

RAVEL

MA MÈRE L'OYE BOLÉRO

(PREMIÈRE RECORDING OF ORIGINAL BALLETS)

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES
PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE
ALBORADA DEL GRACIOSO • LA VALSE

CHANDOS
SUPER AUDIO CD



SINFONIA OF LONDON

JOHN WILSON

Maurice Ravel, 1910



Manuel Cohen / Mary Evans Picture Library

Maurice Ravel (1875 – 1937)



La Valse, M 72 (1919 – 20)

11:34

Poème chorégraphique pour orchestre

(Choreographic Poem for Orchestra)

Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu: on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante.

La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au ff.

Une Cour impériale, vers 1855.

[Whirling clouds, through which waltzing couples are now and then glimpsed. The mists gradually scatter: one perceives an immense hall filled with a whirling crowd.

The scene gradually brightens. The light of the chandeliers bursts forth at *fortissimo*.

An imperial court, c. 1855.]

À Misia Sert

Mouvement de Valse viennoise – Un peu plus modéré –

Premier Mouvement – Pressez un peu –

Premier Mouvement – Accélérez –

Mouvement du début – Pressez – Assez animé – Pressez jusqu'à la fin

première recording of this edition

Ma Mère l'Oye, M 62 (1911) 27:58

(Mother Goose)

Ballet en cinq Tableaux et une Apothéose

(Ballet in Five Tableaux and an Apotheosis)

Scénario de Maurice Ravel

(Scenario by Maurice Ravel)

Expansion and orchestration of suite for piano duet (1908 – 10)

- | | | |
|-----|---|------|
| [2] | Prélude. Très lent – [Très modéré] – Premier Mouvement –
Animez – | 3:07 |
| [3] | Premier Tableau. Danse du Rouet et Scène. Allegro –
Un peu moins animé – Très lent – | 3:25 |
| [4] | Deuxième Tableau. Pavane de la Belle au bois dormant. (Lent) –
[Interlude.] Allegro – [Lent] – Plus lent – Allegro –
Mouvement de Valse modéré – | 3:28 |
| [5] | Troisième Tableau. Les entretiens de la Belle et de la Bête.
Mouvement de Valse modéré – Animez peu à peu –
Assez vif – Premier Mouvement – [Animez peu à peu] – [Vif] –
Premier Mouvement – [Presque lent] –
[Interlude.] Lent – [Allegro] – | 4:41 |
| [6] | Quatrième Tableau. Petit-Poucet. (Très modéré) –
[Interlude.] Lent – Cadenza [harpe] très libre –
Cadenza [célesta et harpe] ad libitum – Accélérez –
Cadenza [grande flûte] très libre – | 4:47 |

7	Cinquième Tableau. Laideronnette, Impératrice des Pagodes. Mouvement de Marche – Danse – Pas de deux – Danse générale – [Interlude.] Allegro – Très modéré – [Très lent] –	4:43
8	Apothéose. Le jardin féerique. (Lent et grave)	3:44
9	Alborada del gracioso, M 43c (1918) <i>pour orchestre</i> (for Orchestra) after work for solo piano, published in <i>Miroirs</i> (1904 – 05) Assez vif	7:04
10	Pavane pour une infante défunte, M 19a (1910)* <i>pour petit orchestre</i> (for Small Orchestra) after work for solo piano (1899) À Madame la Princesse E. de Polignac Lent	6:10

Valses nobles et sentimentales, M 61a (1912) 15:45

pour orchestre

(for Orchestra)

after work for solo piano (1911)

'...le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile.'

[...the exquisite and unfading pleasure of an occupation without purpose.]

Henri de Régnier

(orchestrated for the ballet *Adélaïde ou le langage des fleurs*)

À Louis Aubert

- | | | | |
|----|------|---|------|
| 11 | I | Modéré – | 1:18 |
| 12 | II | Assez lent – Un peu plus lent – Premier Mouvement –
Un peu plus lent – | 2:39 |
| 13 | III | Modéré – | 1:56 |
| 14 | IV | Assez animé – | 1:02 |
| 15 | V | Presque lent – | 1:19 |
| 16 | VI | Assez vif – | 0:48 |
| 17 | VII | Moins vif – Un peu retenu – Tempo I – Augmentez –
Au Mouvement – Augmentez – Au Mouvement | 2:45 |
| 18 | VIII | Épilogue. Lent – Plus lent – Un peu plus lent – Encore plus lent –
Au Mouvement (Plus lent) – Même mouvement un peu las –
Plus lent et en retenant jusqu'à la fin | 3:55 |

19

première recording of this edition

Boléro, M 81 (1928)

14:42

Ballet

À Ida Rubinstein

Tempo di Bolero, moderato assai

TT 83:45

Sinfonia of London

Andrew Haveron* • Charlie Lovell-Jones leaders

John Wilson

Ravel: 'Ma Mère l'Oye' and Other Works

Introduction

Maurice Ravel (1875 – 1937) possessed a legendary skill as an orchestrator and his scores never cease to astonish us for their ingenuity and colour. Yet praise for this skill has often been used as a sly way to devalue his standing as a composer, as if it were a camouflage concealing a hollow structure beneath. Such an approach is quickly refuted, as some of his best music was written for the piano or the voice and was not dependent on an orchestra to work its magic. In his intensely musical brain, skill and craftsmanship were supported by a searching originality that never deserted him. That originality was evident as early as his *Jeux d'eau* for piano (published 1902) and his String Quartet (1904) before any of the orchestral music in this collection was written.

A further argument points to the equal impact that some works have in versions for piano and in orchestral form. Even *La Valse*, perhaps the most spectacular of his orchestral works, exists in the composer's arrangement for piano, although few pianists venture to perform it. The *Pavane pour une infante défunte*, *Alborada del gracioso*, and

the *Valses nobles et sentimentales* were all published and performed as piano pieces before being transformed into orchestral works.

Pavane pour une infante défunte

Ravel eventually admitted what many had long suspected: that the rather pretentious title of the *Pavane pour une infante défunte* was a *jeu d'esprit*, not quite a pun, but a playful, meaningless phrase. The spirit is that of Satie, whose titles are notoriously absurdist. Ravel, who composed it for piano at the age of twenty-four, was not above teasing his audience with a piece which has nothing Spanish about it (no Infanta) and is not really a Pavane.

Orchestrated in 1910, the *Pavane* presents a tune three times, orchestrated differently each time. Its first appearance, on the horn (actually intended for the old-fashioned hand-horn), is especially evocative. There are two episodes, in the manner of a rondo, the first of which has a typically Ravelian melody, its emphasis on the second note of each phrase, shared between oboe and strings. The second episode explores the minor key.

Ma Mère l'Oye

Ma Mère l'Oye, the most substantial selection here, has a dual existence as piano duet and as orchestral ballet. It was written for the two children of his friends Cipa and Ida Godebski in the form of five piano duets, each recounting one of the Mother Goose stories made famous by Charles Perrault in 1695. Many years later the daughter, Mimie, recalled:

Ravel used to tell me marvellous stories. I would sit on his knee and indefatigably he would begin 'Once upon a time...' [...] It was at our country house that Ravel finished or presented us with *Ma Mère l'Oye*. Neither I nor my brother was of an age to appreciate such a dedication and we saw it rather as something that involved hard work.

The 'Pavane de la Belle au bois dormant' (Pavane for the Sleeping Beauty) was composed first, in 1908, and four more pieces in 1910. In 1911 the opportunity arose to arrange the pieces as a ballet, so he orchestrated each one, and in order to make a coherent scenario he added a 'Prélude' and a 'Danse du Rouet et Scène' (Dance of the Spinning Wheel and Scene) at the beginning and four interludes to connect the five scenes. In this form the ballet tells the tale of the Sleeping Beauty, with a Prelude that gives us a few glimpses of the tales that are to follow. During the 'Danse du Rouet et Scène' an old

woman is working at her wheel when a young girl runs in, trips, and pricks her finger on the needle. She falls into a deep sleep, represented by the graceful 'Pavane de la Belle au bois dormant'. Short, simple, and soft, the music draws us into the slumber in which Beauty dreams her childish dreams, sent to her by the Good Fairy.

'Les entretiens de la Belle et de la Bête' (The Exchanges of Beauty and the Beast) is represented by an elegant waltz for Beauty, featuring the clarinet. Beast replies as the grotesque contrabassoon. 'I die happy,' says Beast, 'because I have the pleasure of seeing you one more time.' 'No, my dear Beast, you will not die: you will live to become my husband!' After a dramatic pause a harp *glissando* reveals the Beast to be ugly no longer, now a handsome prince.

'Petit-Poucet' (Tom Thumb, or Little Thumb) leaves a trail of breadcrumbs as he wanders through the wood. But the birds are there (high violin twitters) to gobble up the crumbs, so Tom cannot find his way home. 'Laideronnette, Impératrice des Pagodes' (Laideronnette, Empress of the Pagodas, or The Plain Little Princess) undresses to take her bath. Toy mandarins begin to sing and play instruments. One is a theorbo made out of a nut, another is a viol made from an almond shell, with bell-like sounds from the percussion, and a gentler

middle section which shows off a low flute and then a low clarinet.

Finally 'Le jardin féérique' (The Fairy Garden) presents not the bright, twinkling scene that we might expect, but a more solemn and stately picture of contentment, rising to a splendid climax in the purest C major.

Valses nobles et sentimentales

On 9 May 1911, the Société Musicale Indépendante presented a concert in the Salle Gaveau, Paris, in which twelve works were played without the composers' names being revealed. Ravel's *Valses nobles et sentimentales* was the fourth piece in the programme. Four of the pieces, including Ravel's, were correctly identified by a majority of guesses, although some attributed the work to Satie and some to Kodály. The experiment was amusing if not instructive. A year later Ravel orchestrated the work for a ballet entitled *Adélaïde*, applying such skill that the orchestral version never once suggests its origin as a piece for piano.

The *Valses nobles et sentimentales*, from his most fertile and most mature period, have none of the stylistic ambiguities of his later music and rejoice in their classic perfection of workmanship and style. The allusion of the title is to Schubert's thirty-four *Valses sentimentales*, published in 1825,

and twelve *Valses nobles*, published in 1827, pieces of which Ravel was particularly fond. At the head of the score he inscribed a line from the symbolist Henri de Régnier: '...le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile' (...the exquisite and unfading pleasure of an occupation without purpose). Whatever meaning Ravel may have intended, his purpose was, at least in part, to work out the subtle nuances of his advanced harmonic style, already revealed in the piano work *Gaspard de la nuit*. Not even Debussy had this assured control of chromatic colouring, and Ravel would never polish it to a finer lustre.

Many of the eight waltzes use the simple property $3 \times 2 = 2 \times 3$ (known as hemiola) in developing cross-rhythms and shifts of pulse. Each waltz proceeds directly into the next, sometimes with very little change of tempo, yet each has a distinctive character and mood. The seventh is the longest and the most exuberantly Viennese, complete with an introduction and a middle section of piquant harmony and rhythm. The 'Épilogue' recalls each waltz in turn, in a different order.

Alborada del gracioso

Ravel's fondness for Spanish music is reflected in a number of pieces: *Habanera*, *Alborada del gracioso*, *Rapsodie espagnole*,

culminating in a comic opera, *L'Heure espagnole*, almost entirely devoted to exploiting the entrancing rhythms and sonorities of Spain. Ravel loved to build his music on a particular musical challenge or on the evocation of places, things, animals, or characters. His set of five piano pieces, *Miroirs*, from 1905, presented portrayals of moths, birds, boats, and bells in daringly new musical language, while the fourth of the set, *Alborada del gracioso*, treats the piano like a giant guitar. Strummed chords, rapidly repeated notes, and a prancing rhythm are offset by biting dissonances, and it all brings to mind the intoxicating atmosphere of the *Feria*, which happens to be the title of another piece by Ravel. He orchestrated this music with his usual wizardry in 1918.

The middle section is a languorous recitative for the bassoon, in alternation with gorgeously spaced string chords. The lively music returns and leads into a thrilling close with trombones whooping. It is easy to imagine the whirl of dancers on a crowded Spanish street at night, but harder to think that Ravel's title refers to a jester's 'dawn song'.

La Valse

In the case of *La Valse*, the plan, long chewed over, was at first a symphonic poem depicting Vienna in about 1855. Ravel

imagined 'whirling clouds, through which waltzing couples are now and then glimpsed'. The immense hall is gradually illuminated until everything is seen in bright, glittering light. Work on this plan was held up by the Great War in which Ravel served as an ambulance driver, but he came back to it in 1919, applying his inexhaustible skill in harmony and orchestration. But it is not simply a *tour de force*, as *Boléro* is, but a richly imagined series of waltzes fashioned and developed in a marvellously intricate web. Sensing its compulsive energy, Ravel now called it a 'choreographic poem', and it was eventually performed as a ballet, first in Antwerp and then, by Ida Rubinstein's company, in Paris. By that time, ironically, the Austrian Empire had turned to dust.

Ravel deployed a very large orchestra with his usual meticulous intricacy and skill. Only towards the end, when the dance builds to a 'fantastic and fatal whirling' (in Ravel's own description) does the weight of sound rise almost to crushing proportions. Eat your heart out, Blue Danube!

Boléro

Boléro, originally entitled 'Fandango', does not conform to the template of music existing to equal effect on the keyboard and in the orchestra, as it could never make sense as

a piano piece. It was specifically intended to illustrate the orchestral palette in an exercise in controlled *crescendo*. It was also ballet music, being Ravel's response to a commission from Ida Rubinstein in 1928. In an article in the *Daily Telegraph* in 1931 Ravel explained:

It is an experiment in a very special and limited direction, and should not be suspected of aiming at achieving anything different from, or anything more than, what it actually does achieve. There are no contrasts and there is practically no invention except in the plan and the manner of the execution. The themes are impersonal – folk tunes of the usual Spanish-Arabian kind. Whatever may have been said to the contrary, the orchestral treatment is simple and straightforward throughout, without the slightest attempt at virtuosity.

The last sentence is baffling in that the orchestration is living evidence of virtuosity, the choice and blending of instruments to achieve the long, terraced build-up being nothing if not overwhelming evidence of that kind. The melody is in two long, equal sections, each repeated in full each time the cycle is repeated, except the last. Along the way some strange sonorities, such as oboe d'amore and sopranino saxophone, are heard. At the end the whole enormous army

is wheeled round into a new key, E major, the exhilarating effect of which is enough finally to exorcise the music's relentless tread.

For this recording John Wilson has meticulously restored many details of the score which have become lost through careless reading of Ravel's intentions and through the transformation of the ballet score into a popular concert piece.

© 2022 Hugh Macdonald

Mother Goose

Prelude

(*Très lent*)

Curtain up

First Tableau. Dance of the Spinning Wheel and Scene

(*Allegro*) A fairy garden. On the right, in the foreground, an old woman is seated at her spinning wheel.

Princess Florine enters, skipping.

Then she toys with the wheel.

She stumbles against the spinning wheel, the spindle of which wounds her.

The old lady calls for help (*Un peu moins animé*).

Gentlemen and ladies of honour come running.

In vain they attempt to revive the princess, who weakens and staggers.

Then, everyone recalls the curse of the fairies (*Très lent*).

Two ladies in waiting begin to prepare her for her sleep of a hundred years, while the lords and ladies dance a slow, melancholic Pavane.

Second Tableau. Pavane for the Sleeping Beauty
(*Lent*)

Florine falls asleep. She is placed gently in the old woman's armchair. The gentlemen and ladies solemnly salute her and withdraw on tiptoe.

The old woman rises to her feet, standing upright. She disposes of her ragged cloak and appears, sumptuously dressed, with the charming features of the fairy Bénigne. She goes to kiss the forehead of the sleeping princess.

Turning towards the back of the stage, she whistles between her fingers (*Allegro*). At this signal, two young footmen¹ appear. The fairy entrusts to them the watch over Florine and the task of distracting her

from her slumber (*Lent*). She leaves. The footmen approach the princess and bow ceremoniously before her.

They unfurl a banner, upon which is written the title of the first Tale to be presented: 'The Exchanges of Beauty and the Beast' (*Plus lent*).

They run towards the back of the stage (*Allegro*).

They pull two controls which reveal a backdrop: it depicts an opulently decorated boudoir.

They position themselves on each side of the forestage, one after having looked for a box of powder and beauty spots, the other a mirror (*Mouvement de Valse modéré*).

Third Tableau. The Exchanges of Beauty and the Beast

– 'When I think about your good heart, you do not seem to me so very ugly.' – 'Oh! Yes, my lady! I have a good heart, but I am a monster.'
– 'There are surely men who are more monstrous than you.'

– 'If I had a mind to, I would offer you a huge compliment as a mark of my gratitude, but I am nothing but a beast.' ... 'Beauty, would you be my wife?' – 'No, Beast!' ...

– 'I die happy because I have the pleasure of seeing you one more time.' – 'No, my dear

¹ The term used in the original score is the now racially offensive 'négrillons', which refers to small persons or children of African descent.

Beast, you will not die: you will live to become my husband!' ...

The Beast had disappeared and she saw at her feet nothing other than a prince more beautiful than Love itself, who thanked her for having broken the spell under which he had been placed. (Madame Leprince de Beaumont)

(Mouvement de Valse modéré) Beauty enters.

She approaches the mirror which the footman on the left is holding, and adjusts her jewellery.

She takes the mirror and goes towards the second footman. She powders herself and places a beauty spot at the corner of her lip.

She returns the mirror to the first footman and continues her preparations.

From the back, at the right, the Beast enters.

The footmen, on seeing him, tremble frantically.

The movements of the mirror distract Beauty, interrupting her.

She resumes her grooming.

Suddenly, in the glass she notices the Beast, and is rooted to the spot, petrified.

Finally she dares to turn round and, horrified, rejects the Beast's declarations.

The Beast falls to his knees, weeping (*Assez vif*).

Reassured, Beauty toys with the Beast flirtatiously (*Premier Mouvement*).

The Beast falls, faint with despair (*[Vif]*).

Touched by this profound love, Beauty raises him up and offers him her hand.

She sees at her feet nothing other than a prince more beautiful than Love itself, who thanks her for releasing him from his spell (*Premier Mouvement*).

The couple withdraws (*[Presque lent]*).

The footmen salute the princess (*Lent*).

Second banner: Little Thumb²

They run to the back of the stage

(*[Allegro]*).

A forest

Fourth Tableau. Little Thumb

He believed he could easily find his way back by means of his bread, morsels of which he had dropped everywhere he had passed; but he was taken aback when he could not rediscover a single crumb; the birds had come and had eaten every one. (Charles Perrault)

(*[Très modéré]*) Evening falls.

² Petit-Poucet, the hero of the children's tale published by Charles Perrault in 1695, is not the same character as Tom Thumb, the diminutive child-hero of English folk-lore, but his name is often translated thus, or, more quaintly, as Hop-o'-My-Thumb.

The seven children of the lumberjack enter.
Little Thumb crumbles a piece of bread.

Hoisted aloft by his brothers, he surveys
the surroundings and finds no habitation.

The children throw themselves into one
another's arms, weeping.

Little Thumb comforts them by showing
them the bread which he has sprinkled along
the way. They lie down at the back of the stage
and fall asleep.

The birds pass by and eat all the bread.

When they awake, the children find not a
single crumb.

In despair, one of the brothers falls to his
knees, then a second, then two more, and the
last two.

In his turn, Little Thumb, who has remained
calm until now, kneels down, sobbing.

They pick themselves up and move off
slowly.

The footmen salute (*Lent*).

The moon illuminates the third banner:
Laideronnette, Empress of the Pagodas
(*Cadenza* [harp]).

They run towards the back (*Cadenza*
[celesta and harp]).

A tent hung with chinoiserie (*Cadenza*
[flute])

**Fifth Tableau. Laideronnette, Empress of the
Pagodas**

*She undressed and lowered herself into the
bath. Straight away pagodas and pagodines
began to sing and to play instruments: some
had theorbos made from walnut shells; some
had viols made from almond shells; for it was
necessary to match their instruments to their
size. (Madame d'Aulnoy: Serpentin Vert)*

(Mouvement de Marche)

Pagodas and Pagodines enter from all
sides, each carrying a lantern. Meticulously
observed small courtesies, curtsying and
bowing.

Dance

The dance is interrupted.

All fall to their knees.

Then they fully prostrate themselves.

Laideronnette appears, like a Chinese
figure by Boucher³, a black velvet mask of a
wolf hiding her face, a tulip in hand.

Green Dragon starts to writhe erotically
around her.

Pas de deux

Pagodas and Pagodines, seated in a
circle with legs crossed and adopting poses
as of porcelain monkeys, rhythmically lower

³ The artist François Boucher (1703 – 1770) famously created
the designs, in the fashionable rococo-Chinese style, for
the ballet *Les Fêtes chinoises* by Jean-Georges Noverre
(1727 – 1810) in or around 1751.

and raise their heads, their tongues, and their hands.

General dance

In the distance, the sound of a hunting horn (*Allegro*)

All of a sudden, everyone withdraws.

The footmen rush in and swiftly raise the backdrop.

Décor of the First Tableau

Daybreak (*Très modéré*)

Birdsong

Apotheosis. The Fairy Garden

((*Lent et grave*))

Enter Prince Charming, guided by Love.

He notices the sleeping Princess.

She awakens just as the sun rises.

All the characters from the preceding tableaux reappear on stage and encircle the Prince and the Princess, united by Love.

The fairy Bénigne appears and blesses the couple.

Apotheosis

The end

Sinfonia of London rose to fame in the 1950s as the leading recording orchestra of the day, appearing in the musical credits of more than 300 films, including the 1958 soundtrack by Bernard Herrmann for Hitchcock's *Vertigo*, and on countless gramophone records, among

them Sir Colin Davis's first discs of Mozart symphonies and Sir John Barbirolli's celebrated recording of English string music. Relaunched in 2018 by the British conductor John Wilson, the orchestra brings together outstanding musicians who meet several times a year for specific projects. It includes a significant number of principals and leaders from orchestras based both in the UK and abroad, alongside notable soloists and members of distinguished chamber ensembles.

The orchestra's début recording, of Korngold's Symphony in F sharp (2019), received numerous five-star reviews, was nominated for a *Gramophone Award*, and won a 2020 *BBC Music Magazine Award*. *Escales*, the orchestra's second release, was devoted to French orchestral works and chosen as Disc of the Month by *Gramophone*.

Respighi's Roman Trilogy (2020) garnered the orchestra its second *BBC Music Magazine Award*. The magazine concluded: 'Wilson and his hand-picked band of musicians continue to strike gold with almost anything they turn their hands to.' *MusicWeb international* said: 'I have never heard this music presented with such power and detail and sheer visceral excitement but also with such control and sophisticated balance – it is literally revelatory. This might just be one of Chandos' finest feats of engineering ever, showcasing

the superlative and sophisticated playing of John Wilson's Sinfonia of London. A genuine triumph.'

2021 proved a milestone for Sinfonia of London, which that year released two further recordings and made its live début. *English Music for Strings* received a flurry of ecstatic reviews, *The Mail on Sunday* declaring it 'dazzling... some of the finest string playing ever put on disc by a British orchestra', and a disc of works by Dutilleux was described by the *Financial Times* as 'bewitchingly played and imaginatively directed by Wilson'. The orchestra's live début at the 2021 BBC Proms, featuring Korngold's Symphony in F sharp, drew unanimous and outstanding critical reviews praising the 'revelatory music-making' (*The Times*) of Sinfonia of London at a 'game-changing concert' (*Arts Desk*), the performances 'truly outstanding' (*The Guardian*), and 'thrillingly alive' (*The Spectator*). www.sinfoniaoflondon.com

John Wilson is in demand at the highest level across the globe, working with some of the finest orchestras and opera houses. In the UK, he performs regularly at festivals such as the Aldeburgh Festival, Glyndebourne Festival Opera, and BBC Proms and with

orchestras such as the London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, and BBC Scottish Symphony Orchestra with which he held the title of Associate Guest Conductor between 2016 and 2019. Elsewhere, his guest conducting takes him to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Royal Concertgebouw Orchestra, Budapest Festival Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, and Danish National Symphony Orchestra, among others.

He studied composition and conducting at the Royal College of Music, where in 2011 he was made a Fellow. John Wilson has assembled a large and varied discography which includes critically acclaimed recordings with the Sinfonia of London, numerous recordings with the John Wilson Orchestra (which he founded in 1994), and series of discs with the BBC Scottish Symphony Orchestra, exploring works by Sir Richard Rodney Bennett, and BBC Philharmonic, devoted to the symphonic works of Aaron Copland and orchestral works of Eric Coates.

Chris Christodoulou



Sinfonia of London and
John Wilson, at the BBC
Proms, 4 September 2021

Ravel: "Ma Mère l'Oye" und andere Werke

Einführung

Maurice Ravel (1875 – 1937) besaß legendäre Fähigkeiten als Orchestrer, und seine Partituren verblüffen uns stets mit ihrem Einfallsreichtum und der Vielfalt ihrer Klangfarben. Doch das Lob für seine Fertigkeit ist oft insgeheim dazu benutzt worden, seinen Rang als Komponist zu untergraben, als sei sie eine Verschleierung, hinter der sich nichts als eine hohle Struktur verberge. Eine solche Herangehensweise ist leicht zu widerlegen, da einige seiner besten Werke für Klavier oder Gesang geschrieben wurden und daher kein Orchester benötigten, um ihren Zauber zu entfalten. In seinem zutiefst musikalischen Hirn wurden Können und Kunstfertigkeit mittels einer forschenden Originalität gestützt, die ihn nie verließ. Diese Originalität zeigte sich bereits in seinem *Jeux d'eau* für Klavier (1902 veröffentlicht) und seinem Streichquartett (1904), ehe die vorliegenden Orchesterwerke entstanden.

Ein weiteres Argument deutet darauf hin, dass einige Werke sich in Fassungen für Klavier und für Orchester als ebenso wirkungsvoll erweisen. Selbst *La Valse*, womöglich das spektakulärste seiner Orchesterwerke,

existiert als Klavierarrangement des Komponisten, obwohl nur wenige Pianisten wagen, es aufzuführen. Die *Pavane pour une infante défunte*, *Alborada del gracioso* und die *Valses nobles et sentimentales* wurden alle als Klavierstücke veröffentlicht und aufgeführt, ehe sie in Orchesterwerke verwandelt wurden.

Pavane pour une infante défunte

Ravel gab schließlich zu, was viele seit langem vermutet hatten, nämlich dass der eher präntiöse Titel der *Pavane pour une infante défunte* ein *jeu d'esprit* war, nicht gerade ein Wortspiel, sondern eine spielerische Phrase ohne wirkliche Bedeutung. Im Geiste geht das auf Satie zurück, dessen Titel notorisch absurd waren. Ravel, der das Werk im Alter von vierundzwanzig Jahren für Klavier komponierte, war sich nicht zu schade, sein Publikum mit einem Stück zu necken, das nichts Spanisches an sich hat (keine Infantin) und nicht wirklich eine Pavane ist.

Im Jahre 1910 orchestriert, stellt die *Pavane* eine Melodie dreimal nacheinander vor, jedes Mal anders arrangiert. Die erste

Aufstellung, auf dem Horn (eigentlich für das altmodische Naturhorn gedacht), ist besonders bewegend. Es gibt zwei Episoden in der Manier eines Rondos, deren erste eine typisch Ravel'sche Melodie aufweist, mit der Betonung auf der zweiten Note der jeweiligen Phrase, aufgeteilt zwischen Oboe und Streichern. Die zweite Episode erkundet die Molltonart.

Ma Mère l'Oye

Ma Mère l'Oye, das substanziellste Werk der vorliegenden Auswahl, führt ein Doppelleben als Klavierduett und Orchesterballett. Es entstand für die beiden Kinder seiner Freunde Cipa und Ida Godebski in Form von fünf Klavierduetten, die jeweils eine der "Mutter Gans"-Märchen erzählen, die 1695 von Charles Perrault bekanntgemacht wurden. Viele Jahre später erinnerte sich die Tochter Mimie:

Ravel pflegte mir wunderbare Geschichten zu erzählen. Ich saß dann auf seinem Knie und er begann wie immer unermüdlich mit "Es war einmal ..." [...] In unserem Landhaus vollendete Ravel *Ma Mère l'Oye* oder stellte uns das Werk jedenfalls vor. Weder mein Bruder noch ich waren im richtigen Alter, um eine solche Widmung zu würdigen, und wir sahen es als etwas, das mit harter Arbeit verbunden war.

Die "Pavane de la Belle au bois dormant" (Pavane für Dornröschen) entstand zuerst, im Jahre 1908, und vier weitere Stücke folgten 1910. 1911 ergab sich die Gelegenheit, die Stücke als Ballett zu arrangieren, also orchestrierte er sie nacheinander, und um ein zusammenhängendes Szenario zu erstellen, fügte er eine "Prélude" und einen "Danse du Rouet et Scène" (Tanz am Spinnrad und Szene) am Anfang hinzu, sowie vier Zwischenspiele, um die fünf Szenen miteinander zu verbinden. In dieser Form erzählt das Ballett das Märchen vom Dornröschen, mit einem Vorspiel, das uns einige Einblicke in das Folgende vergönnt. Während des "Danse du Rouet et Scène" arbeitet eine alte Frau an ihrem Rad, als ein junges Mädchen hereineilt, stolpert und sich den Finger an der Nadel sticht. Sie fällt in einen tiefen Schlaf, dargestellt von der anmutigen "Pavane de la Belle au bois dormant". Kurz, schlicht und sanft gehalten, bezieht die Musik uns in den Schlummer ein, in dem Dornröschen ihre kindischen Träume träumt, die ihr von der Guten Fee geschickt werden.

"Les entretiens de la Belle et de la Bête" (Der Austausch zwischen der Schönen und dem Biest) wird durch einen eleganten Walzer für die Schöne unter Einbeziehung der Klarinette dargestellt. Das Biest antwortet als groteskes Kontrafagott. "Ich sterbe in

Frieden," sagt das Biest, "da ich das Glück hatte, dich noch einmal zu sehen." "Nein, liebstes Biest, du wirst nicht sterben; du wirst weiterleben als mein Gatte!" Nach einer dramatischen Pause offenbart ein Harfenglissando die Verwandlung des Biests in einen stattlichen Prinz.

"Petit-Poucet" (Der kleine Däumling) hinterlässt eine Spur von Brotkrumen bei seiner Wanderung durch den Wald. Doch die Vögel sind da (hohes Zwitschern der Violinen), um die Krumen zu verzehren, sodass der Däumling nicht mehr den Weg nach Hause findet. "Laideronnette, Impératrice des Pagodes" (Die Pagodenkaiserin Laideronnette, oder Die hässliche kleine Prinzessin) zieht sich zum Bade aus. Spielzeugmandarine beginnen zu singen und auf ihren Instrumenten zu spielen. Eines davon ist eine Theorbe aus einer Nusschale, eine andere eine Bratsche aus einer Mandelschale, mit Glöckchenklängen im Schlagzeug und einem sanfteren Mittelteil, der eine tiefe Flöte und dann eine tiefe Klarinette in den Vordergrund stellt.

Schließlich präsentiert "Le jardin féérique" (Der Feengarten) nicht die strahlend funkelnde Szene, die wir erwarten könnten, sondern eine ernstere und stattlichere Darstellung des Behagens, die zu einem herrlichen Höhepunkt in reinstem C-Dur ansteigt.

Valses nobles et sentimentales

Am 9. Mai 1911 gab die Société Musicale Indépendante ein Konzert im Pariser Salle Gaveau, in dem zwölf Werke gespielt wurden, ohne dass die Namen der Komponisten genannt wurden. Ravels *Valses nobles et sentimentales* war das vierte Stück auf dem Programm. Vier der Stücke, einschließlich dem von Ravel, wurden von den meisten Vermutungen richtig identifiziert, obwohl einige das Werk Satie zuschrieben, einige andere Kodály. Das Experiment war amüsant, wenn auch nicht sehr aufschlussreich. Ein Jahr später orchestrierte Ravel das Werk für ein Ballett mit dem Titel *Adélaïde*, und zwar so gekonnt, dass die Orchesterfassung nie ihren Ursprung als Klavierstück verrät.

Die *Valses nobles et sentimentales* aus seiner fruchtbarsten und reifsten Schaffensperiode zeigen keine der stilistischen Mehrdeutigkeiten seiner späteren Musik und erfreuen sich ihrer klassischen Perfektion der Kunstfertigkeit und des Stils. Die Anspielung des Titels verweist auf Schuberts vierunddreißig *Valses sentimentales*, 1825 veröffentlicht, und auf die zwölf *Valses nobles*, 1827 herausgekommen, die Ravel besonders mochte. An den Kopf der Partitur schrieb er eine Zeile des Symbolisten Henri de Régnier: "... le plaisir délicieux et toujours nouveau

d'une occupation inutile" (... die exquisite und unvergängliche Freude einer Berufung ohne Zweck). Welche Bedeutung Ravel auch im Sinn gehabt haben mochte, sein Ziel war zumindest zum Teil, die subtilen Nuancen seines fortgeschrittenen harmonischen Stils herauszuarbeiten, die sich bereits im Klavierwerk *Gaspard de la nuit* offenbart hatten. Nicht einmal Debussy bewies eine derart sichere Kontrolle über chromatische Klangfarben, und Ravel sollte sie nie zu feinerer Brillanz bringen.

Viele der acht Walzer verwenden den einfachen Gang $3 \times 2 = 2 \times 3$ (als Hemiole bekannt), um Gegenrhythmen und Taktverschiebungen herauszuarbeiten. Jeder Walzer geht direkt in den nächsten über, teils mit kaum einem Tempowechsel, und doch hat jeder seinen eigenen Charakter und Gemütszustand. Der siebte Walzer ist der längste und am ehesten Wienerische, einschließlich einer Introduktion und einem Mittelteil von pikanter Harmonik und Rhythmik. Der "Épilogue" erinnert an einen Walzer nach dem anderen, in geänderter Reihenfolge.

Alborada del gracioso

Ravels Zuneigung zu spanischer Musik schlägt sich in mehreren Stücken nieder, der *Habanera*, *Alborada del gracioso*, der *Rapsodie espagnole*, und gipfelt in einer komischen

Oper, *L'Heure espagnole*, die fast ganz darauf ausgerichtet ist, die bezaubernden Rhythmen und Klänge Spaniens auszubeuten. Ravel liebte es, seine Musik auf einer bestimmten musikalischen Anforderung aufzubauen, oder auf der Beschwörung bestimmter Orte, Dinge, Tiere oder Charaktere. Seine Gruppe von fünf Klavierstücken, *Miroirs* von 1905, präsentierte Darstellungen von Motten, Vögeln, Booten und Glocken in einer kühnen neuen musikalischen Ausdrucksform, wobei das vierte Stück, *Alborada del gracioso*, das Klavier wie eine riesige Gitarre behandelt. Geklimperte Akkorde, schnell wiederholte Noten und ein stolzierender Rhythmus stehen gegen beißende Dissonanzen, und das Ganze erinnert an die berauschte Atmosphäre der *Feria*, nebenbei gesagt auch der Titel eines weiteren Stücks von Ravel. Er orchestrierte diese Musik 1918 mit seiner üblichen Zauberkunst.

Der Mittelteil ist ein träges Rezitativ für Fagott, alternierend mit wunderbar aufgestellten Streicherakkorden. Die lebhafteste Musik kehrt zurück und geht über in einen mitreißenden Schluss mit jauchzenden Posaunen. Man kann sich ohne weiteres das Wirbeln der Tänzer des Nachts auf einer gedrängt vollen spanischen Straße vorstellen, aber es fällt schwerer, daran zu denken, dass Ravels Titel sich auf das "Morgenlied" eines Narren bezieht.

La Valse

Im Falle von *La Valse* war über lange Jahre hin zuerst eine sinfonische Dichtung geplant, die Wien um 1855 darstellen sollte. Ravel stellte sich "wirbelnde Wolken" vor, durch die man "hin und wieder Walzer tanzende Paare" erkennen sollte. Der riesige Saal wird allmählich erleuchtet, bis alles in helles, glitzerndes Licht getaucht ist. Die Arbeit an diesem Plan wurde durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen, in dem Ravel als Krankenwagenfahrer diente, aber er machte sich 1919 wieder daran und brachte sein unerschöpfliches Können in Bezug auf Harmonik und Orchestrierung zur Geltung. Aber es ist nicht nur eine *Tour de force* wie *Boléro*, sondern eine üppig erdachte Reihe von Walzern, die zu einem großartig verschlungenen Gewirk gestaltet und entwickelt worden sind. Da er dessen zwingende Energie spürte, nannte Ravel das Werk nun eine "choreographische Dichtung", und es wurde schließlich als Ballett aufgeführt, erst in Antwerpen und dann von Ida Rubinsteins Ensemble in Paris. Bis dahin war das Österreichische Kaiserreich ironischerweise zu Staub zerfallen.

Ravel brachte mit seiner üblichen minutiösen Komplexität ein besonders großes Orchester zum Einsatz. Erst gegen Ende, wenn der Tanz sich in Ravels eigenen

Worten zu einem "phantastischen und fatalen Wirbel" aufbaut, steigert sich die Gewichtung des Klangs zu fast erdrückenden Proportionen. Die Blaue Donau würde vor Neid erblassen!

Boléro

Boléro, ursprünglich mit dem Titel "Fandango", hält sich nicht an die Schablone für Musik, die gleichermaßen auf dem Klavier und im Orchester eindrucksvoll wirkt, da er als Klavierstück niemals sinnvoll wäre. Er war spezifisch dafür gedacht, die Orchesterpalette in einer Übung in kontrolliertem Crescendo darzubieten. Er war zugleich auch Ballettmusik, nämlich Ravels Antwort auf einen Auftrag von Ida Rubinstein im Jahre 1928. In einem Artikel in der englischen Tageszeitung *Daily Telegraph* von 1931 erklärte Ravel:

Es handelt sich um ein Experiment in einer ganz speziellen und beschränkten Richtung und sollte nicht verdächtigt werden, auf etwas abzielen oder zu erreichen, das sich von dem unterscheidet oder über etwas hinausgeht, das es in der Tat erreicht. Es enthält keine Kontraste, und fast keine freie Erfindung außer in der Planung und der Manier seiner Ausführung. Die Themen sind unpersönlich – Volksweisen der üblichen spanisch-arabischen Art. Was immer auch

Gegenteiliges gesagt worden sein mag, so ist der Orchestereinsatz durchweg schlicht und unkompliziert, ohne den leisesten Anflug von Virtuosität.

Der letzte Satz ist insofern rätselhaft, als die Orchestrierung den lebendigen Beweis für Virtuosität darstellt, denn die Auswahl und Vermischung der Instrumente, um den langen, stufenweisen Aufbau zu gestalten, ist nichts weniger als überwältigender Beleg dafür. Die Melodie steht in zwei langen, gleichen Abschnitten, die jeweils vollständig wiederkehren, wenn der Zyklus sich wiederholt, außer bei der letzten Wiederholung. Im Verlauf sind einige merkwürdige Klänge zu hören, wie z.B. die Oboe d'amore und das Sopranino-Saxophon. Am Schluss wird die gesamte enorme Mannschaft in eine neue Tonart, nämlich E-Dur, gedreht, deren berauschender Effekt schließlich genügt, den unerbittlichen Tritt der Musik zu bannen.

Für die vorliegende Einspielung hat John Wilson viele Details der Partitur akribisch restauriert, die sich durch nachlässige Lektüre der Intentionen Ravels und Verwandlung der Ballettpartitur in ein populäres Konzertstück eingeschlichen hatten.

© 2022 Hugh Macdonald
Übersetzung: Bernd Müller

Mutter Gans

Vorspiel (*Très lent*)

Vorhang auf

Erstes Tableau. Tanz am Spinnrad und Szene

(*Allegro*) Ein Feengarten. Rechts im Vordergrund sitzt eine alte Frau an ihrem Spinnrad.

Prinzessin Florine tritt auf, hüpfend.

Dann spielt sie mit dem Rad.

Sie stolpert gegen das Spinnrad, dessen Spindel sie verletzt.

Die alte Frau ruft um Hilfe (*Un peu moins animé*).

Hofdamen und -herren eilen herbei.

Vergebens bemühen sie sich, die Prinzessin wiederzubeleben, die jedoch schwächelt und taumelt.

Dann erinnern sich alle an den Fluch der Feen (*Très lent*).

Zwei Hofdamen machen sich daran, sie auf ihren hundertjährigen Schlaf vorzubereiten, während die Herren und Damen eine langsame, melancholische Pavane tanzen.

Zweites Tableau. Pavane für Dornröschen (*Lent*)

Florine schläft ein. Sie wird sanft in den

Lehnstuhl der alten Frau gelegt. Die Herren und Damen grüßen sie feierlich und ziehen sich auf Zehenspitzen zurück.

Die alte Frau erhebt sich, bis sie aufrecht steht. Sie legt ihren zerschissenen Umhang ab und erweist sich nun, prachtvoll gekleidet, mit ihren anmutigen Gesichtszügen als die Fee Bénigne. Sie tritt heran, um die Stirn der schlafenden Prinzessin zu küssen.

Sie wendet sich zum Bühnenhintergrund und pfeift durch ihre Finger (*Allegro*). Auf dieses Signal hin erscheinen zwei junge Diener¹. Die Fee erlegt ihnen auf, über Florine zu wachen und sie von ihrem Schlaf abzulenken (*[Lent]*). Sie tritt ab. Die Diener treten zur Prinzessin hin und verbeugen sich feierlich vor ihr.

Sie entrollen ein Banner, auf dem der Titel der ersten vorgestellten Geschichte geschrieben steht: "Der Austausch zwischen der Schönen und dem Biest" (*Plus lent*).

Sie eilen zum Bühnenhintergrund (*Allegro*).

Sie ziehen an zwei Reglern, die eine Kulisse enthüllen, welche ein opulent ausgestattetes Boudoir darstellt.

Sie postieren sich an beiden Seiten der Vorbühne, der eine, nachdem er ein Kästchen mit Puder und Schönheitspflasterchen

gesucht hat, der andere nach der Suche nach einem Spiegel (*Mouvement de Valse modéré*).

Drittes Tableau. Der Austausch zwischen der Schönen und dem Biest

– "Wenn ich an dein gutes Herz denke, erscheinst du mir gar nicht so hässlich." – "Oh! Ja, meine Dame! Ich habe ein gutes Herz, aber ich bin ein Ungeheuer." – "Es gibt sicherlich Männer, die monströser sind als Ihr."

– "Wenn mir danach wäre, würde ich Euch als Zeichen meiner Dankbarkeit ein großes Kompliment machen, aber ich bin nichts als ein Biest." ... "Schöne, würdest du mich heiraten?" – "Nein, Biest!" ...

– "Ich sterbe in Frieden, da ich das Glück hatte, dich noch einmal zu sehen." "Nein, liebstes Biest, du wirst nicht sterben; du wirst weiterleben als mein Gatte!" ...

Das Biest war verschwunden, und sie sah zu ihren Füßen niemand anders als einen Prinzen, schöner noch als die Liebe selbst, der ihr dafür dankte, dass sie den Zauber gebrochen hatte, der ihm auferlegt worden war. (Madame Leprince de Beaumont)

(*Mouvement de Valse modéré*) Die Schöne tritt auf.

Sie nähert sich dem Spiegel, den der Diener zur Linken hält, und richtet ihren Schmuck.

¹ Der Begriff in der Originalpartitur ist das heute als rassistisch erkannte "négrillons", das sich auf kleine Menschen oder Kinder afrikanischer Herkunft bezieht.

Sie nimmt den Spiegel und nähert sich den zweiten Diener. Sie pudert sich und platziert ein Schönheitspflasterchen an der Seite ihrer Lippen.

Sie bringt den Spiegel zum ersten Diener zurück und setzt ihre Vorbereitungen fort.

Aus dem Hintergrund zur Rechten tritt das Biest auf.

Als die Diener ihn sehen, zittern sie heftig. Die Bewegungen des Spiegels lenken die Schöne ab, und sie wird unterbrochen.

Sie fährt fort, sich herauszuputzen.

Plötzlich bemerkt sie im Spiegel das Biest und verharrt wie versteinert.

Schließlich wagt sie es, sich umzudrehen, und weist voller Abscheu die Erklärungen des Biests von sich.

Das Biest fällt weinend auf die Knie (*Assez vif*).

Ein wenig beruhigt spielt die Schöne kokett mit dem Biest (*Premier Mouvement*).

Ohnmächtig vor Verzweiflung fällt das Biest zu Boden (*Vif*).

Ergriffen von dieser tiefen Liebe richtet die Schöne ihn auf und bietet ihm ihre Hand.

Sie sieht zu ihren Füßen nichts als einen Prinzen, schöner als die Liebe selbst, der ihr dafür dankt, ihn von seinem Zauber befreit zu haben (*Premier Mouvement*).

Das Paar zieht sich zurück (*Presque lent*).

Die Diener grüßen die Prinzessin (*Lent*).

Zweites Banner: Der kleine Däumling²
Sie eilen in den Bühnenhintergrund
([*Allegro*]).
Ein Wald

Viertes Tableau. Der kleine Däumling

Er meinte, er könne mit seinem Brot ohne weiteres den Weg nach Hause finden, da er Krumen davon überall ausgestreut hatte, wo er entlang gegangen war, aber er war verblüfft, weil er nirgends auch nur einen Krümel finden konnte; die Vögel waren gekommen und hatten alle aufgefressen.
(Charles Perrault)

((*Très modéré*)) Abenddämmerung

Die Sieben Kinder des Holzfällers treten auf. Der Däumling zerbröselt ein Stück Brot.

Von seinen Brüdern emporgehoben, betrachtet er die Umgebung und findet keine Behausung.

Die Kinder umarmen sich weinend.

Der Däumling beruhigt sie, indem er ihnen das Brot zeigt, das er den Weg entlang ausgestreut hat. Sie legen sich auf der Hinterbühne hin und schlafen ein.

² Petit-Poucet ist der Held des Märchens, das Charles Perrault 1695 veröffentlichte. Es wurde später im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Der kleine Däumling* unter anderem von Ludwig Bechstein adaptiert.

Die Vögel kommen vorbei und fressen
alles Brot.
Als sie erwachen, finden die Kinder keinen
einzigsten Krümel mehr vor.
Verzweifelt fällt einer der Brüder auf die
Knie, dann ein zweiter, dann zwei weitere, und
schließlich die letzten beiden.
Endlich geht auch der Däumling, der
bisher die Fassung bewahrt hat, schluchzend
in die Knie.
Sie richten sich auf und gehen langsam
davon.
Die Diener salutieren (*Lent*).
Der Mond beleuchtet das dritte Banner:
Laideronnette, Kaiserin der Pagoden (*Cadenza*
[Harfe]).
Sie eilen nach hinten (*Cadenza* [Celesta
und Harfe]).
Ein Zelt, behangen mit Chinoiserie
(*Cadenza* [Flöte])

**Fünftes Tableau. Laideronnette, Kaiserin der
Pagoden**

*Sie zog sich aus und ließ sich ins Bad gleiten.
Sofort beginnen Pagoden und Pagodinnen
zu singen und ihre Instrumente zu spielen:
Einige hatten Theorben aus Walnussschalen,
andere Bratschen aus Mandelschalen, denn
es war nötig, ihre Instrumente ihrer Größe
anzupassen. (Madame d'Aulnoy: *Serpentin
Vert*)*

(Mouvement de Marche)

Pagoden und Pagodinnen treten von allen
Seiten auf, jeweils mit einer Laterne. Akribisch
beachtete kleine Höflichkeiten, Knickse und
Verbeugungen.

Tanz
Der Tanz wird unterbrochen.
Alle fallen auf die Knie.
Dann werfen sie sich ganz zu Boden.
Laideronnette tritt auf wie eine
chinesische Gestalt von Boucher³; eine
Wolfsmaske aus schwarzem Samt verbirgt
ihr Gesicht, in der Hand trägt sie eine
Tulpe.

Der Grüne Drache beginnt sich erotisch
um sie zu winden.

Pas de deux
Pagoden und Pagodinnen sitzen im
Kreis mit gekreuzten Beinen und nehmen die
Posen von Porzellanäffchen an, während sie
im Rhythmus ihre Köpfe, Zungen und Hände
heben und senken.

Allgemeiner Tanz
In der Ferne ist ein Jagdhorn zu hören
(*Allegro*).

Unvermittelt ziehen sich alle zurück.

³ Der Maler François Boucher (1703 – 1770) schuf
berühmterweise in oder um 1751 die Ausstattung für das
Ballett *Les Fêtes chinoises* von Jean-Georges Noverre
(1727 – 1810) im modischen Rokoko-China-Stil.

Die Diener eilen herein und ziehen rasch
die Kulisse empor.

Das Dekor des Ersten Tableaus
Morgendämmerung (*Très modéré*)
Vogelgesang

Apotheose. Der Feengarten
(*Lent et grave*)

Der Märchenprinz tritt auf, geleitet von der
Gestalt der Liebe.

Er bemerkt die schlafende Prinzessin.
Sie erwacht, als gerade die Sonne aufgeht.

Alle Charaktere der vorhergehenden
Tableaus erscheinen wieder auf der Bühne und
umkreisen den Prinzen und die Prinzessin,
vereint von der Liebe.

Die Fee Bénigne tritt auf und segnet das
Paar.

Apotheose
Ende



John Wilson and Sinfonia of London, at the BBC Proms, 4 September 2021

Ravel: "Ma Mère l'Oye" et autre œuvres

Introduction

Maurice Ravel (1875 – 1937) possédait un talent d'orchestrateur légendaire, et ses partitions ne cessent de nous étonner tant par leur ingénuité que par leur couleur. Et pourtant on a souvent utilisé l'éloge de ce talent comme une façon sournoise de dévaloriser sa stature de compositeur, comme s'il s'agissait d'un camouflage destiné à masquer le vide de la structure se trouvant en dessous. Un tel point de vue se réfute rapidement: certaines des plus belles œuvres de Ravel ont été écrites pour le piano ou pour la voix et n'ont pas attendu après l'orchestre pour exercer leur magie. Au sein de son cerveau intensément musical, le talent et le métier étaient appuyés par une originalité aiguë qui ne devait jamais l'abandonner. Cette originalité était déjà évidente dans ses *Jeux d'eau* pour piano (publiés en 1902) et son Quatuor à cordes (1904), avant même qu'ait été composée toute musique orchestrale figurant dans ce choix de morceaux.

Un autre argument consiste à faire remarquer que certaines œuvres exercent un impact équivalent, en version pour piano et sous leur forme orchestrale. Même

La Valse, qui est peut-être la plus spectaculaire des œuvres orchestrales du compositeur, existe dans un arrangement pour piano rédigé de sa main, quoique peu de pianistes se hasardent à le jouer. La *Pavane pour une infante défunte*, *Alborada del gracioso* et les *Valses nobles et sentimentales* furent toutes publiées et jouées sous forme de pièces pour piano avant d'être transformées en œuvres orchestrales.

Pavane pour une infante défunte

Ravel finit par admettre ce que beaucoup soupçonnaient depuis longtemps: que le titre plutôt prétentieux de la *Pavane pour une infante défunte* était un jeu d'esprit, pas tout à fait un jeu de mot, mais un tour plaisant, dénué de sens. L'esprit en est celui de Satie, dont les titres sont notoirement absurdes. Ravel, qui composa l'œuvre pour le piano, à l'âge de vingt-quatre ans, céda à la tentation de taquiner son auditoire en lui présentant une pièce qui n'avait rien d'espagnol (pas la moindre infante) et n'était pas vraiment une pavane.

Orchestrée en 1910, la *Pavane* présente le même air à trois reprises, en lui donnant une orchestration différente à chaque fois.

Sa première apparition, qui est exécutée au cor (en fait destinée au cor naturel ancien), est particulièrement évocatrice. La musique comporte deux épisodes, à la manière d'un rondo: le premier fait entendre une mélodie typiquement ravélienne, mettant l'accent sur la deuxième note de chaque phrase, que se partagent le hautbois et les cordes; le second explore la tonalité mineure.

Ma Mère l'Oye

Ma Mère l'Oye, l'œuvre la plus imposante choisie ici, existe à la fois pour piano à quatre mains et sous forme de ballet orchestral. Elle fut écrite pour les deux enfants de ses amis Cipa et Ida Godebski, sous la forme de cinq pièces pour piano à quatre mains, dont chacune raconte un des contes de Ma Mère l'Oye, rendus célèbres par Charles Perrault, en 1695. Bien des années plus tard, leur fille, Mimie, en évoqua le souvenir:

Ravel me racontait des histoires et je les adorais. Je m'installais sur ses genoux et inlassablement il recommençait: "Il était une fois..." [...] C'est à La Grangette que Ravel termina ou nous apporta *Ma Mère l'Oye*. Mais ni mon frère ni moi n'étions d'âge à apprécier une telle dédicace et nous y vîmes plutôt une obligation de travail.

La "Pavane de la Belle au bois dormant" fut composée la première, en 1908, et quatre

autres pièces, en 1910. Puis, en 1911, l'occasion se présentant d'arranger les pièces en ballet, Ravel les orchestra toutes et, afin d'obtenir un scénario cohérent, ajouta un Prélude et une "Danse du Rouet et Scène" au début de l'œuvre, puis quatre interludes pour relier les cinq scènes. C'est donc sous cette forme que le ballet raconte l'histoire de la Belle au bois dormant, avec un Prélude qui nous donne quelques aperçus des contes qui vont suivre. Au cours de la "Danse du Rouet et Scène", une vieille femme file à son rouet lorsqu'une jeune fille entre en courant, trébuche et se pique le doigt sur le fuseau. Elle tombe dans un sommeil profond, représenté par la gracieuse "Pavane de la Belle au bois dormant". Pleine de simplicité et de douceur, cette courte musique nous entraîne dans le sommeil bercé de rêves enfantins que la Bonne Fée envoie à la Belle.

"Les entretiens de la Belle et de la Bête" sont représentés par une élégante valse mettant en vedette la clarinette, qui évoque la Belle. La Bête répond d'une voix grotesque par l'entremise du contrebasson. "Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois", dit la Bête. "Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas: vous vivrez pour devenir mon époux!" Après un silence dramatique, un *glissando* de harpe révèle que la Bête n'est désormais plus un monstre, mais un beau prince.

Le "Petit-Poucet" sème des miettes de pain derrière lui tandis qu'il erre dans la forêt. Mais les oiseaux sont là (gazouillis aigus des violons) pour les engloutir, de sorte que le Poucet ne peut retrouver le chemin du retour. "Laideronnette, Impératrice des Pagodes" se déshabille pour prendre son bain. Des pagodins et pagodines se mettent à chanter et à jouer de leurs instruments – l'un étant un théorbe fabriqué à partir d'une noix; un autre, une viole faite d'une coquille d'amande – tandis que des tintements rappelant ceux des cloches montent de la percussion. Une section centrale plus douce met ensuite en valeur une flûte basse, puis une clarinette basse.

Finalement "Le jardin féerique" au lieu de présenter le tableau resplendissant auquel nous pourrions nous attendre, brosse un portrait plus solennel et majestueux du contentement, qui monte vers un sommet splendide affichant un ut majeur de la plus grande pureté.

Valses nobles et sentimentales

Le 9 mai 1911, la Société Musicale Indépendante présenta, salle Gaveau, à Paris, un concert où l'on joua douze œuvres sans révéler le nom de leurs compositeurs, les *Valses nobles et sentimentales* de Ravel étant la quatrième pièce figurant au programme. Quatre de ces pièces, dont celle de Ravel,

furent correctement identifiées par la majorité des avis donnés, même si l'œuvre avait été attribuée par certains à Satie et d'autres à Kodály. L'expérience s'avéra amusante, voire instructive. Un an plus tard, Ravel orchestra l'œuvre à l'intention d'un ballet intitulé *Adélaïde*, et déploya tant de talent que la version orchestrale ne laisse pas une seule fois soupçonner que la pièce avait été à l'origine écrite pour le piano.

Les *Valses nobles et sentimentales*, qui datent de sa période la plus fertile et la plus aboutie, ne présentent aucune des ambiguïtés stylistiques de sa musique ultérieure et s'avèrent d'une perfection classique au niveau de la technique et du style. Leur titre fait allusion à deux recueils de Schubert – les trente-quatre *Valses sentimentales*, publiées en 1825, et les douze *Valses nobles*, publiées en 1827, pièces que Ravel aimait particulièrement. Il inscrivit en tête de la partition une citation du symboliste Henri de Régnier: "le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile". Quelle qu'ait pu être la signification voulue par Ravel, son occupation était ici, tout au moins en partie, d'élaborer les nuances subtiles du style harmonique d'avant-garde déjà révélé dans sa pièce pour piano, *Gaspard de la nuit*. Il en résulta une maîtrise de la coloration chromatique qui dépassait même,

par son assurance, celle de Debussy et que Ravel n'allait jamais perfectionner plus avant.

Un grand nombre des huit valse ont recours à la simple propriété que $3 \times 2 = 2 \times 3$ (appelée "hémiole") lorsqu'elles exploitent la juxtaposition de rythmes différents et les changements de pulsation. Chaque valse débouche directement sur la suivante, parfois avec très peu de changement de tempo, chacune ayant cependant un caractère et une atmosphère tout à fait propres. La septième est la plus longue et celle qui présente l'exubérance viennoise la plus marquée, ayant une introduction et une section centrale aux harmonies et au rythme piquants. L'Épilogue fait revenir chaque valse à tour de rôle, mais dans un ordre différent.

Alborado del gracioso

La prédilection de Ravel pour la musique espagnole se manifeste dans un certain nombre de pièces, *Habanera*, *Alborada del gracioso*, la *Rapsodie espagnole*, et pour finir un opéra comique, *L'Heure espagnole*, presque entièrement consacré à exploiter les rythmes ensorcelants et les sonorités enchanteresses de l'Espagne. Ravel aimait à bâtir sa musique sur un défi musical particulier ou sur l'évocation d'endroits, de choses, d'animaux ou de personnages. Son

recueil de cinq pièces pour piano, *Miroirs*, datant de 1905, dépeint noctuelles, oiseaux, barques et cloches en utilisant un langage musical d'une nouveauté audacieuse, tandis que la quatrième pièce du recueil, *Alborada del gracioso*, traite le piano comme s'il s'agissait d'une guitare géante. Des accords tapotés, des répétitions de notes rapides et un rythme vif y sont contrebalancés par des dissonances mordantes, et tout ceci rappelle l'atmosphère enivrante de la *Feria*, qui se trouve être le titre d'une autre pièce de Ravel. Il orchestra cette musique avec son génie habituel, en 1918.

La section centrale fait entendre le récitatif langoureux du basson, alternant avec des accords délicieusement espacés, exécutés par les cordes. La musique pleine d'entrain revient pour amener à une conclusion grisante, où jaillit le cri triomphal des trombones. Et si l'on imagine sans peine le tourbillon nocturne de danseurs, dans une rue espagnole grouillant de monde, on a plus de mal à croire que le titre de Ravel fait allusion à "l'aubade" d'un bouffon.

La Valse

Dans le cas de *La Valse*, le projet, longtemps ruminé par le compositeur, fut tout d'abord d'écrire un poème symphonique dépeignant Vienne, vers 1855. Dans l'imagination de Ravel "Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs".

L'immense salle s'éclaire progressivement jusqu'à ce que tout apparaisse dans une lumière étincelante. La Grande Guerre, durant laquelle Ravel servit comme ambulancier, vint entraver son travail sur ce projet, mais il s'y remit en 1919, déployant son inépuisable talent pour l'harmonie et l'orchestration. Cependant il ne s'agit pas simplement d'un tour de force, à la manière du *Boléro*, mais d'une série de valse témoignait d'une grande richesse d'invention, qui se trouvent façonnées et développées en un enchevêtrement merveilleusement élaboré. Sentant l'énergie irrésistible qui émanait de la pièce, Ravel la baptisa "poème chorégraphique", et elle finit par être interprétée sous forme de ballet, d'abord à Antwerp, puis par la troupe d'Ida Rubinstein, à Paris. À l'époque, ironiquement, l'Empire autrichien avait été réduit en poussière.

Ravel y déploie un orchestre à très gros effectif avec le raffinement méticuleux et le talent qui lui sont habituels. Ce n'est que vers la fin, lorsque la danse s'intensifie pour arriver à "un tournoiement fantastique et fatal" (pour reprendre les paroles mêmes de Ravel), que le volume sonore atteint quasiment des proportions écrasantes. Le Beau Danube bleu n'a plus qu'à s'incliner!

Boléro

Boléro, qui était à l'origine intitulé "Fandango",

ne suit pas le modèle de la musique existant avec autant de bonheur au clavier et à l'orchestre, car l'œuvre ne saurait avoir de sens en tant que pièce pour piano. Elle était spécifiquement destinée à illustrer la palette orchestrale au cours d'une démonstration de *crescendo* maîtrisé. C'était également une musique de ballet, la réponse de Ravel à une commande effectuée par Ida Rubinstein en 1928. Voici ce qu'explique Ravel dans un article du *Daily Telegraph*, datant de 1931:

Il s'agit d'une expérience dans une direction très spéciale et limitée, et il ne faut pas penser qu'elle vise à plus ou autre chose que ce à quoi elle parvient. Il n'y a aucun contraste et quasiment aucune invention, plan et mode d'exécution mis à part. Les thèmes sont impersonnels - des airs populaires de type arabo-espagnol habituel. Et quoi que l'on ait pu dire pour suggérer le contraire, le traitement orchestral reste simple et direct d'un bout à l'autre, sans la moindre tentative de virtuosité.

La dernière phrase surprend dans la mesure où l'orchestration constitue une preuve éclatante de cette virtuosité: le choix et la fusion des instruments lors de la longue intensification par stratification de la masse sonore n'en sont en rien moins que la preuve irréfutable. La mélodie se compose de deux longues sections égales, répétées chacune

intégralement à chaque fois que le cycle se répète, excepté la dernière fois. D'étranges sonorités, comme celles du hautbois d'amour et du saxophone sopranino, se font entendre en chemin. À la fin, les gigantesques effectifs se trouvent brusquement amenés en bloc à une autre tonalité, celle de mi majeur, dont l'effet grisant suffit à conjurer la marche inexorable de la musique.

Pour les besoins de cet enregistrement John Wilson a méticuleusement rétabli de nombreux détails de la partition qui s'étaient perdus du fait d'une lecture peu attentive des intentions de Ravel et à cause de la transformation de la partition de ballet en pièce de concert populaire.

© 2022 Hugh Macdonald

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Ma Mère l'Oye

Prélude

(*Très lent*)

Rideau

Premier Tableau. Danse du Rouet et Scène

(*Allegro*) Un jardin de féerie. À droite, au premier plan, une vieille femme est assise à son rouet.

La princesse Florine entre, sasutant à la corde.

Puis elle joue au volant.

Elle trébuche et va donner sur le rouet dont la quenouille la blesse.

La vieille appelle à l'aide (*Un peu moins animé*).

Les gentilshommes et les demoiselles d'honneur accourent.

Ils essaient vainement de ranimer la princesse qui faiblit et chancelle.

Alors, on se rappelle la malédiction des fées (*Très lent*).

Deux dames d'atour viennent la préparer pour sa nuit séculaire, pendent que les seigneurs et les demoiselles dansent une Pavane lente et mélancolique.

Deuxième Tableau. Pavane de la Belle au bois dormant

((*Lent*))

Florine s'endort. On l'installe doucement dans le fauteuil de la vieille. Les seigneurs et les dames la saluent gravement et se retirent sur la pointe des pieds.

La vieille s'est redressée. Elle rejette sa cape sordide et paraît sous les vêtements somptueux et les traits charmants de la fée Bénigne. Elle va baiser au front la princesse endormie.

Se détournant vers le fond du théâtre, elle siffle entre ses doigts (*Allegro*). À ce signal surgissent deux négrillons. La fée

leur confie la garde de Florine et le soin de distraire son sommeil ([*Lent*]). Elle disparaît. Les négrillons s'avancent vers la princesse et s'inclinent cérémonieusement.

Ils déroulent une banderolle sur laquelle est inscrit le titre du premier Conte que l'on va représenter: "Les entretiens de la Belle et de la Bête" (*Plus lent*).

Ils courent vers le fond de la scène (*Allegro*).

Se suspendent à deux commandes qui amènent une toile de fond: un boudoir galamment décoré.

Ils viennent se placer aux deux côtés de l'avant-scène après avoir été chercher, l'un une boîte à poudre et des mouches, l'autre un miroir (*Mouvement de Valse modéré*).

Troisième Tableau. Les entretiens de la Belle et de la Bête

– "Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraissez pas si laid." – "Oh! dame oui! j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre." – "Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous."

– "Si j'avais de l'esprit, je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête." ... "La Belle, voulez-vous être ma femme?" – "Non, la Bête!" ...

– "Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois." – "Non, ma

chère Bête, vous ne mourrez pas: vous vivrez pour devenir mon époux!" ...

La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour, qui la remerciait d'avoir fini son enchantement.
(Madame Leprince de Beaumont)

(*Mouvement de Valse modéré*) Entre la Belle.

Elle se dirige vers le miroir que porte le négrillon de gauche et arrange sa parure.

Elle prend le miroir et va vers le second négrillon. Elle se poudre, pose une mouche au coin de sa lèvre.

Elle rend le miroir au premier négrillon et continue ses apprêts.

Du fond, à droite, entre la Bête.

Les négrillons, en la voyant, tremblent éperdument.

Devant les mouvements du miroir, la Belle s'interrompt, interdite.

Elle se remet à sa toilette.

Soudain, dans la glace, elle aperçoit la Bête, et reste pétrifiée.

Elle ose enfin se retourner et repousse avec horreur les déclarations de la Bête.

La Bête tombe à genoux, sanglotant (*Assez vif*).

Rassurée, la Belle se joue de la Bête avec coquetterie (*Premier Mouvement*).

La Bête tombe évanouie de désespoir ([*Vif*]).

Touchée par ce grand amour, la Belle la relève et lui accorde sa main.

Elle ne voit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour, qui la remercie d'avoir terminé son enchantement (*Premier Mouvement*).

Le couple se retire (*Presque lent*).

Les négrillons saluent la princesse (*Lent*).

Deuxième banderolle: Petit-Poucet

Ils courent vers le fond (*Allegro*).

Une forêt

Quatrième Tableau. Petit-Poucet

Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette; les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé.
(Charles Perrault)

((*Très modéré*)) Le soir tombe.

Entrent les sept enfants du bûcheron.

Petit-Poucet emiette un morceau de pain.

Hissé par ses frères, il interroge les alentours et ne découvre aucune habitation.

Les enfants se jettent dans les bras les uns des autres en pleurant.

Petit-Poucet les rassure en leur montrant le pain qu'il a semé le long de leur chemin.

Ils se couchent au fond du théâtre et s'endorment.

Les oiseaux passent et mangent tout le pain.

À leur réveil, les enfants ne trouvent plus une miette.

Désespéré, l'un des frères tombe à genoux, un second, deux autres, les deux derniers.

À son tour, Petit-Poucet, qui s'est contenu jusque-là, s'agenouille, sanglotant.

Ils se relèvent et s'éloignent tristement.

Les négrillons saluent (*Lent*).

La lune éclaire la troisième banderolle: Laideronnette, Impératrice des Pagodes (*Cadenza* [harpe]).

Ils courent vers le fond (*Cadenza* [célesta et harpe]).

Une tente drapée à la chinoise (*Cadenza* [grande flûte])

Cinquième Tableau. Laideronnette, Impératrice des Pagodes

Elle se déshabilla et se mit dans le bain.

Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments: tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille.
(Madame d'Aulnoy: *Serpentin Vert*)

(*Mouvement de Marche*)

De tous côtés entrent des Pagodes et des

Pagodines portant une lanterne. Petites mines, révérences.

Danse

La danse s'interrompt.

Tous tombent à genoux.

Puis à plat ventre.

Parait Laideronnette, en chinoise de Boucher, un loup de velours noir masquant son visage, une tulipe à la main.

Serpentin-Vert vient ramper amoureuxment à ses côtés.

Pas de deux

Pagodes et Pagodines, assis en cercle, jambes croisées, dans l'attitude des magots de porcelaine, abaissent et relèvent en mesure leur tête, leur langue et leurs mains.

Danse générale

Au loin, le son d'une trompe de chasse
(*Allegro*)

Tout le monde se retire précipitamment.

Les négrillons accourent et se hâtent de relever la toile de fond.

Décor du Premier Tableau

Petit jour (*Très modéré*)

Chants d'oiseaux

Apothéose. Le jardin féerique

((*Lent et grave*))

Entre le Prince Charmant, guidé par un Amour.

Il aperçoit la Princesse endormie.

Elle s'éveille en même temps qu'il se lève.

Tous les personnages des Tableaux précédents rentrent en scène et se groupent autour du Prince et de la Princesse unis par l'Amour.

La fée Bénigne surgit et bénit le couple.

Apothéose

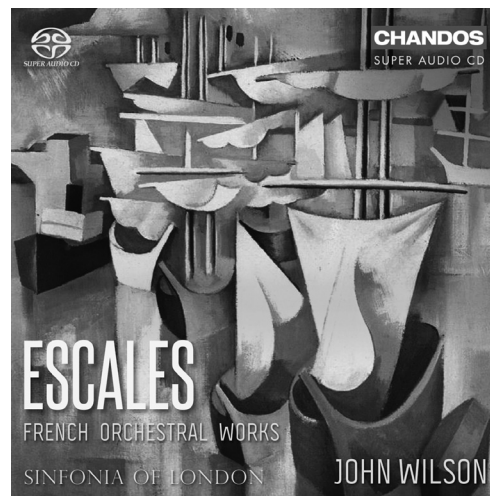
Fin

Also available



Korngold
Symphony in F sharp • Theme and Variations • Straussiana
CHSA 5220

Also available



Escales: French Orchestral Works
CHSA 5252

Also available



Respighi
Fontane di Roma • Pini di Roma • Feste Romane
CHSA 5261

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.

Acknowledgements

John Wilson and Sinfonia of London are extremely grateful to the following individuals for their generous support: Jamie and Gina Broderick, Gillian Humphreys and the Concordia Foundation, Jonathan and Clarinda Kane and family, Isabella de Sabata, and others who wish to remain anonymous.

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Alex James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Church of S. Augustine, Kilburn, London; 9 January 2020 (*Pavane pour une infante défunte*) and 30 August – 1 September 2021 (other works)

Front cover *Abstract Composition* (1934) by Jean Hélion (1904 – 1987) © 2021 ADAGP, Paris and DACS, London / photograph by Tate

Back cover Photograph of John Wilson by Sim Canetty-Clarke

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers © 2008 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (*La Valse, Boléro*), © 2021 XXI Music Publishing, Ravel Edition, Volume VII (*Ma Mère l'Oye*), Ernst Eulenburg Ltd (*Alborada del gracioso*),

© 2008 Bärenreiter-Verlag, Kassel (*Pavane pour une infante défunte*), John Wilson (*Valses nobles et sentimentales*)

© 2022 Chandos Records Ltd © 2022 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

MAURICE RAVEL (1875 – 1937)

- 1 **LA VALSE, M 72** (1919 – 20) 11:34
POÈME CHOREGRAPHIQUE POUR ORCHESTRE (CHOREOGRAPHIC POEM FOR ORCHESTRA)

PREMIÈRE RECORDING OF THIS EDITION

- 2-8 **MA MÈRE L'OYE, M 62** (1911) 27:58
 (MOTHER GOOSE)
BALLET EN CINQ TABLEAUX ET UNE APOTHÉOSE
 (BALLET IN FIVE TABLEAUX AND AN APOTHEOSIS)
SCÉNARIO DE MAURICE RAVEL (SCENARIO BY MAURICE RAVEL)
 EXPANSION AND ORCHESTRATION OF SUITE FOR PIANO DUET (1908 – 10)

- 9 **ALBORADA DEL GRACIOSO, M 43C** (1918) 7:04
POUR ORCHESTRE (FOR ORCHESTRA)
 AFTER WORK FOR SOLO PIANO, PUBLISHED IN *MIROIRS* (1904 – 05)

- 10 **PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE, M 19A** (1910)* 6:10
POUR PETIT ORCHESTRE (FOR SMALL ORCHESTRA)
 AFTER WORK FOR SOLO PIANO (1899)

- 11-18 **VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES, M 61A** (1912) 15:45
POUR ORCHESTRE (FOR ORCHESTRA)
 AFTER WORK FOR SOLO PIANO (1911)
 (ORCHESTRATED FOR THE BALLET *ADÉLAÏDE OU LE LANGAGE DES FLEURS*)

PREMIÈRE RECORDING OF THIS EDITION

- 19 **BOLÉRO, M 81** (1928) 14:42
 BALLET

TT 83:45



SUPER AUDIO CD

SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD can
be played on most
standard CD players.

SINFONIA OF LONDON

ANDREW HAVERON*

CHARLIE LOVELL-JONES LEADERS

JOHN WILSON