are pink;
pink becomes her beauty.

Primroses are the first to bloom,
then come pink tulips and hyacinths,
pretty carnations, such lovely roses;
every variety of flowers so pink
of spring and summer!

Pink becomes her beauty!

All my peonies are pink,
pink too are my gladioli,
pink my geraniums; only the lilies,
in all this somewhat disquieting pink,-
are allowed to be white.

And when she walks amid the flowers
beaded with tears of dew,
in the heady perfume of the roses,
and beneath nature's caress,
all grace, love, and purity,
the flowers create for her a pink mantle,
with which she adorns her beauty.

7. Les grands vents venus d'outremer (1907)

Henri de Régnier

Les grands vents venus d'outre-mer
Passent par la ville, l'hiver,
Comme des étrangers amers.

Ils se concertent, graves et pâles,
Sur les places, et leurs sandales
Ensablent le marbre des dalles.

Comme de crosses à leurs mains fortes,
Ils heurtent l'auvent et la porte
Derrière qui l'horloge est morte.

Et les adolescents amers
S'en vont avec eux vers la mer.

8. Sur l'herbe (1907)

Paul Verlaine

— L'abbé divague. — Et toi, marquis,
Tu mets de travers ta perruque.
— Ce vieux vin de Chypre est exquis ;
Moins, Camargo, que votre nuque.

The great winds from over the sea

The great winds from over the sea
pass through the town in wintertime
like embittered strangers.

Grave and pale, they confer
in the squares, and their sandals
leave sand on the marble paving stones.

As if with staffs in their strong hands,
they beat against the porch roof and the door,
behind which the clock has stopped working.

And the embittered youths
go away with them towards the sea.

On the Grass

“The abbé rambles on.” “And you, Marquis,
you’re wearing your wig askew.”
“This old Cyprus wine is exquisite;
less so, Camargo, than the nape of your neck.”

— Ma flamme... — Do, mi, sol, la, si.
— L'abbé, ta noirceur se dévoile.
— Que je meure, Mesdames, si
Je ne vous décroche une étoile !

— Je voudrais être petit chien !
— Embrassons nos bergères, l'une
Après l'autre. — Messieurs, eh bien ?
— Do, mi, sol. — Hé ! bonsoir, la Lune !

9. Chanson du rouet (1898)

Charles-Marie-René Leconte de Lisle

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
Je vous aime mieux que l'or et l'argent !
Vous me donnez tout, lait, beurre et farine,
Et le gai logis, et le vêtement.
Je vous aime mieux que l'or et l'argent.
Ô mon cher rouet, ma blanche bobine !

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
Vous chantez dès l'aube avec les oiseaux ;
Été comme hiver, chanvre ou laine fine,
Par vous, jusqu'au soir, charge les fuseaux.
Vous chantez dès l'aube avec les oiseaux ;
Ô mon cher rouet, ma blanche bobine !

“My flame...” “Do, mi, so, la, ti.”
“Abbé, your baseness is revealed!”
“May I die, ladies, if I don’t
bring down a star for you!”

“I’d like to be a lapdog!”
“Let’s kiss our shepherdesses, one
by one.” “Gentlemen, shall we?”
“Do, mi, so.” “Hey! Good evening, Moon!”

Song of the Spinning Wheel

O my dear spinning wheel, my white bobbin,
I love you better than gold and silver!
you give me everything, milk, butter and flour,
a cheerful home, and clothing.
I love you better than gold and silver!
O my dear spinning wheel, my white bobbin!

O my dear spinning wheel, my white bobbin,
you sing from dawn with the birds;
all year round, with hemp or fine wool,
you load the spindles till evening.
You sing from dawn with the birds;
O my dear spinning wheel, my white bobbin!

Ô mon cher rouet, ma blanche bobine,
Vous me filerez mon suaire étroit,
Quand, près de mourir et courbant l'échine,
Je ferai mon lit éternel et froid.
Vous me filerez mon suaire étroit,
Ô mon cher rouet, ma blanche bobine !

CINQ MÉLODIES POPULAIRES GRECQUES (1904-06)

Translated from Greek by Michel Dimitri Calvocoressi

10. Chanson de la mariée

Réveille-toi, réveille-toi, perdrix mignonne,
Ouvre au matin tes ailes.
Trois grains de beauté, mon cœur en est brûlé !
Vois le ruban d'or que je t'apporte,
Pour le nouer autour de tes cheveux.
Si tu veux, ma belle, viens nous marier !
Dans nos deux familles, tous sont alliés !

11. Là-bas, vers l'église

Là-bas, vers l'église,
Vers l'église Ayio Sidéro,
L'église, ô Vierge sainte,
L'église Ayio Costandino,

O my dear spinning wheel, my white bobbin,
you will spin for me my narrow shroud,
when, close to death and bent with age,
I make my cold bed for eternity.
You will spin for me my narrow shroud,
O my dear spinning wheel, my white bobbin!

FIVE GREEK FOLK MELODIES

Song to Awaken the Bride

Awake, awake, my sweet little partridge,
spread your wings to the morning.
Three beauty spots, my heart is set afire!
See the golden ribbon I bring you
to tie around your tresses.
If you wish, my beauty, come let us be wed!
In our two families, all are united by marriage!

Yonder, by the Church

Yonder, by the church,
by the church of Saint Sideros,
the church, O holy Virgin,
the church of Saint Constantine

Se sont réunis,
Rassemblés en nombre infini,
Du monde, ô Vierge sainte,
Du monde tous les plus braves !

12. Quel galant m'est comparable

Quel galant m'est comparable,
D'entre ceux qu'on voit passer ?
Dis, dame Vassiliki ?
Vois, pendus à ma ceinture,
Pistolets et sabre aigu...
Et c'est toi que j'aime !

13. Chanson des cueilleuses de lentisques

Ô joie de mon âme,
Joie de mon cœur,
Trésor qui m'est si cher ;
Joie de l'âme et du cœur,
Toi que j'aime ardemment,
Tu es plus beau qu'un ange.
Ô lorsque tu parais,
Ange si doux,
Devant nos yeux,
Comme un bel ange blond,
Sous le clair soleil,
Hélas ! tous nos pauvres cœurs soupirent !

are gathered together,
assembled in countless numbers,
the world's, O holy Virgin,
all the world's most decent folk!

What gallant can compare with me

What gallant can compare with me,
among those we see passing by?
Tell me that, Mistress Vassiliki!
See, hanging from my belt,
pistols and a sharp sabre...
And you are the one I love!

Song of the Girls Harvesting Mastic

O joy of my soul,
joy of my heart,
treasure so dear to me,
joy of soul and heart,
you whom I love ardently,
you are more handsome than an angel.
Oh, when you appear,
angel so sweet,
before our eyes,
like a handsome blond angel
in the bright sunshine,
alas, all our poor hearts sigh!

14. Tout gai !

Tout gai ! gai, Ha, tout gai !
Belle jambe, tireli, qui danse ;
Belle jambe, la vaisselle danse,
Tra la la la la...

15. Tripatos (1909)

Texte anon.

Kherya pou dhen idhen ilyos
Poss ta pya noun ivatri.
Keenas me ton alo leyi
Poss dhen ineya zoi.
Tralilila lalalala lililili la.

16. Chanson française

Janeta ount anirem gardar,
Qu'ajam boun tems un' oura ? Lan la !
Aval, aval, al prat barrat ;
la de tan belas oumbas ! Lan la !

Lou pastour quita soun mantel,
Per far sieire Janeta. Lan la !
Janeta a talamen jougat,
Que se ies oublidada, Lan la !

So merry!

So merry, merry! Ha, so merry!
Pretty leg, tireli, that dances,
pretty leg, the crockery is dancing!
Tra la la la la...

Tripatos

Text: anon.

Hands that have not seen the sun,
how do the doctors take them?
And one says to the others:
How can it be that she is not destined to live?
Tralili lalalalala lililili la.

French Song

Transl. from Limousin

Jeannette, where shall we tend our sheep,
to have a good time for an hour? Lan la!
Down yonder in that gated meadow;
there's plenty of good shade! Lan la!

The shepherd takes off his coat
and sits Jeannette down. Lan la!
Jeannette sported so much
that she quite forgot herself. Lan la!

Tripatos

Mains qui n'ont pas vu le soleil
Comment les prennent les médecins.
Et l'un avec l'autre disent :
Comment se fait-il qu'elle ne soit pas destinée
à vivre ?
Tralili lalalalala lililili la.

Chanson française

Jeanneton, où irons-nous garder,
Qu'ayons bon temps une heure ? Lan la !
Là-bas, là-bas, au pré barré,
Y'a de tant belles ombres ! Lan la !

Le pastour quitte son manteau
Et fait seoir Jeannette. Lan la !
Jeannette a tellement joué,
Que s'y est oubliée. Lan la !

17. Chanson écossaise

Robert Burns

Ye banks and braes o' bonnie Doon,
How can ye bloom sae fresh and fair?
How can ye chaunt, ye little birds,
And I'm sae weary fu' o' care?

Ye'll break my heart, ye warbling bird,
That warbles on the flowry thorn,
Ye mind me o' departed joys.
Departed never to return.

Oft hae I rov'd by bonnie Doon,
By morning and by evening shine
To hear the birds sing o' their loves
As fondly once I sang o' mine.

Wi' lightsome heart I stretch'd my hand
And pu'd a rosebud from the tree.
But my fause lover stole the rose,
And left the thorn wi' me.

Chanson écossaise (1909)

Ô berges et coteaux de la charmante rivière Doon,
comment pouvez-vous fleurir avec tant de fraîcheur, tant de beauté ?
Comment pouvez-vous chanter, ô petits oiseaux,
alors que moi, je suis si las et tourmenté ?

Tu me briseras le cœur, toi, l'oiseau qui chantes,
qui chantes sur l'épine fleurie :
tu me rappelles les joies qui sont parties,
parties pour ne plus jamais revenir.

Souvent ai-je erré au bord de la charmante rivière Doon
sous le soleil du matin et du soir
pour entendre les oiseaux chanter leurs amours,
comme autrefois avec tendresse je chantais le mien.

D'un cœur léger, je tendis la main
et cueillis sur l'arbre un bouton de rose.
Mais mon faux amour me prit la fleur
et me laissa avec l'épine.

18. Chanson espagnole

Adios, meu homiño, adios,
Ja qui te marchas pr'a guerra:
Non t'olvides d'aprendina
Quiche qued' a can'a terra.
La la la la...

Castellanos de Castilla,
Tratade ben os Gallegos:
Cando van, van como rosas,
Cando ven, ven como negros.
La la la la...

DON QUICHOTTE À DULCINÉE (1932-33)

Paul Morand

19. Chanson romanesque

Si vous me disiez que la terre
À tant tourner vous offensa,
Je lui dépêcherais Pança :
Vous la verriez fixe et se taire.

Spanish Song

Transl. from Spanish

Farewell, my husband, farewell,
since you are off to war;
don't forget to send news
to those left in this country.
La la la la ...

Castilians of Castille
treat the Galicians well.
When they go, they go like roses,
when they return, they return like blacks.
La la la la ...

DON QUIXOTE TO DULCINEA

Romantic Song

If you were to tell me that the earth,
in spinning so, offended you,
I would send Panza to deal with it,
and you would see it still and silenced.

Chanson espagnole

Adieu, mon mari, adieu,
Toi qui t'en vas à la guerre ;
N'oublie pas d'envoyer des nouvelles
À ceux qui restent au pays
La la la la...

Castillans de Castille,
Traitez bien les Galiciens :
Ils s'en vont comme des roses,
Ils reviennent comme des noirs.
La la la la...

Si vous me disiez que l'ennui
Vous vient du ciel trop fleuri d'astres,
Déchirant les divins cadastres,
Je faucherais d'un coup la nuit.

Si vous me disiez que l'espace
Ainsi vidé ne vous plaît point,
Chevalier Dieu, la lance au poing,
J'étoilerais le vent qui passe.

Mais si vous disiez que mon sang
Est plus à moi qu'à vous, ma Dame,
Je blémirais dessous le blâme
Et je mourrais vous bénissant.

Ô Dulcinée...

20. Chanson épique

Bon saint Michel qui me donnez loisir
De voir ma Dame et de l'entendre,
Bon saint Michel qui me daignez choisir
Pour lui complaire et la défendre,
Bon saint Michel, veuillez descendre
Avec saint Georges sur l'autel
De la Madone au bleu mantel.
D'un rayon du ciel bénissez ma lame
Et son égale en pureté
Et son égale en piété

If you were to tell me that you were weary
of a sky studded with so many stars,
destroying the divine plan,
I would reap them all in one sweep.

If you were to tell me that space
thus void was not to your liking,
as God's knight, with lance in hand,
I would spangle with stars the passing wind.

But if you were to tell me that my blood
is more mine, my Lady, than yours,
I would blanch at the charge
and, blessing you, I would die.

O Dulcinea...

Epic Song

Good Saint Michael, who give me leave
to see my Lady and hear her voice,
good Saint Michael, who see fit to choose me
to please and defend her,
good Saint Michael, descend
with Saint George to the altar
of the Madonna of the blue mantle.
With a heavenly beam bless my sword
and its equal in purity
and its equal in piety

Comme en pudeur et chasteté :

Ma Dame.

Ô grands saint Georges et saint Michel,

L'ange qui veille sur ma veille,

Ma douce Dame si pareille

À Vous, Madone au bleu mantel !

Amen.

21. Chanson à boire

Foin du bâtard, illustre Dame,

Qui pour me perdre à vos doux yeux

Dit que l'amour et le vin vieux

Mettent en deuil mon cœur, mon âme !

Ah ! Je bois à la joie !

La joie est le seul but

Où je vais droit...

Lorsque j'ai bu !

Ah ! ah ! ah ! la joie !

La... la... la...

La... la... la...

Je bois à la joie !

Foin du jaloux, brune maîtresse,

Qui geint, qui pleure et fait serment

D'être toujours ce pâle amant

Qui met de l'eau dans son ivresse !

Ah ! Je bois à la joie !

Ah ! Je bois à la joie !

as in modesty and chastity:

my Lady.

O great Saint George and Saint Michael,
the angel who watches over my vigil,
my sweet Lady, so like unto Thee,
Madonna of the blue mantle!
Amen.

Drinking Song

A plague on the rascal, illustrious Lady,
who, to discredit me in your sweet eyes,
says that love and old wine
bring sadness to my heart and soul!
Ah! I drink to joy!
Joy is the only goal
to which I go straight...
when I've been drinking!
Ah! ah! ah! to joy!
La... la... la...
La... la... la...
I drink to joy!

A plague on the jealous knave, dark mistress,
who moans, who weeps and swears
always to be that pale lover
who dilutes his inebriation!
Ah! I drink to joy!
Ah! I drink to joy!

La joie est le seul but
Où je vais droit...
Lorsque j'ai bu !
Ah ! ah ! ah ! la joie !
La... la... la...
La... la... la...
Je bois à la joie !

CHANSONS MADÉCASSES (1925-26)

Traduit du malgache par Évariste Desiré de Forges, vicomte de Parny

22. Nahandove

Nahandove, ô belle Nahandove ! L'oiseau nocturne a commencé ses cris, la pleine lune brille
sur ma tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux. Voici l'heure : qui peut t'arrêter,
Nahandove, ô belle Nahandove ?

Le lit de feuilles est préparé ; je l'ai parsemé de fleurs et d'herbes odoriférantes, il est digne de tes
charmes. Nahandove, ô belle Nahandove !

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée que donne une marche rapide ; j'entends le
froissement de la [sic] pagne qui l'enveloppe : c'est elle, c'est Nahandove, la belle Nahandove !

Ô reprends haleine, ma jeune amie ; repose-toi sur mes genoux. Que ton regard est enchanteur.
Que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse ! Tu souris,
Nahandove, ô belle Nahandove !

Joy is the only goal
to which I go straight...
when I've been drinking!
Ah! ah! ah! to joy!
La... la... la...
La... la... la...
I drink to joy!

MALAGASY SONGS

Nahandove

Nahandove, O fair Nahandove! The night bird has begun its call, above my head the full moon is shining, and the early dew is dampening my hair. The time has come: who can be delaying you, Nahandove, O fair Nahandove?

The bed of leaves is ready, I have strewn it with flowers and sweet-smelling herbs; it is worthy of your charms, Nahandove, O fair Nahandove!

She is coming. I recognised her breathing, quickened by her rapid walk; I hear the rustle of the pagne she wears wrapped around her. It is she, it is Nahandove, fair Nahandove!

Oh, catch your breath, my young love; come rest on my lap. Your gaze is so enchanting! How delightfully alive is the motion of your breast beneath my hand! You smile, Nahandove, O fair Nahandove!

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme ; tes caresses brûlent tous mes sens ; arrête, ou je vais mourir.
Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle Nahandove ?

Le plaisir passe comme un éclair ; ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandove, ô belle Nahandove !

Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs ; je languirai jusqu'au soir ; tu reviendras ce soir, Nahandove, ô belle Nahandove !

23. Aoua !

Aoua ! Aoua !* Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage. Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île ; on leur dit : Voilà des terres ; que vos femmes les cultivent. Soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les blancs promirent, et cependant ils faisaient des retranchements. Un fort menaçant s'éleva ; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain ; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas ; ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage : plutôt la mort ! Le carnage fut long et terrible ; mais, malgré la foudre qu'ils vomissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés. Aoua ! Aoua !* Méfiez-vous des blancs !

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage : le ciel a combattu pour nous ; il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons, et nous vivons libres. Aoua ! Aoua !* Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage.

**Added by Ravel*

Your kisses penetrate to the soul, your caresses set all my senses on fire: stop, or I shall die. Can one die of sensual delight, Nahandove, O fair Nahandove?

The pleasure passes all too soon; your sweet breath comes more slowly, your moist eyes close again, softly you incline your head; your rapture gives way to languor. Never were you so lovely, Nahandove, O fair Nahandove!

You leave now, and I shall languish in sadness and desire; I shall languish 'til evening; you will come back this evening, Nahandove, O fair Nahandove!

Aoua!

Aoua! Aoua! Beware of the white men, who live on the coast. In the time of our forefathers, white men landed upon this island; they were told: Here is some land, let your women cultivate it; be fair, be kind, and become our brothers.

The white men made promises, and yet they put up defences. An ominous fort arose; thunder was enclosed in bronze mouths; their priests tried to give us a God we do not know; they spoke finally of submission and enslavement – sooner death! The carnage was long and terrible; but despite the thunderbolts that they disgorged, which wiped out entire armies, they were all exterminated. Aoua! Aoua! Beware of the white men!

We have seen new tyrants, stronger and more numerous, plant their flags on our shore: the heavens fought for us, bringing rains upon them, and storms, and noxious winds. They are no more, and we live on, and we live in freedom. Aoua! Aoua! Beware of the white men, who live on the coast!

24. Il est doux

Il est doux de se coucher durant la chaleur sous un arbre touffu, et d'attendre que le vent du soir amène la fraîcheur.

Femmes, approchez. Tandis que je me repose ici sous un arbre touffu, occupez mon oreille par vos accents prolongés ; répétez la chanson de la jeune fille, lorsque ses doigts tressent la natte, ou lorsqu'assise auprès du riz, elle chasse les oiseaux avides.

Le chant plaît à mon âme ; la danse est pour moi presque aussi douce qu'un baiser. Que vos pas soient lents, qu'ils imitent les attitudes du plaisir et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève ; la lune commence à briller au travers des arbres de la montagne. Allez, et préparez le repas.

It is good to lie down

It is good to lie down, during the heat, beneath a leafy tree, and await the coolness of the evening breeze.

Women, draw near. While here I rest beneath this leafy tree, delight my ear with your singing; repeat the song of the young girl as she plaits her hair, or, sitting beside the rice-field, scares away the greedy birds.

Singing is pleasing to my soul; dancing for me is almost as sweet as a kiss. Let your steps be slow and imitate the poses of pleasure and the abandon of sensual delight.

The evening breeze is stirring; the moon is beginning to shine through the trees on the mountainside. Go, prepare the meal.

CD6

1. Chanson italienne

M'affaccio la finestra e vedo l'onde,
Vedo le mie miserie che sò granne!
Chiamo l'amòre mio, nun m'arrisponde!

2. Noël des jouets (1905)

Maurice Ravel

Le troupeau verni des moutons
Roule en tumulte vers la crèche
Les lapins tambours, brefs et rêches,
Couvrent leurs aigres mirlitons.
Vierge Marie, en crinoline,
Ses yeux d'émail sans cesse ouverts,
En attendant Bonhomme hiver
Veille Jésus qui se dodine
Car, près de là, sous un sapin,
Furtif, emmitouflé dans l'ombre
Du bois, Belzébuth, le chien sombre,
Guette l'Enfant de sucre peint.
Mais les beaux anges incassables
Suspendus par des fils d'archal
Du haut de l'arbuste hiémal
Assurent la paix des étables.
Et leur vol de clinquant vermeil

Italian Song

Transl. from Italian

I look out of the window and see the waves,
I see my troubles, which are so great!
I call to my love, but there is no answer.

Chanson italienne

Je regarde par la fenêtre et je vois les vagues,
Je vois mes misères qui sont si grandes !
J'appelle mon amour, personne ne me répond !

The Toys' Christmas

The varnished flock of sheep
moves in confusion towards the manger,
the rabbit drummers, sharp and harsh,
drown the sound of their shrill mirlitons.
The Virgin Mary, dressed in crinoline,
her enamel eyes perpetually open,
while awaiting Old Man winter,
watches over Jesus in the crib,
for nearby, beneath a fir tree,
lurking, enveloped in the shadow
of the wood, Beelzebub, the sinister hound,
lies in wait for the painted-sugar Child.
But the beautiful, unbreakable angels,
suspended on brass wires
from the top of the Christmas tree,
guarantee peace in the stable.
And in their red-tinselled flight

Qui cliquette en bruits symétriques
S'accorde au bétail mécanique
Dont la voix grêle bêle :
« Noël ! Noël ! Noël ! »

3. Chanson hébraïque*

Mejerke, main Suhn,
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,
Zi weiss tu, var wemen du steihst?
“Lifnei Melech Malchei hamlochim,” Tatunju.

Mejerke, main Suhn,
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,
Wos ze westu bai lhm bet'n?
“Bonej, chajei, M'sunei,” Tatunju.

Mejerke, main Suhn,
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,
Oif wos darfs tu Bonei?
“Bonim eiskim batoiroh,” Tatunju.

Mejerke, main Suhn,
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,
Oif wos darfs tu chajei?
“Kol chai joiducho,” Tatunju.

they rattle in consonance
with the clockwork animals
whose thin voices bleat:
“Noel! Noel! Noel!”

Hebraic Song*

Traditional

Mayerke my son,
Mayerke my son, O Mayerke, my son,
Do you know before whom you stand?
‘Before the King of Kings’, dear father.

Mayerke my son,
Mayerke my son, O Mayerke, my son,
What then will you ask of him?
‘Children, life, and sustenance’, dear father.

Mayerke my son,
Mayerke my son, O Mayerke, my son,
But tell me, why do you need children?
‘Children to study the Torah’, dear father.

Mayerke my son,
Mayerke my son, O Mayerke, my son,
But tell me, why do you need life?
‘All life shall praise Him’, dear father.

Chanson hébraïque

Mayerke, mon fils
Mayerke, mon fils, ô Mayerke, mon fils,
Sais-tu devant qui tu te trouves là ?
« Devant le Roi des Rois », mon père.

Mayerke, mon fils,
Mayerke, mon fils, ô Mayerke, mon fils,
Et que lui demandes-tu donc ?
« Des enfants, longue vie et du pain », mon père.

Mayerke, mon fils,
Mayerke, mon fils, ô Mayerke, mon fils,
Dis-moi, pourquoi veux-tu des enfants ?
« Des enfants pour étudier la Torah », mon père.

Mayerke, mon fils,
Mayerke, mon fils, ô Mayerke, mon fils,
Dis-moi, pourquoi une longue vie ?
« Ce qui vit chante gloire au Seigneur », mon
père.

Mejerke, main Suhn,
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,
Oif vos darfs tu M'sunei?
“W’ochalto w’sowoto uwei-rach-to,” Tatunju.

**Le père pose des questions en Yiddish, et le fils répond en hébreu, en citant des textes religieux.*

DEUX MÉLODIES HÉBRAÏQUES (1914)

4. Kaddisch

Texte sacré araméen

Yithgaddal weyithkaddash scheméh rabba
be’olmà diverà ’khire’ outhé
veyamli’kh mal’khouté’ behayyé’khön,
ouveyome’khôn
ouve’hayyé de’khol beth yisraël
ba’agalâ ouvizman qariw
weimrou, Amen.

Mayerke my son,
Mayerke my son, O Mayerke, my son,
Tell me, why do you need sustenance?
'Eat, and be satisfied, and bless [the Lord]', dear
father.

**The father asks questions in Yiddish, and the son
replies in Hebrew, quoting religious scriptures.*

TWO HEBRAIC SONGS

Kaddish

Sacred Aramaic text

May His great name be exalted and sanctified
in the world which He created according to His
will,
and may He establish His kingdom,
during your lifetime
and during the lifetimes of all the House of Israel
speedily and very soon.
And say, Amen.

Mayerke, mon fils,
Mayerke, mon fils, ô Mayerke, mon fils,
Dis-moi, pourquoi veux-tu du pain ?
« Prends ce pain, nourris-toi, bénis [le
Seigneur] », mon père.

DEUX MÉLODIES HÉBRAÏQUES

Kaddish

Magnifié et sanctifié soit le Grand Nom
dans le monde qu'il a créé selon sa volonté
et puisse-t-il établir son royaume
de votre vivant
et des jours de toute la Maison d'Israël
promptement et dans un temps proche.
Et dites Amen.

Yithbara'kh weyischtaba'h
weyithpaêr weyithroman
weyithnassé weyithhaddar
weyith'allé weyithhallal
scheméh dequoudschâ beri'kh hou,
le'êla ule'êla min kol bir'khatha
weschi'ratha touschbehatha wene'hamathâ
daamirân ah! be' olma ah! ah! ah!
We imrou. Amen.

5. Frägt die Velt

Texte anonyme en yiddish

Frägt die Velt die alte Cashe
Tra la tra la la la la...
Entfernt men
Tra la la la la la la...
Un as men will kennen sagen
Tra la la la tra la la la
Frägt die Velt die alte Cashe
Tra la la la la la la...

7. Ballade de la reine morte d'aimer (1893)

Roland de Marès

En Bohême était une Reine,
Douce sœur du Roi de Thulé,
Belle entre toutes les Reines,
Reine par sa toute Beauté.

Blessed and praised,
glorified and exalted,
extolled and honoured,
adored, and lauded,
be the name of the Holy One, blessed be He,
above and beyond all the blessings,
hymns, praises, and consolations
that are uttered in the world.
Ah, we say, Amen.

The Eternal Enigma

Anonymous Yiddish text

The world asks the old question:
Tra la tra la la la la ...
People answer:
Tra la la la la la la ...
And when people say
Tra la la la tra la la la
The world asks the old question:
Tra la la la la la la ...

Ballad of the Queen Who Died of Love

In Bohemia there was a Queen,
the gentle sister of the King of Thule,
the fairest of all Queens,
Queen by virtue of her great Beauty.

Béni et loué,
glorifié et exalté,
élevé et vénéré,
adoré et louangé
soit le nom du Saint, béni soit-il,
au-dessus et au-delà de toutes les bénédictions,
cantiques, louanges et consolations
qui sont dites dans le monde.
Ah, nous disons Amen.

L'Énigme éternelle

Monde, tu nous interrogues
Tra la tra la la la la...
L'on répond :
Tra la la la la la la...
Si l'on peut te répondre
Tra la la la tra la la la
Monde, tu nous interrogues
Tra la la la la la la ...

Le grand Trouvère de Bohême
Un soir triste d'automne roux
Lui murmura le vieux : « Je t'aime » !
Âmes folles et cœurs si fous !

Et la Très Belle toute blanche
Le doux Poète tant aima
Que sur l'heure son âme blanche
Vers les étoiles s'exhala...

Les grosses cloches de Bohême
Et les clochettes de Thulé
Chantèrent l'hosanna suprême
De la Reine morte d'aimer.

8. Sainte (1896)
Stéphane Mallarmé

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De la viole étincelant
Jadis selon flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre ou complie :

The great Trouvère of Bohemia,
one sad russet autumn evening,
murmured to her the age-old "I love you"!
Foolish souls, hearts so foolish!

And the white-skinned Beauty,
so loved the gentle Poet
that at once her pure-white soul
departed and fled to the stars...

The great bells of Bohemia
and the smaller bells of Thule
rang out the supreme hosanna
for the Queen who died of love.

Saint

At the window that harbours
the old sandalwood losing its glory
of the viol which sparkled
of old with flute or mandore,

stands the pale Saint, displaying
the old book which is opened
at the Magnificat commonly heard
of old at vespers and at compline:

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

9. **Un grand sommeil noir** (1895)

Paul Verlaine

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie !

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
Ô la triste histoire !

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau :
Silence, silence !

at this monsterness-window
lightly touched by a harp formed
by the Angel with his evening flight
for the delicate tip

of the finger that, without the old sandalwood
or the old book, she holds poised
on the instrumental plumage,
a musician of silence.

A great dark sleep

A great dark sleep
falls upon my life:
slumber, all hope,
slumber, all desire!

I see no more,
I lose all memory
of evil and of good...
Oh, the sad story!

I am a cradle
rocked by a hand
in the hollow of a vault:
silence, silence!

10. **Si morne !** (1898)

Émile Verhaeren

Se replier [toujours*] sur soi-même, si morne !
Comme un drap lourd, qu'aucun dessin de fleur n'adorne.

Se replier, s'appesantir et se tasser
Et se toujours, en angles noirs et mats, casser.

Si morne ! et se toujours interdire l'envie
De tailler en drapeaux l'étoffe de sa vie.

Tapir entre les plis ses mauvaises fureurs
Et ses rancœurs et ses douleurs et ses erreurs.

Ni les frissons soyeux, ni les moires fondantes
Mais les pointes en soi des épingles ardentes.

Oh ! le paquet qu'on pousse ou qu'on jette à l'écart,
Si morne et lourd, sur un rayon, dans un bazar.

Déjà sentir la bouche âcre des moisissures
Gluer, et les taches s'étendre en leurs morsures.

Pourrir, immensément emmaillotté d'ennui ;
Être l'ennui qui se replie en de la nuit.

So Bleak!

To withdraw into oneself, so bleak!
like a heavy cloth with no flowery adornment.

To withdraw, be weighed down and shrink,
and always, in dark, drab corners, snap.

So bleak! and always to keep oneself from
tearing to shreds the fabric of one's life!

To hide deep in one's heart one's terrible rages,
one's resentments, sorrows and mistakes.

Allowed neither shimmering silk, nor delicate moire,
only red-hot pins to pierce the flesh.

Oh! The bundle that is pushed away or cast aside,
so bleak and heavy, on a shelf, in some cheap store!

Already to feel one's mouth acrid with mould,
cloying, and the blight pursuing its destruction.

To decay, hugely enswathed in ennui;
to be that ennui retreating into darkness.

Tandis que lentement, dans les laines ourdies,
De part en part, mordent les vers des maladies.

**Deleted by Ravel*

DEUX ÉPIGRAMMES DE CLÉMENT MAROT

1. D'Anne qui me jecta de la neige (1899)

Anne par jeu me jecta de la neige
Que je cuidoyz froide certainement :
Mais c'estoit feu, l'expérience en ay-je
Car embrasé je fuz soudainement
Puisque le feu loge secretement
Dedans la neige, où trouveray-je place
Pour n'ardre point ? Anne, ta seule grâce
Estaindre peut le feu que je sens bien
Non point par eau, par neige, ne par glace,
Mais par sentir ung feu pareil au mien.

2. D'Anne jouant de l'espinette (1896)

Lorsque je voy en ordre la brunette
Jeune, en bon point, de la ligne des dieux,
Et que sa voix, ses doigts et l'espinette
Meinent ung bruyct doulx et melodieux,
J'ay du plaisir, et d'oreilles et d'yeulx
Plus que les saintz en leur gloire immortelle
Et autant qu'eulx je devien glorieux
Dès que je pense estre ung peu ayme d'elle.

While slowly, in the warped wool,
the worms of disease chew their way through.

TWO EPIGRAMS BY CLÉMENT MAROT

Of Anne who threw snow at me

Anne in sport threw snow at me
which I thought would surely be cold:
but it was fire that I felt,
for suddenly I was set ablaze.
Since fire dwells secretly
within snow, where can I turn
to avoid burning? Anne, your mercy alone
can quench the fire I feel so keenly:
not with water, snow, or ice,
but by feeling a fire equal to mine.

Of Anne playing the spinet

When I see the neat dark-haired girl,
young and blooming, descended from the gods,
and her voice, her fingers and the spinet
produce a sound so sweet and melodious,
I have, through my ears and eyes, more pleasure
than the saints in their immortal glory,
and I become as glorious as they are
when I think that she loves me a little.

13. Ronsard à son âme (1923-24)

Pierre de Ronsard

Âmelette Ronsardelette,
Mignonnette doucelette,
Très chère hôtesse de mon corps,
Tu descends là-bas foiblelette,
Pâle, maigrelette, seulette,
Dans le froid royaume des morts,
Toutesfois simple, sans remords
De meurtre, poison, et rancune,
Méprisant faveurs et trésors
Tant enviés par la commune.
Passant, j'ai dit : Suis ta fortune,
Ne trouble mon repos : je dors.

14. Rêves (1927)

Léon-Paul Fargue

Un enfant court
Autour des marbres...
Une voix sourd
Des hauts parages...

Les yeux si graves
De ceux qui t'aiment
Songent et passent
Entre les arbres...

Ronsard to His Soul

Little soul of little Ronsard
little one, sweet and gentle,
dearest dweller within my body,
you go down there so weak,
pale, thin and alone,
into the cold realm of the dead,
and yet simple, without remorse
for murder, poison, and malice,
scorning favours and treasures,
so coveted by common men.
Passing, I said: Follow your fortune,
disturb not my repose, I am sleeping.

Dreams

A child runs
around marble statues...
a voice emerges
from nearby heights...

The eyes so serious
of those who love you
dream and pass
among the trees...

Aux grandes orgues
De quelque gare,
Gronde la vague
Des grands départs.

Dans un vieux rêve
Au pays vague
Des choses brèves
Qui meurent sages...

TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ (1913)

15. Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa longueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

On the great organ
of some railway station
rumbles the wave
of great departures.

In an old dream
in the land of shadows—
fleeting things
that die wise...

THREE POEMS BY STÉPHANE MALLARMÉ

Sigh

My soul, O calm sister, towards your brow,
where an autumn strewn with russet lies dreaming,
and towards the restless sky of your angelic eye,
rises, just as in some melancholy garden,
faithfully, a white fountain sighs towards the Azure!
— The tender Azure of October, pale and pure,
which in the great basins mirrors its infinite languor
and, on the dead water, where fulvous leaves in the throes
of death drift in the wind and trace a cold furrow,
lets the sun linger in a long ray of golden light.

16. Placet futile

Princesse ! À jalouser le destin d'une Hébé
Qui point sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé
Ni la pastille, ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeaux d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

17. Surgi de la croupe et du bond

Surgi de la croupe et du bond,
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.

Vain Petition

Princess, in envying the fate of a Hebe,*
kissed by your lips on this cup, I waste my ardour,
for I, an abbé, am but of modest rank, and shall never
appear, let alone nude, on a piece of Sèvres porcelain.

Since I am not the whiskered little dog in your lap,
nor sweetmeats, nor rouge, nor futile pastimes,
and I know that sometimes secretly you glance at me,
blonde lady, whose divine coiffeurs are goldsmiths,

appoint us... you whose laughs from your raspberry lips-
join those of your admirers who like docile lambs
hope for your favours and bleat at your absurdities;

appoint us... so that Cupid, winged as with a fan,
may paint me fingering a flute and lulling that sheepfold:
Princess, appoint us shepherd of your smiles.

**Hebe: the Greek goddess of youth and a cupbearer to the gods.*

Rising up from the Rounded Base and Stem

Rising up from the rounded base and stem
of an ephemeral piece of glassware
adorning with no flower the bitter vigil,
the neck, ignored, stops short.

Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même chimère,
Moi, sylphe de ce froid plafond !

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

I do believe that two mouths never,
neither her lover nor my mother,
drank from the same chimera,
I, sylph of this cold ceiling!

The vase pure of any liquid,
only inexhaustible viduity,
is dying but does not consent,

naive and most funereal kiss,
to breathe forth any annunciation
of a rose in the darkness.



Natan Ca'Zorzi
© Antonio Ca'Zorzi



Anaïs Cassiers
© Yves Dethier



Quentin Chartier
© DR



Thomas Dolié
© Julien Benhamou



Michael Foyle
© Kaupo Kikkas



Panagiotis Giannakas
© Akmal Kosimov



Suzanne Jerosme
© Marie-Luise Manthei



Florent Karrer
© Marie Fady



Constantin Macherel
© Jordi Teres



Héléna Macherel
© Andrea De Micheli



Yves Marcotte
© Rene Mosele



Simone Menezes
© Daniela Cerasoli



Brenda Poupard

© Klara Beck



Loïc Schneider

© Niels Ackermann



Louis Schwizgebel
© Christian Meuwly



Jamie Walton
© Matthew Johnson



Quatuor Voce

© Lyodoh Kaneko





TPR – Centre neuchâtelois des arts vivants, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds

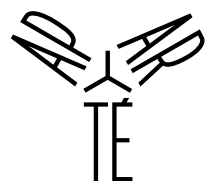
In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music hall with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music : from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion. With its 1 200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time will stop. The journey can begin.

La Chaux-de-Fonds bietet Europa einen, mit außergewöhnlicher Akustik ausgestatteten Saal, der 1955 eingeweiht wurde. Ein Ort, der die Einzigartigkeit jeglicher Musik zur Geltung bringt : von klassischer Musik bis zum Gesang, vom Jazz bis zum Gospel. Er wirkt als Verstärkung des Instruments, der Stimme – er weckt Emotionen.

Mit seinen 1'200 Sitzplätzen bildet er eine ideale Begegnungsstätte zwischen dem Publikum und den Künstlern. Die mit Nussbaumholz getäfelten Saalwände erzeugen eine harmonische, ruhige und warme Atmosphäre. Die Zeit steht still. Die Reise kann beginnen.

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les bijoux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1 200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.



LUC WALTER FOUNDATION

Philharmonia



Théâtre populaire romand
La Chaux-de-Fonds
Centre neuchâtelois des arts vivants

Traduction française de Dennis Collins (texte de D. Mawer)

English translation by Mary Pardoe (lyrics and texts by S. Menezes and F.-X. Poizat)

Couverture & pochettes : Kaupo Kikkas

Page 12 : Maurice Ravel au piano © CBW / Alamy Stock Photo

[LC] 83780

AP321 Little Tribeca · © © 2024 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com fxpoizat.com

Concertos

Enregistré les 5, 6 et 9 décembre 2023 au Henry Wood Hall, Londres.

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Hugo Scremin & Paul Giroux

Montage, mixage et mastering : Paul Giroux & Hugo Scremin

Accordeur : Nigel Polmear & Branko Pajevic

Œuvres pour piano seul

Enregistré du 23 février au 4 mars 2023 au Théâtre populaire romand – Centre neuchâtelois des arts vivants (La Chaux-de-Fonds)

Direction artistique et prise de son : Hugo Scremin & Nicolas Bartholomée

Montage : Hugo Scremin & Paul Giroux

Mixage et mastering : Hugo Scremin

Accordeur : Matthias Maurer

Œuvres pour piano à quatre mains et deux pianos

Enregistré du 1^{er} au 2 avril 2024 au Studio Ernest-Ansermet (Genève)

Direction artistique et prise de son : Nicolas Bartholomée & Maximilien Ciup

Montage, mixage et mastering : Maximilien Ciup

Accordeur : Matthias Maurer

Musique de chambre

Enregistré du 18 au 22 mars 2024 au Gustav-Mahler-Hall – Cultural Center Gustav Mahler (Dobbiaco)

Direction artistique, prise de son : Hugo Scremin

Montage, mixage et mastering : Paul Giroux

Accordeur : Giulio Passadori

Mélodies CD5 : 1-5, 7, 19, 20 / CD6 : 8, 9, 10-14

Enregistré du 6 au 7 mai 2024 à la salle Colonne (Paris) et le 15 juin 2024 au Théâtre populaire romand – Centre neuchâtelois des arts vivants (La Chaux-de-Fonds)

Direction artistique : Paul Giroux / Hugo Scremin

Prise de son : Paul Giroux & Marie Attard / Hugo Scremin

Montage, mixage et mastering : Paul Giroux / Hugo Scremin

Accordeur : Vitaly Shumkin / Arno Ramseier

Mélodies CD5 : 6, 8-18, 21-23 / CD6 : 1-7, 15-17

Enregistré du 16 au 18 mai 2024 au Théâtre populaire romand – Centre neuchâtelois des arts vivants (La Chaux-de-Fonds)

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Lucas Joseph

Accordeur : Arno Ramseier

Système d'enregistrement

Microphones DPA, Schoeps, Neumann, Sonodore, Griffon

Préamplificateurs et convertisseurs Merging Technologies Horus & Hapi

Enregistré et monté avec Merging Technologies Pyramix

Enregistré en 24 bits/96kHz

Pianos Steinway modèle D

La Valse, arrangement pour piano © Alexander Ghindin
The Lamp is Low © Eschig / EMI Robbins Catalog Inc
Gaspard de la nuit © 2010 Henle
Trio avec piano © 2015 Henle
Don Quichotte à Dulcinée © Durand / Anima Corp
Ballade de la reine morte d'aimer © Salabert
Valses nobles et sentimentales © 1911 Durand
Trio avec piano © Henle

AD
AR
TE