

Maurice Ravel

(1875-1937)

1 BOLÉRO 15'38

Recorded at Manhattan Center, NYC, December 21, 1974.

2 LA VALSE 13'00

Recorded at Manhattan Center, NYC, February 23, 1974.

New York Philharmonic
PIERRE BOULEZ

RAPSODIE ESPAGNOLE

3 Prélude à la nuit 4'01

4 Malagueña 2'01

5 Habanera 2'42

6 Feria 6'06

7 ALBORADA DEL GRACIOSO 7'40

Recorded at Severance Hall, Cleveland, OH, July 21, 1969.

The Cleveland Orchestra
PIERRE BOULEZ

DAPHNIS ET CHLOÉ, SUITE NO. 2

- 8 Lever du jour 5'40
9 Pantomine 5'37
10 Danse générale 4'18

Recorded at Manhattan Center, NYC, March 17-22, 1975.

Camerata Singers
Abraham Kaplan, Chorus Master
New York Philharmonic
PIERRE BOULEZ

Total Time 66'55

Consists of previously released material.

Original Producers: Andrew Kazdin and Thomas Z. Shepard (Track 1), Thomas Z. Shepard (Tracks 2-7), and Andrew Kazdin (Tracks 8-10).

Recorded at Manhattan Center, NYC, December 21, 1974 (Track 1), February 23, 1974 (Track 2), March 17-22, 1975 (Tracks 8-10), and Severance Hall, Cleveland, OH, July 21, 1969 (Tracks 3-7).

Produced for SACD by Louise de la Fuente & Dixon Van Winkle.

Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.

DSD Authoring Engineer: Stephen Saper.

Cover Photo: Don Hunstein & Fred Lombardi

© 2000 Sony Music Entertainment Inc.

© 1975, 1983 Sony Music Entertainment Inc.

Originally released 1971 Sony Music Entertainment Inc.

This Super Audio CD was manufactured to meet critical quality standards. If you believe the disc has a manufacturing defect, please call our Quality Management Department at 1-800-255-7514. New Jersey residents should call 609-722-8224.



"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.

www.sonyclassical.com
www.sonymusic.com/sacd

Boléro

Boléro, the “seventeen minutes” of music, was presented at the Paris Opéra on November 22, 1928. The audience went wild with enthusiasm. One who was at the Opéra that evening has recalled: “Aurally, the *Boléro* has us mesmerized from the first repetition of that theme and relentless rhythm that we were to hear over and over and over again, each time with increased volume and different orchestral coloration, until finally, the music exploded into the now famous but unexpected modulation. In the silence that followed this flaring climax, you could hear the first night audience sigh as one person. Liberated from this hypnotic experience, we leaped to our feet, cheering and shouting and brandishing what was left of our programs, which in our tenseness, we had almost torn into shreds.”

What the audience saw on the stage of the Paris Opéra was the work of Bronislava Nijinska, sister of the great dancer Vaslav Nijinsky. The curtain rose on a dark, smoky room in a Spanish tavern. A woman entered, dressed as a gypsy, with a tall Spanish comb and scarlet and black shawl. Atop a table, she begins to stamp out the rhythm of the bolero. Instantly the room fills with men. The music grows in passion, and the woman is joined in the dance, first by one and then by a dozen or so men. The excitement increases. Knives are drawn. A fight is barely avoided. The gypsy woman is tossed from arm to arm. Then, suddenly, all comes to a stop as the music reaches its climax. Curtain.

La Valse

The idea of writing a symphonic poem inspired by the Viennese waltz had haunted Ravel since 1906. However, it was only in 1919 that Diaghilev suggested the idea to him.

Of course, critics did not fail to declare that due to its excessive romanticism, *La Valse* was one of Ravel’s most imperfect works: Roland-Manuel himself labeled it an arbitrary

repetition in which the orchestra was unbalanced. But here precisely lay evidence of the relentless fierce struggle between the heedlessness of life and the powers of death: speaking of the rhythm of the waltz Ravel had written: “I value this job of life expressed by dance far above all Franck’s austerity”. In concert performance *La Valse* easily appears more *irrésistible* than when it is danced: instead of fainting away (as in the *Valses nobles et sentimentales*) its transport becomes exacerbated in crescendo, zebra-striped by menacing flashes, reptilian in ambiguity...

From the notes for Lp M 32838, released in 1971

Rapsodie Espagnole

Ravel’s first important orchestral composition, *Rapsodie Espagnole*, was written in August 1907. First performed in March 1908, at the Colonne Concerts in Paris, it received a cool reception from the boxes and main floor but elicited an excited response from the upper hall. Although Ravel’s brilliant orchestration and distinctive sound were present even in this early composition, it was undoubtedly the work’s Spanish flavor that gained it a lasting popularity. The first movement, “Prélude à la nuit,” is marked by a descending figure first heard in the muted violins and violas and then repeated in the other sections of the orchestra. At the first Colonne Concert, the second movement, “Malagueña,” was such a success with the gallery that it had to be repeated. The “Habanera” is an orchestration of the first section of a work for two pianos, the *Sites auriculaires* that Ravel had initially composed in 1895. The final movement, “Feria,” surpasses all the others in orchestral brilliance. The color and bustle of a Spanish marketplace is musically dramatized as the movement propulsively drives to a close.

Alborada del Gracioso

“Alborada del Gracioso” is the fourth of five piano pieces, entitled *Miroirs*, that Ravel wrote in 1905. He later orchestrated this one and one other of the set, which he said had been composed as a demonstration of his new harmonic evolution and as an experiment in writing music that would sound improvised. Each of the pieces in *Miroirs* was dedicated to a member of the Apaches, a group of avant-garde, poets, painters and musicians of which Ravel was probably the most famous. The first performance of *Miroirs* was given in January 1906 by Ricardo Viñes, a fellow Apache. Of the set, “Alborada del Gracioso” alone was received with enthusiasm by its otherwise bewildered audience. With its impassioned rhythms, Spanish guitar effects, repeated notes and numerous glissandi, “Alborada del Gracioso,” has become a favorite virtuoso showpiece both in the original piano version and in its orchestral transcription.

Gerald Anders

From the notes for the original Lp M30651, released in 1971

Daphnis et Chloé, Suite No. 2

Although *Daphnis et Chloé* is conceivably Maurice Ravel’s greatest composition, this “ballet symphony” nearly wasn’t written at all; even nearer was the possibility that the score would have to be completed by a notably inferior composer. No work caused Ravel more headaches and plain trouble: indeed, *Daphnis et Chloé* was to poison the hearts and minds of the triumvirate responsible for this masterwork – the composer, impresario Sergei Diaghilev, and choreographer Michel Fokine.

In 1904, the 24-year-old Fokine, already a noted dancer and sometime teacher at the Maryinsky Theater in St. Petersburg, Russia, had visions of reforming ballet beyond the

stylized formalism of Marius Petipa and his cohorts. In the belief that ballet should be a connected dramatic experience, possibly in the service of great music, and definitely in collaboration with it, he drafted a manifesto to be presented to the Maryinsky directors. The inspiration for this action was Fokine’s reading of the poem *Daphnis and Chloé* by Longus, upon which he based a two-act scenario that was included with his plan of balletic reform...

The Maryinsky directors were uninterested in Fokine’s *Daphnis* scenario and in no way responded to his manifesto... Fokine later choreographed several conventional ballets for the Maryinsky and later for Diaghilev, whom Fokine had met in Paris for the first time in 1908, and who seemingly approved of the young man’s ideas. Diaghilev was anxious for new sounds and sights for his ballets and asked Fokine who he could recommend among French composers to realize them. Fokine mentioned Ravel, and though Diaghilev had never heard of him or a note of his music, he gave Fokine the go-ahead to contact him. Fokine showed the scenario of *Daphnis* to Ravel, and despite the fact that the composer was anxious to work for Diaghilev, he found Fokine’s scenario “feeble,” suggesting many changes, tightening the action, and reducing the work’s two acts to one.

Fokine agreed with most of Ravel’s suggestions, being especially delighted with the idea that the music, without being overtly Wagnerian, should be connected by crucially-developed leitmotifs of character and situation. This was to be the first symphonically-conceived ballet, and though Fokine (for the time being) won in his insistence that it be in two acts, the composer began writing with genius enthusiasm.

Ravel settled in seclusion at the villa of his friends the Godebski family at Valvins. During the composition of *Daphnis*, he was so preoccupied with his work that he failed to notice the spring flood of the neighboring river, which drenched the room in which he was working. Yet, with all his concentration, Ravel ran true to form in throwing away a hundred times the number of pages he finally approved...

Ravel, in the meantime, increasingly found no necessity to compose music for Fokine's second act, and, ultimately, he never did. Moreover, he found Diaghilev's bothersome communications debilitating to his inspiration. In mid-1911, he discovered that he could not compose the final scene of the new version of *Daphnis* (beginning with the dawn sequence) and abjectly asked his friend Louis Aubert to write it for credit and money. Aubert refused, cursing Ravel to his face for his failure. "This work, like no other, belongs to you! You have no right to give it up to anyone, let alone me!" Ravel completed the final 15 minutes of the score in two weeks, and this section proved to be for many years (in the form described as "Suite No. 2") all that most listeners ever knew of *Daphnis*. Aubert died at 91 in 1968 without writing a single work that achieved immortality, but he often said, "The greatest service I ever gave music was convincing the great Ravel that he should finish his greatest work. In that respect, I think I am a great composer."

Bill Zakariasen

From the notes for the original Lp M 33523, released in 1975

Boléro

Der *Boléro*, jene »siebzehn Minuten« Musik, erlebte am 22. November 1928 in der Pariser Opéra seine umjubelte Uraufführung, und einer der damaligen Zuhörer erinnerte sich später: »Wie gebannt lauschten wir der Musik des *Boléro* – von der ersten Wiederholung des Themas mit seinem unerbittlichen Rhythmus, das wir immer und immer wieder hören sollten, in wachsender Lautstärke und stets veränderten Orchesterfarben, bis zu jener berühmten, allerdings völlig unerwarteten Schlussmodulation. Nach dieser Explosion herrschte Totenstille, und ein leises Seufzen ging durch das gesamte Premierenpublikum. Damit war der hypnotische Bann gebrochen, und wir sprangen auf, jubelten, applaudierten und wedelten mit den Überresten unserer Programme, die wir vor lauter Anspannung während der Aufführung beinahe in Fetzen gerissen hatten.«

Auf der Bühne war dazu eine Choreografie von Bronislaw Nijinska zu sehen, der Schwester des berühmten Tänzers Wazlaw Nijinski. Der Vorhang hob sich vor dem düsteren, verräucherten Hinterzimmer einer spanischen Taverne. Eine Frau betritt die Bühne, sie ist gekleidet wie eine Zigeunerin und trägt einen hohen spanischen Haarkamm und eine schwarz-rote Mantilla. Mit harten Tritten beginnt sie, auf einem Tisch nach dem Rhythmus des Boleros zu tanzen. Sofort strömen Männer in den Raum. Die Musik wird immer leidenschaftlicher, und nach und nach schließen sich immer mehr Männer dem Tanz der Frau an, zunächst nur ein oder zwei, bis am Ende ein gutes Dutzend mittanz. Die Erregung wächst, Messerklingen blitzen auf, und ein Kampf lässt sich nur knapp vermeiden. Die Zigeunerin wandert von einer Umarmung in die nächste. Doch als die Musik ihren Höhepunkt erreicht, erstirbt abrupt jede Bewegung. Vorhang.

La Valse

Seit etwa 1906 beschäftigte sich Ravel mit der Idee, dem Wiener Walzer in einer symphonischen Dichtung zu huldigen, doch erst 1919 schlug ihm Diaghilew ein entsprechendes Projekt vor.

Natürlich wurden die Kritiker nicht müde, *La Valse* aufgrund seiner übertrieben romantischen Grundhaltung zu den am wenigsten gelungenen Werken Ravels zu rechnen; Roland-Manuel nannte das Stück gar einen lieblosen Abklatsch mit einem völlig unausgewogenen Orchesterapparat. Doch gerade hierin spiegelt sich der ewige und unerbittliche Kampf zwischen der Unbeschwertheit des Lebens und der Macht des Todes; über den Walzerrhythmus meinte Ravel einmal, das Leben im Tanz ausdrücken zu können halte er für wertvoller als alle Verschrobenheiten eines César Franck.

Als Ballettmusik wirkt *La Valse* dabei nicht so unwiderstehlich wie im Konzert; während in den *Valses nobles et sentimentales* der Walzer am Ende leise zu verklingen scheint, wird er hier zu einem immer wilderen Crescendo gesteigert, durchzogen von drohend aufflackernden Blüten, sodass sich das Stück einer klaren Deutung entzieht. ...

aus dem Begleittext zur 1971 veröffentlichten LP M 32838

Rapsodie Espagnole

Ravels erste vollgültige Komposition für Orchester, die *Rapsodie espagnole*, entstand im August 1907. Bei ihrer Uraufführung im März 1908 unter der Leitung von Edouard Colonne wurde sie vom Pariser Publikum im Parkett und in den Logen zwar recht kühl aufgenommen, fand jedoch ungeteilten Beifall in den oberen Rängen. Auch wenn dieses frühe Werk bereits Ravels sichere Hand im Umgang mit dem Orchester und eine unverwechselbare Klangsprache verrät, so ist es doch der spanische Tonfall, der ihm

dauerhafte Popularität gesichert hat. Im ersten Satz, »Prélude à la nuit«, dominiert eine absteigende Figur, die zuerst in den gedämpften Geigen und Bratschen erklingt, um anschließend von den anderen Orchestergruppen aufgenommen zu werden. Bei dem bereits erwähnten Konzert unter Colonne löste der zweite Satz »Malagueña« auf der Galerie solche Begeisterung aus, dass er wiederholt werden musste. Für »Habanera« hatte Ravel den ersten Teil der *Sites auriculaires*, einer Komposition für zwei Klaviere von 1895, für Orchester bearbeitet. »Feria« entfaltet schließlich ein Höchstmaß an orchestraler Brillanz. Der farbenfrohe Trubel eines spanischen Marktplatzes wird höchst anschaulich in Töne gesetzt, während die Musik ihrem mitreißenden Schlusspunkt zustrebt.

Alborada del Gracioso

»Alborada del gracioso« ist das vierte von fünf Klavierstücken, die Ravel 1905 komponierte und unter dem Titel *Miroirs* veröffentlichte, und es ist eines der beiden Stücke aus diesem Werk, die er später für Orchester bearbeitete. Nach Ravels eigener Aussage markierte die Komposition der *Miroirs* einen entscheidenden Wendepunkt in seiner harmonischen Entwicklung, und gleichzeitig hatte er sich hier an einer Musik versucht, die wie improvisiert klingen sollte. Jeder Satz der *Miroirs* war einem Mitglied der »Apachen« gewidmet, einer Gruppe von avantgardistischen Dichtern, Malern und Musikern, von denen Ravel der berühmteste sein dürfte. Bei der Uraufführung der *Miroirs* im Januar 1906 fand Ricardo Viñes, ebenfalls ein »Apache«, lediglich mit »Alborada del gracioso« den Beifall des Publikums, das den übrigen Sätzen eher ratlos gegenüberstand. Seine feurigen Rhythmen, die Anklänge an spanische Gitarrenmusik, seine Tonrepetitionen und zahlreichen Glissandi haben »Alborada del gracioso« mittlerweile zu einem beliebten Virtuosenstück gemacht, sowohl in der ursprünglichen Fassung für Klavier wie in der Orchesterversion.

Gerald Anders

aus dem Begleittext zur 1971 veröffentlichten Original-LP M 30651

Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2

Bei *Daphnis et Chloé* handelt es sich vermutlich um das großartigste Werk von Maurice Ravel, doch um ein Haar wäre diese »Ballett-Symphonie« nie komponiert oder die Partitur von einem wesentlich unbedeutenderen Komponisten vollendet worden. Keines seiner anderen Werke bereitete Ravel größere Kopfschmerzen und mehr Ärger, und am Ende sorgte *Daphnis et Chloé* für einige Missstimmungen zwischen jenen drei Männern, die für die Realisation dieses Meisterwerkes verantwortlich zeichneten: Maurice Ravel als Komponist sowie der Impresario Sergej Diaghilew und der Choreograf Michail Fokin.

Mit 24 Jahren war Fokin bereits ein berühmter Tänzer und hin und wieder auch Tanzlehrer am Marien-Theater im russischen St. Petersburg, als er 1904 Ideen entwarf, um das Ballett zu reformieren und über den starren Formalismus eines Marius Petipa und seiner Anhänger hinauszuführen. Seiner Meinung nach sollten auch im Ballett zusammenhängende Geschichten erzählt werden, möglicherweise um einer großartigen Musik zur Verdeutlichung zu dienen, in jedem Fall aber um sich mit ihr zu verbinden, und aus diesem Grunde verfasste er ein Manifest, das der Leitung des Marien-Theaters überreicht werden sollte. Den Anstoß hierzu hatte die Lektüre des Gedichtes *Daphnis und Chloé* von Longus gegeben, auf dessen Grundlage er ein zweiaktiges Szenario entwarf und seinem Entwurf für eine Ballettreform beifügte. ...

Die Theaterleitung zeigte jedoch wenig Interesse für Fokins *Daphnis*-Szenario und reagierte auch nicht auf sein Manifest. ... Später schuf Fokin einige traditionelle Choreografien für das Marien-Theater und für die Truppe von Sergej Diaghilew, den er 1908 in Paris kennenlernte und der allem Anschein nach von den Ideen des jungen Mannes angetan war. Diaghilew war ständig auf der Suche nach neuen Klängen und Optiken für seine Ballette und fragte Fokin, wen er in diesem Zusammenhang unter den französischen Komponisten empfehlen könne. Fokin erwähnte Ravel, und obwohl Diaghilew noch nie etwas von ihm oder von seiner Musik gehört hatte, gab er Fokin

freie Hand für Gespräche mit dem Komponisten. Fokin unterbreitete Ravel sein Szenario für *Daphnis*; der Komponist wollte zwar gerne für Diaghilew arbeiten, hielt Fokins Szenario aber für »schwach« und schlug zahlreiche Änderungen vor, um die Handlung zu straffen und die beiden Akte auf einen einzigen zu reduzieren.

Fokin akzeptierte die meisten Vorschläge Ravels, und besonders gut gefiel ihm die Idee, den inneren Zusammenhalt der Musik über ein ausgefeiltes System von Leitmotiven für Personen und Situationen zu gewährleisten, ohne dabei in platte Wagner-Nachahmung zu verfallen. Es sollte das erste symphonische Ballett werden, und obwohl Fokin (vorerst) auf der Zweiaktigkeit bestand, machte sich Ravel mit Feuereifer an die Arbeit.

Um in Ruhe arbeiten zu können, zog sich Ravel in die Villa der mit ihm befreundeten Familie Godebski in Valvins zurück. Er war dabei so in seine Kompositionsarbeit vertieft, dass er nicht einmal das Frühjahrshochwasser des benachbarten Flusses bemerkte, das schließlich sogar sein Arbeitszimmer erreichte. Doch bei aller Konzentration blieb sich Ravel stets insofern treu, als er wohl mehr als hundert Seiten fortwarf, bevor er eine einzige für gut befand. ...

Dabei wollte es Ravel immer weniger sinnvoll erscheinen, Musik zu Fokins zweitem Akt zu komponieren, und am Ende ließ er es ganz. Gleichzeitig begann eine Flut lästiger Mitteilungen von Diaghilew seine Einfallskraft zu lähmen. Mitte 1911 wurde ihm klar, dass er die Schlus-Szene der neuen *Daphnis*-Fassung (ab der Morgendämmerung) nicht schreiben konnte, und kleintlaut bat er seinen Freund Louis Aubert, sie ganz offiziell und gegen ein entsprechendes Honorar für ihn zu komponieren. Aubert lehnte ab und hielt ihm in harten Worten sein Versagen vor Augen: »Dieses Werk gehört Ihnen wie kein anderes! Sie haben kein Recht, es jemand anderem zu überlassen, und schon gar nicht mir!« Innerhalb von zwei Wochen komponierte Ravel dann die verbleibenden 15 Minuten der Partitur, und viele Jahre lang kannten die meisten Musikfreunde nur diesen Teil von *Daphnis* (wie er in der Suite Nr. 2 erscheint). Aubert starb 1968 im Alter von

91 Jahren ohne ein einziges Werk von Bedeutung geschrieben zu haben, doch immer wieder sagte er: »Dass ich den großen Ravel überzeugen konnte, sein wichtigstes Werk zu vollenden, war mein größter Dienst an der Musik. Und in dieser Hinsicht darf ich mich wohl auch als großen Komponisten betrachten.«

Bill Zakariasen

aus dem Begleittext zur 1975 veröffentlichten Original-LP M 33523

Übersetzungen © 2000 Eva Reisinger

Boléro

Créées à l'Opéra de Paris le 22 novembre 1928, les « dix-sept minutes » de musique du *Boléro* furent accueillies par le public avec un enthousiasme délirant. Un des spectateurs devait par la suite évoquer la fascination auditive exercée par le *Boléro* dès la première énonciation du thème et de son rythme lancinant, puis au long des multiples répétitions s'accompagnant d'un long crescendo et d'une palette orchestrale toujours variée, jusqu'à l'explosion finale sur une modulation désormais célèbre mais inattendue. Il témoignait aussi du soupir poussé par le public unanime lorsque le silence avait soudain succédé à ce flamboiement paroxystique, et des cris et des bravos lorsque les auditeurs, libérés de cette expérience hypnotique et de la tension nerveuse qui les avait conduits à quasiment lacérer leurs programmes, bondirent sur leurs pieds en brandissant les lambeaux.

Sur la scène de l'Opéra de Paris, le public avait découvert la contribution de Bronislava Nijinska, sœur du grand danseur Vaslav Nijinsky. Le rideau se lève sur une pièce sombre et enfumée dans une taverne espagnole. Une femme entre, vêtue comme une gitane, avec un de ces hauts peignes espagnols dans les cheveux et un châle rouge et noir. Juchée sur une table, elle se met à marteler le rythme du boléro. Aussitôt, des hommes envahissent la salle. Au fur et à mesure où la musique gagne en passion, un, puis trois puis dix hommes se joignent à la danse. L'excitation va croissant. On tire les couteaux et peu s'en faut qu'une bagarre éclate. La gitane passe de bras en bras. Puis, soudain, tout s'arrête alors que la musique atteint son paroxysme. Rideau.

La Valse

L'idée d'écrire un poème symphonique inspiré par la valse viennoise hantait Ravel depuis 1906. Ce n'est cependant qu'en 1919 que Diaghilev lui suggéra ce projet.

Certes, les critiques ne manquèrent pas de déclarer que *La Valse*, en raison de son romantisme excessif, était la plus imparfaite des œuvres de Ravel : Roland-Manuel lui-même la taxa de répétition arbitraire où l'orchestre était déséquilibré. Mais c'était précisément là ce qui témoignait de la lutte féroce et implacable entre l'insouciance de la vie et les pouvoirs de la mort : à propos du rythme de cette valse, Ravel avait écrit : « ... j'estime la joie de vivre exprimée par la danse plus profonde que le puritanisme franckiste ». *La Valse* n'a pas de mal à paraître plus irrésistible en concert que dans sa version chorégraphique : au lieu de peu à peu s'estomper (comme dans les *Valses nobles et sentimentales*), ce déchaînement s'exacerbe en un crescendo entrecoupé d'éclairs menaçants, reptilien dans son ambiguïté...

Extrait de la présentation du 33 tours M 32838, paru en 1971

Rapsodie Espagnole

La première grande œuvre pour orchestre de Ravel, la *Rapsodie espagnole*, date du mois d'août 1907. Donnée pour la première fois en mars 1908 aux Concerts Colonne, à Paris, elle fut fraîchement accueillie au parterre et dans les loges, mais suscita un véritable charivari au poulailler. Si cette œuvre de jeunesse présente déjà l'orchestration brillante et la sonorité distinctive de Ravel, c'est indubitablement à ses accents espagnols qu'elle doit son incessante popularité. Le premier mouvement, « Prélude à la nuit », se caractérise par un motif descendant joué tout d'abord par les violons et altos avec sourdine, puis repris par les autres pupitres de l'orchestre. Lors de la création aux Concerts Colonne, le deuxième mouvement, « Malagueña », remporta un tel succès auprès du poulailler qu'il dut être bissé. La « Habanera » est une orchestration de la première partie d'une œuvre pour deux pianos, *Sites auriculaires*, composée par Ravel dès 1895. Le mouvement final, « Feria », surpasse tous les autres par son orchestration rutilante. La musique évoque les couleurs et l'animation d'un marché espagnol tandis que le mouvement s'achemine irrésistiblement vers sa conclusion.

Alborada del Gracioso

« Alborada del gracioso » est la quatrième des cinq pièces pour piano intitulées *Miroirs*, composées par Ravel en 1905. Deux de ces pièces, dont l'« Alborada », devaient par la suite être orchestrées par le compositeur, qui déclarait avoir écrit ce recueil pour témoigner de sa nouvelle évolution harmonique et pour s'essayer à l'écriture d'une musique qui parût improvisée. Chacun de ces *Miroirs* fut dédié à un membre des Apaches, groupe de poètes, peintres et musiciens d'avant-garde dont Ravel fut probablement le plus célèbre. C'est un autre Apache, Ricardo Viñes, qui assura la création en janvier 1906. De tout le recueil, seule l'« Alborada del Gracioso » reçut un accueil enthousiaste de la part d'un public par ailleurs décontenancé. Avec ses rythmes passionnés, ses effets de guitare espagnole, ses notes répétées et ses nombreux glissandi, « Alborada del Gracioso » est devenue un des bijoux de la virtuosité les plus joués, aussi bien dans sa version originale pour piano que dans sa transcription orchestrale.

Gerald Anders

*Extrait de la présentation du 33 tours original, M 30651,
paru en 1971*

Daphnis et Chloé, Suite n° 2

Alors que la « symphonie chorégraphique » *Daphnis et Chloé* peut être considérée comme l'œuvre suprême de Maurice Ravel, elle faillit bien ne jamais être composée ; plus encore faillit-elle être achevée par un compositeur éminemment moins doué. Aucune œuvre ne donna jamais à Ravel autant de maux de tête, ni autant de mal, tout simplement : à vrai dire, *Daphnis et Chloé* allait empoisonner les cœurs et les esprits du triumvirat responsable de ce chef-d'œuvre : le compositeur, l'impresario Sergueï Diaghilev et le chorégraphe Michel Fokine.

En 1904, Michel Fokine, alors âgé de 24 ans et déjà célèbre en tant que danseur et professeur occasionnel au Théâtre Mariïnski de Saint-Petersbourg (Russie), rêvait de réformer le ballet et de dépasser le formalisme stylisé de Marius Petipa et consorts. Convaincu que le ballet devait constituer une expérience dramatique cohérente, si possible au service d'une musique de qualité et certainement en collaboration avec elle, il ébaucha un manifeste destiné aux directeurs du Théâtre Mariïnski. Il avait été en cela inspiré par la lecture d'un poème de Longus, *Daphnis et Chloé*, sur lequel il avait basé un argument en deux actes inclus dans son projet de réforme chorégraphique. [...]

Les directeurs du Mariïnski ne montrèrent aucun intérêt pour l'argument du *Daphnis* de Fokine, ni pour son manifeste. [...] Par la suite, Fokine chorégraphia plusieurs ballets conventionnels pour le Mariïnski, puis pour Diaghilev, dont il avait fait la connaissance à Paris en 1908, et qui semblait approuver les idées du jeune homme. Diaghilev, qui désirait renouveler la sonorité et l'aspect visuel de ses ballets, demanda à Fokine de lui recommander un compositeur français. Fokine mentionna Ravel, et Diaghilev, qui n'avait pourtant jamais entendu parler du compositeur ni entendu une seule note de lui, donna le feu vert à Fokine pour qu'il le contacte. Lorsque Fokine montra l'argument de *Daphnis* à Ravel, celui-ci, pourtant fort désireux de collaborer avec Diaghilev, le trouva « faible » et suggéra plusieurs modifications permettant de resserrer l'action et de réduire l'œuvre à un acte au lieu de deux.

Fokine accepta la plupart des suggestions de Ravel et se montra particulièrement ravi à l'idée d'une musique qui, sans être ouvertement wagnérienne, devrait son homogénéité au développement d'un ensemble de leitmotive liés aux personnages et aux situations. Ce devait être le premier ballet conçu comme une symphonie, et Ravel se mit à l'ouvrage avec un réel enthousiasme, en dépit du découpage en deux actes que Fokine avait (temporairement) réussi à imposer.

Ravel partit faire retraite dans la villa de ses amis les Godebski, à Valvins.

La composition de *Daphnis* l'absorba à tel point que la pièce dans laquelle il travaillait fut complètement inondée par une crue printanière du ruisseau voisin sans qu'il s'en aperçût. Cette belle concentration ne l'empêcha pourtant pas, fidèle à lui-même, de jeter à cent reprises les pages qui allaient finalement gagner sa faveur. [...]

Ravel, pendant ce temps, voyait de moins en moins la nécessité de mettre en musique le second acte de Fokine, et ne le fit en définitive jamais. En outre, ses relations difficiles avec Diaghilev lui paraissaient nuire à son inspiration. Vers la mi-1911, se sentant incapable de composer la scène finale de la nouvelle version de *Daphnis* (qui s'ouvrait sur le tableau du lever du jour), il demanda piteusement à son ami Louis Aubert de le faire à sa place, pour l'honneur et pour l'argent. Aubert refusa, envoyant au diable Ravel et ses difficultés et lui déclarant que cette œuvre, plus que toute autre, était sienne et qu'il n'avait pas le droit de l'abandonner à quiconque, encore moins à lui-même ! Il fallut deux semaines à Ravel pour achever les quinze dernières minutes de la partition, et, pendant bien des années, la plupart des auditeurs ne connurent guère de *Daphnis* que ce seul passage (dans le cadre de la « Suite n° 2 »). Louis Aubert mourut en 1968, à l'âge de 91 ans, sans avoir jamais composé le moindre chef-d'œuvre immortel ; mais il déclarait souvent : « Je crois que le grand honneur de ma vie musicale – même si on ne retient rien de mes propres œuvres – sera d'avoir ce jour-là dit non à Maurice Ravel. »

Bill Zakariasen

Extrait de la présentation du 33 tours original, M 33523, paru en 1975

Traductions : José Bégaud

MAURICE RAVEL (1875-1937)

- 1 BOLÉRO
2 LA VALSE
New York Philharmonic
- 3-6 RAPSODIE ESPAGNOLE
7 ALBORADA DEL GRACIOSO
The Cleveland Orchestra
- 8-10 DAPHNIS ET CHLOÉ, SUITE NO. 2
Camerata Singers
New York Philharmonic

PIERRE BOULEZ



Consists of previously released material

Original Producers: Andrew Kazdin and Thomas Z. Shepard (Track 1),
Thomas Z. Shepard (Tracks 2-7), Andrew Kazdin (Tracks 8-10).
Recorded at Manhattan Center, NYC, December 21, 1974 (Track 1), February 23, 1974 (Track 2),
March 17-22, 1975 (Tracks 8-10), and Severance Hall, Cleveland, OH, July 21, 1969
(Tracks 3-7).

www.sonymusic.com

THIS DISC IS DESIGNED FOR USE IN
SUPER AUDIO CD PLAYERS ONLY.

www.sonymusic.com/sacd

Produced for SACD by Louise de la Fuente &
Dixon Van Winkle.
Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.
DSD Authoring Engineer: Stephen Saper
SS 89121
Cover Photo: Don Hunstein & Fred Lombardi



DSD
Direct Stream Digital

Stereo

© 2000 Sony Music Entertainment Inc.
© 1975, 1983 Sony Music Entertainment Inc.
Originally released 1971 Sony Music
Entertainment.
™ and SONY CLASSICAL are trademarks of Sony
Corporation. Manufactured by Sony Music
Entertainment Inc./ 550 Madison Avenue,
New York, NY 10022-3211
Warning: All rights reserved. Unauthorized
duplication is a violation of applicable laws.
Distribution: Sony Music.

"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream
Digital," DSD and their logos are trademarks of
Sony Corporation.

RAVEL • BOLÉRO • LA VALSE • RAPSODIE ESPAGNOLE
NEW YORK PHIL. • CLEVELAND ORCH. • PIERRE BOULEZ

SONY CLASSICAL

RAVEL • BOLÉRO • LA VALSE • RAPSODIE ESPAGNOLE
NEW YORK PHIL. • CLEVELAND ORCH. • PIERRE BOULEZ

SONY CLASSICAL

SS 89121

SS 89121