

An impressionist painting of a lakeside scene. In the foreground, there are several trees with dense green and blue foliage. The ground is covered in vibrant red and orange flowers. In the middle ground, a body of water reflects the sky, with three sailboats visible. The background shows rolling hills under a soft, hazy sky. The overall style is characteristic of the Impressionist movement, with visible brushstrokes and a rich, warm color palette.

*Ravel*

The complete  
solo piano music

ANGELA HEWITT

hyperion

**M**AURICE RAVEL was born on 7 March 1875, in Ciboure, a small port at the foot of the Pyrenees in the heart of Basque country. His father was a famous engineer, and it was he who first operated a gas-powered automobile. It is always said that he was Swiss—which is true, he was born there—but his parents were Savoyards, which implies a link with Sardinia. His mother was one hundred per cent Basque and had lived in Spain for many years. Maurice, as a baby, was lulled to sleep to the sound of Iberian folksongs, and indeed Spain became one of his principal sources of inspiration later on.

Soon after his birth, his parents moved to Paris where Maurice began his piano lessons at the age of seven. In 1889 he entered the Paris Conservatoire, receiving his Première Médaille in piano in 1891. It was soon apparent, however, that he was more gifted at composition. His teacher, Gabriel Fauré, recognized Ravel's exceptional talent, never ceasing to support and encourage him.

The desire of every composition student at the Paris Conservatoire was to win the Prix de Rome. Ravel entered this competition five times, only once winning a third place. After his last try in 1905, when he wasn't even admitted to the final stage, he was barred from entering any future competition. This created a huge scandal, and the Director of the Conservatoire, Théodore Dubois, was forced to resign. By this time Ravel had already composed such well-known works as the *Parave*, *Jeux d'eau*, and his beautiful String Quartet, and the whole affair probably only served to enhance his growing reputation.

At the outbreak of World War I, Ravel tried many times to enlist in the army but was refused because of his short stature (he was only 5'4"). He persisted, however, and was eventually accepted for a year as a truck-driver. In 1921 he acquired a house in Montfort l'Amaury, fifty kilometres west of Paris, where he welcomed his friends and

colleagues to make music and, especially, to have a good meal. The house remains intact and gives a fascinating look into this perplexing character.

After the war, Ravel toured extensively in Europe as both conductor and interpreter of his own works. In 1928 he crossed the Atlantic and had huge successes in the United States and Canada. It was during this tour that he met George Gershwin, who asked Ravel to give him some lessons. Ravel refused, saying: 'You might lose your spontaneity and, instead of composing first-rate Gershwin, end up with second-rate Ravel!'

In 1933, after an accident in a taxi, he first showed signs of an illness that, four years later, would bring about his death. We now know that he suffered from aphasia, a rare brain disease that caused him to lose co-ordination of his movements, while retaining his sanity. This meant that although he still heard and felt music inside him, he was unable to write it down. There is a very touching story of him attending a performance of his *Daphnis et Chloë*, after which he cried and murmured: 'But I still have so much more music in my head!' In December 1937 he underwent an operation to remove a brain tumour which at first was thought successful, but, three days after Christmas, he died.

What kind of person was Maurice Ravel? In appearance he was always dressed in the latest fashions, and couldn't go anywhere without his black patent leather shoes which, according to the pianist Marguerite Long, he was always forgetting at home when he left on tour—causing innumerable delays. He also couldn't be separated from his favourite brand of cigarettes, and almost cancelled his American tour for fear of not finding them there. All of his close friends treasured the time he spent with them, but he seems never to have had any intimate relationships. His only love affair was with music. He knew how impossible he would be to live with, and preferred the solitude which

enabled him to compose so many great works. He reportedly said to his close friend, the composer and conductor Manuel Rosenthal: 'You see, an artist has to be very careful when he wants to marry someone, because an artist never realizes his capacity for making his companion miserable. He's obsessed by his creative work and by the problems it poses. He lives a bit like a daydreamer and it's no joke for the woman he lives with. One always has to think of that when one wants to get married.' He loved children, however, and was never happier than when he could be a part of their imaginative world. In his house in Montfort one can see all the objects he collected, including one of his treasures—a bird in a cage which, when wound up, began to sing. When he received it as a present, he put it to his ear and said, 'I can hear its heart beat'. Fairytales inspired him (we immediately think of *Mother Goose*), especially the scary ones, and he was a great admirer of Edgar Allan Poe. He was also very fond of animals and had a family of Siamese cats who ruled the house at Montfort. The violinist Hélène Jourdan-Morhange attested to how they used to prowl over pages of manuscript, leaving traces of muddy footprints. Nature, too, was a source of inspiration and consolation in his solitude. He went for endless walks—many of them in the middle of the night as he was an insomniac and slept during the day. The shutters in his bedroom in Montfort have star-shaped holes stars so that he could imagine them shining when it was daylight outside.

One of the most puzzling things about Ravel is that he carefully concealed his emotions behind a rather cold exterior. He was very secretive, and hated any sort of vulgarity ('one doesn't need to open one's chest to show that one has heart'). As a result of this behaviour he was often accused of being insensitive, cold, and too cerebral—an opinion which is sometimes still voiced today; but how could an 'insensitive' person possibly write music such as his that is full of sensuality, tenderness, and voluptuous-

ness? Ravel said of himself: 'You know the somewhat ridiculous side of my character: my sensitivity. I am of the same type as the Romantics.' Of his music he said: 'There are two kinds of music: cerebral music, such as that of Vincent d'Indy, and intuitive, emotional music—my own. Great music must come from the heart. Any music created by technique and brains alone is not worth the paper it is written on.' Stravinsky said Ravel was 'only a Swiss clock-maker', alluding to his Swiss ancestry and his perfect craftsmanship. Ravel was indeed a perfectionist and admitted that the gift of botching had been denied him—but his music is never cold.

Ravel himself was not a very good pianist and knew it. His friends used to argue over which he was worse at: playing the piano or conducting. He was to have given the premiere of his G major piano concerto, but opted out at the last minute. Despite this lack of virtuosity, he left us with some of the most 'pianistic' music ever written, and certainly some of the most difficult! The transparency and perfect craftsmanship of his piano music demands an infallible technique—and by that I don't just mean playing fast and loud. You need a highly developed sense of colour and rhythm, and an incredible amount of poetry and imagination. It is as though you first need to be an expert at Mozart and Liszt before attempting Ravel. As in Mozart you need a precise, alert, but beautifully shaded touch—combined with the fluidity, stamina and brilliance needed to play Liszt. Ravel delighted in certain technical challenges—especially repeated notes, glissandi, left-hand arpeggios covering almost the whole keyboard, hands in an overlapped position, very large stretches, and irregular double-note passages.

There has been a lot of discussion over the remark that Ravel once made: 'I don't ask for my music to be interpreted—just to be played.' A lot of people take that literally and consider it the one big clue to playing his music

(as they do with Stravinsky who said more or less the same thing). I think it must have been nothing more than a quip—Ravel's biting sarcasm was well known. It is also a trait of the perfect dandy to show detachment from his art, and this Ravel certainly did. The great French pianist Alfred Cortot reminds us of Goethe's saying that 'a work of art that leaves nothing to the imagination is not a true and complete work of art'. Surely Ravel's music is art of the highest order.

The **Menuet antique**, written in 1895, was Ravel's first composition to be published. It was dedicated to the pianist Ricardo Viñes, his closest friend in his student days, who later gave the premiere of many of Ravel's works. The first of four minuets which he was to write for the piano, it shows the fusion of three major sources of inspiration: the dance, which is so prevalent in Ravel's music; a return to Classical forms; and the influence of Emmanuel Chabrier. As part of his collection of piano pieces entitled *Dix Pièces pittoresques* (1881), Chabrier composed a *Menuet pompeux* which Ravel orchestrated in 1918. He admired him more than any other composer of his time, and held him in the same esteem as the painter Manet.

This is not Ravel at his best, and many passages are rather awkward, but there are certainly glimpses of what is to come. Marked *majestueusement*, its limping rhythm, rather than being shied away from, should be emphasized. The influence of Chabrier is noticeable in the touching trio where, towards the end, there is a clever superimposition of the two themes (a device which recurs in the minuet of *Le Tombeau de Couperin*). Ravel must have been happy enough with his youthful efforts to orchestrate the work in 1929.

The **Pavane pour une infante défunte** ('Pavane for a dead infant') is, along with *Boléro*, one of Ravel's most popular works. Perhaps annoyed by its huge success and arrangement for every instrument under the sun, in 1912 Ravel spoke rather unjustly about it, without, however, denying it any merit:

I have no qualms in speaking about this piece: the *Pavane* is far enough removed from the present to warrant my abandoning the role of composer for that of critic. In perspective, its qualities are no longer visible to me but, alas, its weaknesses stand out very clearly: the influence of Chabrier is too obvious and the form is quite uninteresting.

Written in 1899, it was not premiered until 1902 (by Ricardo Viñes), but had immediate success. Ravel's apparent distaste for the work did not stop him from orchestrating it in 1910, and it is in this version that we most often hear it. The form is simple but, I think, effective: a refrain appears three times with slight modifications in the accompaniment. In between we have two couplets, each repeated twice. The title was chosen by Ravel because of the similar-sounding words 'infante' and 'défunte'.

In what is now a famous quote, Ravel gave this advice to a young pianist who was taking the *Pavane* too slow for his liking: 'Remember that I wrote a pavane for a dead princess and not a dead pavane for a princess!' For sure, a tempo that drags will make one lose the sense of line which is so important here (and it is not funeral music: the 'dead' refers to a princess of a long time ago rather than to one recently deceased). I had an interesting experience when recording this piece: I did so at both sessions, over a year apart, and one version was a full 45 seconds longer than the other. When it came time to choose between the two, and of course being fully conscious of Ravel's directive, it nevertheless took me a long time to decide. In the end I opted for the slightly slower version which had more of a 'special' feel to it, and which, although slow, still easily carried the line. The metronomic indications in the various editions range from ♩ = 54–80, so that isn't much of a help. Ravel marked the piece, *Assez doux, mais d'une sonorité large* ('Rather gentle, but with a full sound').

Ravel loved challenges, and his **Sonatine**, like many of his other works, owes its existence to one. His friend, the critic M D Calvocoressi, mentioned to him in 1903 that a music magazine had announced a competition for the composition of a first movement of a sonatina, 75 bars in length. Ravel, delighted with the prospect, set himself to work. He was, however, disqualified for two reasons: first of all, he was the only candidate; secondly, his movement ended up being a few bars longer than the rules permitted. The entire work was not published until 1905. Ravel played it fairly frequently on his foreign tours as it was more or less within his technical grasp. The word 'sonatine' should not mislead us. The diminutive implies—as with Roussel later on—a composition reduced in length but not in technical difficulty or expressive content. It should by no means be played as a trivial work, limiting the nuances and the contrasts. After all, the indication *passionné* appears at the climax of the first movement for the first and only time in Ravel's piano music (excluding its brief appearance in the pastiche *À la manière de Borodine*).

It is also noted for its unity of form: the descending fourth which opens the piece reappears in the other two movements, as does the initial theme. Most students will stumble over the opening, which finds the hands in an awkward overlapping position, but which must sound easy and fluid. The second movement, *Mouvement de menuet*, should neither drag nor hurry. Ravel didn't want it to sound commonplace. The third movement is brilliant yet lyrical, giving the opportunity to produce some magical sonorities.

The circumstances under which the **Valses nobles et sentimentales** were first performed are now legendary. In 1911, the Independent Society for Music came up with the idea of organizing a concert of new works without naming the composers so that the public would not be influenced by their prejudices. The works played were thus anonymous, and the public was invited to guess the composer.

It was during this concert, amid an indescribable fracas, that the *Valses nobles et sentimentales* were premiered, played by Louis Aubert. Ravel, inscrutable as always, was surrounded by friends and admirers who, unawares, added their jeers to the boos of the audience. We can imagine what he must have felt, especially as this was his favourite among his piano works. The result of the ballot was not in his favour: the waltzes were attributed to umpteen composers, Ravel being cited by only a small minority. And yet, if there is one work that bears the signature of its composer, it is this. Concerning it, he wrote:

The title indicates clearly enough my intention to compose a set of waltzes after the example of Schubert. After the virtuosity of *Gaspard de la nuit* comes this sparse, transparent writing in which the harmony is harsher, setting off to advantage the musical outlines.

The work is preceded by a line borrowed from the poet, Henri de Régnier: '... le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile' ('... the delightful and ever-fresh pleasure of a useless pastime'). A chain of seven waltzes is followed by an epilogue in which we hear echoes of the principal themes, finally evaporating into thin air. It is writing of the highest intelligence, subtlety and sophistication, but with an élan and sense of timing that is breathtaking. It is therefore not surprising that once again Ravel orchestrated the work, this time also adding the plot for a ballet. The latter is incredibly schmaltzy, not least of all its title, *Adelaïde, ou le langage des fleurs*. It is certainly easy to find more brilliant and accessible pages in the piano works of Ravel, but perhaps none which are more delightful to the trained ear.

Ravel's last work for solo piano, **Le Tombeau de Couperin**, was published in 1917, twenty years before his death. Much of the suite, however, was sketched well before he enlisted in the army in 1915. It was conceived not so much as a homage to Couperin 'as to the whole of eight-

eenth-century French music'. After the war, the *Tombeau* was to serve another purpose, each of the six pieces being dedicated to a friend who fell on the field of battle. The title page, drawn by Ravel himself, includes a funerary urn. His mother also died in 1917—an event from which he never totally recovered. Cortot describes it justly when he says: 'No glorious monument could honour the memory of the French better than do these luminous melodies, these rhythms which are at the same time distinct and flexible—a perfect expression of our culture and of our tradition.'

The suite begins with a *Prélude*, which is a delicate *mouvement perpétuel*, demanding great evenness of touch and tempo. The lyrical touches should stand out from the bubbling semiquavers. Then comes an enigmatic *Fugue* (the only one Ravel ever wrote outside of harmony class). It is very difficult to play well, observing the correct phrasing and articulation of the three voices. Ravel once remarked to Marguerite Long, who gave the first performance, that he didn't know how she could play it from memory without going wrong! Of course after that she did go wrong, and left it out entirely from then on—something for which Ravel scolded her! It should be played simply but expressively. The ending always reminds me of a music-box winding down—remembering how Ravel liked all things mechanical.

The *Forlane* as a dance originated in Italy (*frioule*). It was a lively, somewhat impetuous dance which was banned by the Church for being too improper. It travelled, as many dances do, to both France and Germany. In Ravel's day it was popular as a substitute for the tango—a dance which was then all the rage, but also banned by the Church. Ravel, who was strongly anticlerical, no doubt relished including this dance in his suite. His *Forlane* takes as its model the one contained in the fourth *Concert royal* of François Couperin. The dotted rhythm must never become lazy, although the piece is certainly full of charm

and, at times, abandonment. The second theme is nonchalant, the third innocent, and the fourth almost martial. It contains some of Ravel's spiciest harmonies.

The energetic *Rigaudon* has a very definite rustic flavour, interrupted in the middle by an innocent and naive trio. In the orchestral version (Ravel orchestrated the suite minus the *Fugue* and *Toccata* in 1919), the melody of the trio is played by the oboe, with the flute, clarinet and cor anglais taking over at times to change the colour. Cortot is right to point out its resemblance to Chabrier's *Danse villageoise*. Then comes the aristocratic *Menuet*, a very touching movement which seems to have the same feeling of regret as does the famous *Pavane* (both are in the key of G major). The musette which forms the middle section is to be played nobly and with the use of the soft pedal, except for the immense crescendo that suddenly appears, marking the emotional high point of the suite so far. The recapitulation sees the superimposition of the two themes—just as we had in the *Menuet antique*. Ravel ends the piece with a chord containing a major seventh—something for which he had been eliminated from the Prix de Rome some twelve years before!

Nobody, except perhaps his cats and housekeeper, ever saw Ravel compose (orchestrating was different—that was allowed), and no manuscript paper was left hanging about. The composer, critic and musicologist Roland-Manuel tells us that all the time Ravel lived on the Avenue Carnot in Paris with his mother, the only score he ever saw out on the piano was that of *Sixty Sonatas* by Scarlatti. The latter's fondness for repeated notes must have worn off on Ravel, as that became one of his favourite keyboard tricks (much to the dismay of many a pianist after him). The *Toccata* which brings *Le Tombeau de Couperin* to its brilliant conclusion is a *pièce de résistance* which can easily be sabotaged by a piano with bad repetition. To bring it off successfully requires great stamina, and a willingness to hold back on power until

the very end. Behind all the virtuoso acrobatics, however, lies something more tragic. It is not hard to imagine an army advancing and the relentless foot-stamping of soldiers. There is one melody in particular which is first heard as an entreaty, then as something suggesting terrible despair, and finally—at the end—promising triumph.

The **Sérénade grotesque** was Ravel's first composition for the piano, written at the age of eighteen. It wasn't published, however, until 1975, so is not included in many older recordings of his 'complete' works. Already in this early work, Ravel's personal stamp is present. The rhythms and harmonies, as well as the guitar-like *pizzicatissimo* chords of the opening all foreshadow *Alborada del gracioso*. Its one strand of lyrical melody is marked *très sentimental*.

Ravel's first significant work for piano is his well-known **Jeux d'eau** ('Fountains') which appeared in 1901. He spoke of it as being 'the foundation of all the pianistic innovations ascribed to my works in general'. It takes as its obvious models two works by Liszt (*Jeux d'eau à la Villa d'Este* and *Au bord d'une source*), but is a masterpiece in its own right. Ravel, who was criticized during his lifetime for being an imitator of Debussy, made it clear that his *Jeux d'eau* was written two years before Debussy's *Jardins sous la pluie*, and four years before *Reflets dans l'eau*. At the top of the score he quotes a line from Henri de Régnier's poem *Fête d'eau*, in turn inspired by the fountains in the gardens of Versailles: 'Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ...' ('The river god laughing at the water that tickles him ...'). Ravel evidently told the pianist Henriette Faure, after she had played it too slowly for his liking, that her fountains 'were sad ones' and that she obviously hadn't read the epigraph. It requires a large hand (as do most of his works), and a well-developed and imaginative use of tone colour. The notes have to be there, but it's the effect that counts. It shows both sides of Ravel's

writing: the Classical form (it is vaguely in sonata form), and the impressionistic use of light and shade. It is dedicated to his teacher, Gabriel Fauré, who held it in high esteem.

Ravel's favourite composer was Mozart, whom he considered a god. One thing they had in common, besides elegance and grace, was the ability to work on widely disparate works simultaneously. At the same time (1908) that Ravel was composing his masterpiece of luminosity, *Ma Mère l'Oye* ('Mother Goose'), he was plunging himself into the gloominess of **Gaspard de la nuit**, the work that marks the summit of his output for solo piano.

It was through his friend, the pianist Ricardo Viñes, that Ravel became acquainted with the poetry of Aloysius Bertrand (1807–1841). Although quite forgotten today, he had his admirers, among them Victor Hugo. In 1836 Bertrand published a book with the obscure title *Gaspard de la nuit* (the name with which he signed the book) and subtitled *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (the latter was a seventeenth-century engraver). In 1896 Viñes lent his copy to Ravel, getting it back, only after asking for it, more than a year later. It took Ravel another eleven years to commence his work based on three of these poems.

In an autobiographical sketch, Ravel was reticent, to say the least, in his description of the work: '*Gaspard de la nuit* is a set of three romantic poems of transcendental difficulty'. He insisted that each of the poems be printed as a preface to the corresponding piece of music. So we begin with:

ONDINE Hark! Hark! It is I, it is Ondine who, with drops of water, rustles the resonant diamonds of your window illuminated by the muted moonbeams; it is the lady of the manor, dressed in moiré, who from her balcony contemplates the starlit night and the slumbering lake. Each ripple is a sprite which swims in the current; each current is a path which meanders about my palace; and my palace is of water at the bottom of the lake, built within the triangle of

flame and earth and air. Hark! Hark! My father beats at the groaning waves with the branch of a young alder; and my sisters, with their foamy limbs, caress the cool islets of herbs and waterlilies and gladioli, which shame the bearded, deciduous willow with its nets forever cast.

Through her murmured song she pleads with me to accept her ring for my finger, to become the husband of a water-nymph and with her visit the palace and become king of the lakes. And, because I replied that I loved a mortal, she—vexed and sulking—shed a few tears, then burst into laughter . . . and vanished in a white spray which trickled down my blue window pane.

The way in which Ravel evokes the shimmering moonlight on the lake is a stroke of genius. The repeated chords that open in the right hand have a tongue-twister of a rhythm that is enough to put off many a player from going any farther. Yet it all has to sound so easy! We know from testimony left by his students that Ravel was more concerned with the effect rather than the individual notes – but it's nice to have both! Ondine's murmured song then makes its entry, tender and melancholy. There is a sense of gradual awakening which is typically Ravelian. The fortissimo passage which is the climax must correspond to the phrase 'and, because I replied that I loved a mortal'. You can then hear Ondine shedding a few tears in the right-hand solo before the last page. Then comes her burst of laughter and sudden disappearance. It is a poem as much in music as it is in words.

LE GIBET (THE GALLOWES) Ah—is what I hear the night wind whining or is it the man on the gallows, uttering a sigh through the forked gibbet? Might it be some cricket singing, crouched in the moss and dead ivy which the forest wears on its feet, out of pity? Perhaps some fly out hunting, sounding the clarion about those ears now deaf to the tally-ho? Could it be a

ladybug who, in the course of her irregular flight, picked up a bloodstained hair from that shaven head? Or else could it be some spider weaving a half-length of muslin to knot about that strangled throat? No – it is a bell tolling at the city walls, on the horizon, and the body of a hanged man, reddened by the setting sun.

This is an extraordinary 'painting' by Ravel. In 52 bars he manages to create an odour of death through sounds that are purposely void of expression. The tolling of the bell, symbolized by the static invariability of a B flat which is heard well over two hundred times at regular intervals, creates an atmosphere of almost unbearable tension, as much for the player as for the listener. The bell should remain 'on the horizon' and not be too present. Distinguishing it within the sometimes thick texture (as in the descending chordal passages where the hands are stretched to the limits) requires skill. Ravel asks for the soft pedal to be used throughout the piece.

SCARBO Oh, how many times have I seen and heard Scarbo, when at midnight the moon shines in the sky like a silver shield on a blue banner dotted with golden honeybees! How many times have I heard him buzzing with mirth in the shadows of my alcove, and running his nail along the silk coverlet of my bed! How many times have I seen him leap to the floor, pirouette on one foot and cartwheel about the room like a spindle fallen from a witch's spinning wheel! Then, just when I thought him vanished, the imp grew longer between the moon and myself—like a church steeple, a golden bell shaking from his pointed cap! But soon his image became bluish and semi-transparent like wax; his face turned pale like the stump of a candle . . . and suddenly he expired.

This piece is almost entirely constructed from three motifs—the first is presented in the opening bar, the second which is the repeated-note figure, and the third which



surely must be Scarbo's claws, scratching the silk coverlet. There is practically nothing else in the work other than these three fundamental elements and their transformations. Ravel liked to add the words 'Quelle horreur!' to the right-hand theme that enters in bar 32 (taken from the first motif). While getting around the technical difficulties of this piece, the pianist must also 'be' the devilish Scarbo—but, at the same time, should imagine himself as the person locked in the room with him, feeling terrified. Much of it is written between *ppp* and *p*, thus keeping extra power for the big climaxes—something which is not always adhered to in performance. You need the reflexes (and the claws!) of a cat, and the nerves to remain cool-headed so as not to fall apart in the middle of such terror.

In writing *Scarbo*, Ravel wanted to compose a piece that would be even more difficult to play than Balakirev's *Islamey*. He later confided to one of its interpreters that he had considered writing a caricature of Romanticism but was afraid of being carried away by it . . . which once more confirms that Ravel was an incurable romantic at heart and yet ashamed of the fact. He also described *Scarbo* as 'an orchestral transcription for piano'.

To commemorate the centenary of Haydn's death in 1909, the editor of the *Revue Musicale* invited several French composers (Ravel, Debussy, Dukas, Hahn, d'Indy and Widor, among others) to write a tribute to their illustrious predecessor. The following notation was arrived at: H=B, A=A, Y=D, D=D, N=G. By continuing up the keyboard and using the complete alphabet, Y ends up on a D, N ends up on a G, and the H was borrowed from German musical notation (where it stands for a B). Ravel, ever ready to accept a challenge, set to work on his **Menuet sur le nom d'Haydn**, which is nevertheless one hundred per cent Ravel.

The **Prélude** was written as a sight-reading test for an examination at the Paris Conservatoire in 1913. One of the

candidates, Jeanne Leleu, read it particularly well, and Ravel asked her permission to dedicate it to her. She had already played in the premiere of the duet version of *Ma Mère l'Oye* three years previously, so must have been familiar with his style. Although it is a mere trifle, it could have been written by nobody but Ravel, and serves as an excellent introduction to the composer. Most of Ravel's piano works need very advanced pianism, so it is nice to have one that doesn't!

The two **À la manière de . . .** pieces were written in 1912 at the request of the composer, conductor and pianist Alfredo Casella who wanted to publish a few pastiches of his own (among which exists a pastiche of Ravel entitled *Almanzor ou le mariage d'Adélaïde*). Ravel chose to pay a mildly tongue-in-cheek homage to two of his favourite composers. To Borodin he dedicated a waltz which is more Russian than Borodin himself. On Chabrier's behalf he composed a pastiche of Siebel's aria, *Faites-lui mes aveux* from the third act of Gounod's *Faust*, incorporating characteristic arpeggios, octave doublings of the melody, and a rumbling passage in the bass that is straight out of Chabrier's *Sous bois* (*Pièces pittoresques*).

The cycle of five pieces entitled **Miroirs** was composed at the same time as the *Sonatine* (1905) but with a marked difference in the style and writing. Each movement is dedicated to a member of the group called 'Les Apaches', formed to battle the Establishment. Ravel left us with the comment that 'these pieces marked such a change in my harmonic evolution that nonplussed even those most accustomed to my musical style'. His biographers have puzzled over the title given to this album which contains pieces that appear to have no connection with one another. Surely, though, it is the wonderful richness of the musical and emotional content that counts for more than anything.

The set begins with *Noctuelles*, a title which is infinitely more poetic in French than in English ('Owl-moths'). The

work, dedicated to the poet Léon-Paul Fargue, was inspired by one of his lines, 'The owl-moths leave their hangars in irregular flight, to ornament other rafters'. Besides this irregular flight of the insects – marvellously translated by Ravel into a perpetual asymmetry in the two hands, there is an admirable middle section which is intensely expressive. Characterized by a falling third (which we will later find in *Une barque sur l'océan*) and by the syncopated accompaniment (which reappears in *Alborada del gracioso*), it must nevertheless keep moving and not drag.

According to Ravel, *Oiseaux tristes* was the first-composed and the most typical of the five pieces. Here he evokes an image of 'birds lost in the torpor of a very dense forest during the hottest hours of summer'. His inspiration for writing this piece evidently came during a walk in the forest of Fontainebleau. They are two 'layers' to the piece: the birdsong on high, and the dense, stifling atmosphere of the forest below. In the middle our peace is suddenly shattered, no doubt by a flock of birds taking off, thus also portraying the reaction it provokes in the observer. Ravel loved playing this piece time and time again, trying to get his fellow Apaches to understand it – which at first, they didn't.

Ravel adored little automatic toys and his house was full of them. Among them, constantly on his piano (and still sitting there today) was a tiny boat in the middle of cardboard waves, enclosed by a glass bell. A crank activated the waves, transforming them into a turbulent ocean. Did Ravel manipulate this toy for hours on end while composing *Une barque sur l'océan*? One of his aims in writing *Miroirs* was to free himself from the style of his early work, *Jeux d'eau*. The contrast between these two water pieces could not be more evident. As in *Noctuelles*, Ravel once more inserts a plaintive melody in the middle of the piece which is marked *expressif*.

Ravel always seemed to visit the countries from which he gained inspiration after having written works influenced by them: such is the case with Spain and America (his blues movement in the Sonata for violin and piano was written before he set foot in America). *Alborada del gracioso* is not only one of his most celebrated works, but also one of his best attempts at 'Spanish' music. The title gains nothing in translation: *Alborada del gracioso* sounds so much better than *Aubade du bouffon* or *A Jester's Morning Serenade*. We don't know why Ravel chose this title. Perhaps he was inspired by one of the fairytales of Oscar Wilde, *The Birthday of the Infanta*, in which a jester falls in love with a princess. She offers him a rose, but he dies upon realizing that she was only making fun of him. There is certainly something apocalyptic in the ending which is akin to that of *La Valse*. This is another of Ravel's repeated-note pieces which can be completely thrown into disarray by an uncooperative piano! Ravel said that under no circumstances should you slow down for the repeated notes – it's best to 'fudge' it a bit than to do that. The work is more often played in its orchestral version, but somehow the sense of struggle and (hopefully ensuing) accomplishment that a pianist can portray is missing for me in that version.

*La vallée des cloches* is very different from the other four pieces and might, at a pinch, be passed off as Debussy! It is certainly similar to the latter's *Étude pour les sonorités* which was written ten years later. Ravel told the pianist Robert Casadesu that it was inspired by the sound of bells in Paris at midday. It requires a faultless sense of tone colour and timing. Some people are amazed that Ravel chose to end the cycle with a piece so devoid of virtuosity. A standing ovation, which would have been guaranteed after *Alborada*, is no longer a possibility. For me it's the perfect ending.

ANGELA HEWITT © 2002

## ANGELA Hewitt

Angela Hewitt continues to captivate and charm audiences around the world with her musicianship and virtuosity. Since her triumph in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition, Miss Hewitt has been hailed as 'the pre-eminent Bach pianist of our time' (*The Guardian*, London, 2001), and 'nothing less than the pianist who will define Bach performance on the piano for years to come' (*Stereophile*, 1998). Her cycle of Bach recordings for Hyperion has been described by *The Sunday Times* as 'one of the record glories of our age'. Born into a musical family, the daughter of the Cathedral organist in Ottawa, she began her piano studies at the age of three, and at nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she studied with Earle Moss and Myrtle Guerrero. She then studied with French pianist Jean-Paul Sévilla at the University of Ottawa where she obtained her Bachelor of Music degree at eighteen.

Her repertoire is vast, ranging from Bach to the present day. She has performed with orchestras in the United States (Philadelphia, San Francisco, Baltimore, St Louis, Atlanta, Indianapolis, Cincinnati, Oregon and the Minnesota Orchestra), in England (her Proms debut was in 1990), with the Japan Philharmonic, and with every major orchestra in Canada and Australia. She has devoted entire recitals to the works of Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, Fauré, Roussel, and Ravel. These appearances have taken her to, among others, New York's Alice Tully Hall, London's Wigmore Hall, the Salle Gaveau in Paris, Tokyo's Bunka Kaikan, Toronto's Roy Thomson Hall, the Sydney Opera House, and throughout mainland China, the former Soviet Union, and New Zealand.

In the preparation of this text, I am hugely indebted to my former teacher, Jean-Paul Sévilla, whose own notes, lectures, and performances of the solo piano works of Ravel will forever remain in the memory of all those who were fortunate enough to hear them. The poems were translated by the late Douglas Voice.



Dedicated to keeping 'live music' alive, she is a founding member of Piano Six – a project involving six Canadian pianists who take music to the rural communities of Canada. Her lecture recitals on Bach and frequent masterclasses are widely appreciated by students and teachers alike.

In 1995 Angela Hewitt was awarded an Honorary Doctorate from the University of Ottawa, and in 1997 she received the Key to the City of Ottawa. In 2000 she was appointed an Officer of the Order of Canada. She has made her home in London since 1985.

## RAVEL *Musique pour piano seul*

**M**AURICE RAVEL est né le 7 mars 1875, à Ciboure, petit port du Pays Basque, au pied des Pyrénées. Son père était un ingénieur de renom et fut le premier à faire fonctionner une automobile au gaz. On dit toujours qu'il était suisse, ce qui est vrai, mais ses parents étaient d'origine savoyarde, ce qui les lie à la Sardaigne. La mère de Ravel était cent pour cent basque et avait vécu en Espagne pendant de nombreuses années. Bébé, Ravel était bercé par le son des chansons de la péninsule qui deviendra plus tard une de ses principales sources d'inspiration.

Peu de temps après la naissance de leur fils, les parents de Maurice Ravel déménagent à Paris. C'est là que Ravel prend ses premières leçons de piano, à l'âge de sept ans. En 1889, il entre au Conservatoire de Paris et reçoit sa Première Médaille de piano en 1891. Plus tard, il apparaîtra toutefois que le jeune homme est plus doué pour la composition que pour l'exécution instrumentale. Son professeur, Gabriel Fauré, reconnaîtra le talent exceptionnel de Ravel et ne cessera de le soutenir et de l'encourager.

Le désir de tout étudiant en composition au Conservatoire est de remporter le très prestigieux Prix de Rome. Ravel tente de le décrocher cinq fois, et réussit à gagner une troisième place. Mais après sa dernière tentative, il n'est même pas autorisé à participer à la phase finale, et on lui interdit pour toujours de se présenter. Ceci cause un immense scandale et le directeur du Conservatoire, Théodore Dubois, est forcé de démissionner. C'est Gabriel Fauré qui prend sa place. À cette époque, Ravel compte déjà à son actif des œuvres fort connues, telles que *Pavane*, *Jeux d'eau* et son magnifique Quatuor à cordes, et cette affaire du Prix de Rome ne fait que renforcer, si besoin était, sa réputation grandissante.

La Première Guerre mondiale éclate, et Ravel tente maintes fois de s'engager dans l'armée, mais sans succès

du mesure de sa petite taille (il ne fait qu'un mètre soixante cinq). Il persiste pourtant, et finit par être accepté pendant un an comme chauffeur de camions. En 1921, il achète une maison à Montfort l'Amaury, à cinquante kilomètres à l'ouest de Paris, où il invite ses amis et ses collègues à faire de la musique et, surtout, à partager un bon repas. La maison est restée intacte et offre un regard fascinant sur ce curieux compositeur.

Après la guerre, Ravel se rend partout en Europe, à la fois comme chef d'orchestre et comme interprète de ses propres œuvres. En 1928, il traverse l'Atlantique et remporte un franc succès aux États-Unis et au Canada. C'est à cette époque qu'il rencontre George Gershwin qui demande à Ravel de lui donner quelques leçons. Ravel refuse en disant : « Vous risqueriez de perdre de votre spontanéité et au lieu de composer du Gershwin de première classe, vous finiriez par composer du Ravel de seconde classe ! »

En 1933, après un accident dans un taxi, il commence à montrer les premiers signes d'une maladie qui, quatre ans plus tard, causerait son décès. Nous savons maintenant qu'il souffrait d'aphasie, rare maladie du cerveau, qui fait perdre la coordination des mouvements sans affecter la santé mentale : bien qu'il entendit et ressentit la musique, il ne pouvait plus l'écrire. Une histoire touchante raconte qu'après une représentation de *Daphnis et Chloé*, il fondit en larmes et murmura : « Mais j'ai encore tant de musique dans ma tête ! » En décembre 1937 il est opéré et on retire une tumeur cérébrale : l'opération est considérée comme un succès. Pourtant, trois jours après Noël, il meurt.

Quelle sorte de personnage était donc Maurice Ravel ? Dans son apparence, il était toujours vêtu à la dernière mode et ne se rendait jamais nulle part sans ses chères chaussures noires en cuir verni. D'après la pianiste

Marguerite Long, il les oubliait toujours chez lui lorsqu'il partait en voyage, et cela causait d'innombrables retards. De même, il ne pouvait se séparer de sa marque préférée de cigarettes, et il faillit annuler sa tournée américaine de peur de ne pas les trouver outre-Atlantique. Tous ses amis proches chérissaient chaque moment qu'il passait avec eux, mais jamais il ne sembla avoir de relation vraiment intime. Sa grande histoire d'amour ? La musique. Vivre sans elle, c'était mourir, et mieux valait la solitude qui lui permettait de composer autant d'œuvres merveilleuses. Il aurait dit un jour, à l'un de ses meilleurs amis, le compositeur et chef d'orchestre Manuel Rosenthal : « Voyez-vous, un artiste doit être prudent lorsqu'il veut se marier, parce qu'un artiste ne se rend jamais compte qu'il peut rendre sa compagne très malheureuse. Il est obsédé par son travail de création et par les problèmes que cela pose. Il vit un peu comme un doux rêveur, mais ce n'est pas drôle pour la femme qui vit avec lui. Il faut toujours penser à cela lorsqu'on veut se marier. » Il adorait les enfants, pourtant ; il était comblé lorsqu'il pouvait entrer dans leur monde imaginaire. Dans sa maison de Montfort, on peut voir tous les objets qu'il a collectionnés, y compris l'un de ses trésors, un oiseau dans une cage qui, lorsqu'il est remonté, commence à chanter. Lorsqu'il reçut ce cadeau, il plaça l'oiseau sur son oreille et dit : « Je sens battre son cœur ». Les contes de fées étaient une grande source d'inspiration (on pense tout de suite à *Ma Mère l'Oye*) surtout ceux qui faisaient peur, et il admirait particulièrement Edgar Allan Poe. Il aimait aussi beaucoup les chats et vivait avec une famille de siamois qui faisaient la loi dans la maison de Montfort. La violoniste Hélène Jordane-Morhange racontait comment ils jouaient sur les pages fraîchement écrites du compositeur et y laissaient leurs traces de pattes boueuses. Autre source d'inspiration, la nature qui jouait aussi un rôle consolateur et réconfortant dans sa solitude. Il partait

pour de longues promenades, nombre d'entre elles au beau milieu de la nuit, insomniaque qu'il était, et le jour, il dormait. Les volets de sa chambre de Montfort ont des ouvertures en forme d'étoiles, et il imaginait les voir briller quand dehors il faisait jour.

Une des choses les plus étonnantes au sujet de Ravel est qu'il prenait grand soin de masquer ses émotions derrière un masque de froideur. Il était très secret et détestait la vulgarité sous toutes ses formes. Il disait : « Il n'y a pas besoin de s'ouvrir la poitrine pour montrer qu'on a du cœur ». En conséquence, les gens pensaient qu'il était insensible, froid et trop intellectuel (opinion souvent émise aujourd'hui, d'ailleurs) ; mais comment peut-on imaginer qu'une musique aussi sensuelle, tendre et voluptueuse puisse avoir été écrite par quelqu'un d'insensible ? De lui-même, Ravel disait : « On voit bien le côté ridicule de mon caractère : ma sensibilité. Je suis de l'espèce des Romantiques. » Et de sa musique il déclarait : « Il y a la musique instinctive, sentimentale – la mienne – et puis il y a la musique intellectuelle : d'Indy ». Il ajoutait que la grande musique venait toujours du cœur, et que la musique créée par la technique et le cerveau ne valait même pas le papier sur lequel elle était écrite. Stravinsky disait de Ravel qu'il n'était qu'un horloger suisse, faisant ainsi référence à ses origines et sa maîtrise parfaite de l'art de la composition. Oui, Ravel était un perfectionniste, il disait aussi que le don de bâcler la musique lui avait été refusé ! Mais sa musique n'est certainement pas froide.

Ravel n'était pas très bon pianiste, et il le savait. Ses amis se battaient pour savoir ce qu'il faisait le moins bien : jouer du piano ou diriger un orchestre ! Il devait jouer la première de son Concerto pour piano en sol majeur, mais se désista à la dernière minute. Malgré son manque de virtuosité, il nous laissa une des musiques les plus « pianistiques » jamais composées, et certainement une des plus difficiles ! La transparence et la maîtrise parfaite

de sa musique pour piano exige une technique infaillible, et je ne veux pas seulement dire jouer vite et fort. Il faut un très grand sens du timbre et du rythme, de la poésie et une bonne dose d'imagination pour jouer Ravel. D'une certaine manière, il faudrait être expert de Mozart et de Liszt avant d'attaquer Ravel. Comme pour Mozart, sa musique exige un toucher précis, alerte mais aussi très nuancé ; comme pour Liszt, elle demande de la fluidité, de l'énergie et beaucoup de brio. Il se régalaît de certains défis techniques comme les notes répétées, les *glissandi*, les arpeges à la main gauche sur presque toute la longueur du clavier, le croisement des mains, les écarts immenses et les passages en doubles notes irrégulières.

Une des remarques de Ravel suscita de grands débats : « Je ne demande pas que l'on m'interprète mais seulement qu'on me joue ». Beaucoup de musiciens le prennent à la lettre et s'en tiennent à cette remarque (ils font de même pour Stravinsky qui dit à peu près la même chose). Je pense que cette remarque n'était qu'un quolibet : tout le monde sait que Ravel pouvait être très ironique. Elle est aussi typique de ce parfait dandy qui voulait montrer son détachement par rapport à son art. Le grand pianiste Alfred Cortot nous rappelle cette citation de Goethe, qui disait « une œuvre d'art ne laissant rien à deviner n'est pas une œuvre d'art vraie et entière ». La musique de Ravel est de l'art au plus haut niveau.

CD 1

Le **Menuet antique**, écrit en 1895, fut la première composition publiée de Ravel. Il était dédié au pianiste Ricardo Viñes, son ami le plus proche lorsqu'il faisait ses études, qui créa de nombreuses œuvres de Ravel. Premier des quatre menuets écrits pour le piano, il mêle trois grandes sources d'inspiration : la danse qui occupe une place très importante dans la musique de Ravel ; le retour aux formes classiques ; et l'influence d'Emmanuel

Chabrier. Dans son recueil pour piano intitulé *Dix Pièces pittoresques* (1881), Chabrier avait composé un **Menuet pompeux** que Ravel arrangea pour l'orchestre en 1918. Ravel admirait Chabrier plus que tout autre compositeur de son époque et lui vouait une estime aussi grande que celle qu'il avait pour le peintre Manet.

Ce menuet ne présente pas Ravel sous son meilleur jour, et certains passages sont quelque peu maladroitement, mais on voit poindre la musique qui naîtra plus tard. Marqué « majestueusement », son rythme boiteux ne doit pas être évité mais au contraire, accentué. L'influence de Chabrier se remarque particulièrement dans le trio touchant où, vers la fin, deux thèmes se superposent habilement (cette technique se retrouve d'ailleurs dans *Le Tombeau de Couperin*). Ravel devait être relativement satisfait de cette œuvre de jeunesse puisqu'il l'orchestra en 1929.

**Pavane pour une infante défunte** est, avec le *Boléro*, l'œuvre la plus populaire de Ravel. Fatigué, peut-être, de son immense succès et des arrangements successifs pour tous les instruments de la terre, Ravel en parlait assez injustement et niait totalement sa valeur artistique :

Je n'éprouve aucune gêne à en parler : elle est assez ancienne pour que le recul la fasse abandonner du compositeur au critique. Je n'en vois plus les qualités, de si loin. Mais, hélas ! J'en perçois fort bien les défauts : l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre. (1912)

Écrite en 1899, elle ne fut jouée en public pour la première fois qu'en 1902 (par Ricardo Viñes), et plut immédiatement. Le dégoût de Ravel pour ce morceau ne l'empêcha pas de l'orchestrer en 1910, et c'est dans cette version que nous l'entendons le plus aujourd'hui. La forme est simple mais, je pense, efficace : un refrain revient trois fois, légèrement modifié dans son

accompagnement, et vient entrecouper deux couplets répétés deux fois chacun. Le titre fut choisi par Ravel pour le jeu de sonorités entre « infante » et « défunte ».

Dans une citation désormais fameuse, Ravel donnait ce conseil à un jeune pianiste qui jouait la *Pavane* trop lentement à son goût : « N'oubliez pas que c'est une Pavane pour une infante défunte et non une Pavane défunte pour une infante ». Car en effet, un tempo qui se traîne fait perdre à l'auditeur le sens du morceau, si important ; il ne s'agit pas d'une musique funéraire, l'infante est morte il y a bien longtemps ! J'ai fait une expérience intéressante lorsque j'ai enregistré ce morceau : je l'ai joué à deux sessions espacées d'un an ; or, l'une des versions fait 45 secondes de plus que l'autre. Quand j'ai dû choisir entre les deux enregistrements, bien conscient des souhaits de Ravel, je penchais peut-être en faveur de la version la plus courte, mais j'ai mis beaucoup de temps à me décider. Finalement, j'ai opté pour la version un peu plus lente, parce que je trouve qu'elle donne une sensation spéciale tout en conservant l'esprit dans lequel elle a été écrite. Les indications métronomiques des différentes éditions vont de 54 à 80 à la noire, aussi le pianiste n'est-il pas très aidé. Ravel avait marqué *Assez doux, mais d'une sonorité large*.

Ravel adorait les défis. Sa *Sonatine*, comme beaucoup de ses autres œuvres, doit son existence à un de ces défis. L'ami de Ravel, le critique M D Calvocoressi, mentionna en 1903 qu'un magazine musical lançait un grand concours pour la composition du premier mouvement d'une sonatine, d'une longueur de 75 mesures. Ravel, ravi de cette initiative, se mit tout de suite au travail. Il fut toutefois disqualifié et ce, pour deux raisons : tout d'abord, il était le seul candidat ; ensuite, son mouvement excédait le nombre de mesures autorisé. Il fallut attendre l'année 1905 pour que l'œuvre complète fût publiée. Ravel la jouait souvent lors de ses concerts à l'étranger car elle

relevait de son niveau technique. Il faut se méfier du mot « sonatine ». Le diminutif implique, comme pour Roussel plus tard, une composition assez courte mais non sans difficultés techniques ou contenu expressif. La sonatine ne doit pas être jouée comme une petite pièce sans importance, en limitant ses nuances et ses contrastes. Après tout, il est écrit *passionné* au point culminant du premier mouvement, pour la première et unique fois dans l'œuvre pour piano de Ravel (à l'exception d'une brève mention dans le pastiche *À la manière de Borodine*).

Il convient également de noter son unité de forme : la quarte descendante qui ouvre le morceau apparaît de nouveau dans les deux autres mouvements, ainsi que le thème initial. La plupart des jeunes pianistes butent dès le début de l'œuvre à cause de la superposition des mains et de la sonorité qui doit couler et paraître toute simple. Le deuxième mouvement, *Mouvement de menuet*, ne doit être ni traînant ni empressé. Ravel ne voulait pas qu'il sonne commun. Le troisième mouvement est brillant tout en étant lyrique, et il donne au pianiste l'occasion de produire des sonorités magiques.

Les circonstances de la première représentation des **Valses nobles et sentimentales** sont désormais légendaires. En 1911, la Société musicale indépendante eut l'idée d'organiser un concert d'œuvres nouvelles sans nommer les compositeurs, pour que le public ne soit pas influencé par ses préjugés éventuels. Toutes les œuvres interprétées étaient donc anonymes, et le public devait deviner le compositeur. C'est pendant ce concert, dans un fracas indescriptible, que les *Valses nobles et sentimentales* furent interprétées pour la première fois, par Louis Aubert. Ravel, le visage impénétrable comme toujours, était entouré d'amis et d'admirateurs qui, sans savoir qu'il était le compositeur, huèrent le morceau de bon cœur avec tout le reste des auditeurs. On imagine ce qu'il dut ressentir, surtout lorsqu'on sait que cette œuvre

était l'une de ses grandes favorites. Le résultat du vote ne fut pas en sa faveur : les *Valses* furent attribuées à toute une série de compositeurs, une faible minorité seulement citant Ravel. Et pourtant, s'il est bien une œuvre qui porte la signature de son compositeur, c'est celle-ci. Il disait d'elle :

Le titre indique assez mon intention de composer une chaîne de valse à l'exemple de Schubert. À la virtuosité qui faisait le fond de *Gaspard de la nuit* succède une écriture nettement plus clarifiée, qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs.

Elle est d'ailleurs précédée d'un vers empruntée au poète Henri de Régnier : « ... le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile ». Une chaîne de sept valse est suivie d'un épilogue qui renvoie l'écho des thèmes principaux et s'évapore dans l'air. L'écriture est d'une intelligence, d'une subtilité et d'une sophistication extrêmes, et d'un élan et un sens de la mesure à vous couper le souffle. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre que Ravel arrangerait l'œuvre pour orchestre. Cette fois pourtant, il ajoute une histoire pour un ballet. L'ensemble est incroyablement à l'eau de rose. Rien que le titre, *Adélaïde, ou le langage des fleurs*, est très sentimental. Certes, il est facile de trouver des pages plus brillantes et accessibles dans l'œuvre pour piano de Ravel, mais aucune n'est aussi ravissante pour l'oreille exercée.

La dernière pièce de Ravel pour piano seul, **Le Tombeau de Couperin**, fut publiée en 1917, vingt ans avant sa mort. La majeure partie de cette suite fut toutefois conçue bien avant qu'il ne s'engageât dans l'armée en 1915. Elle fut écrite comme « un hommage qui s'adresse moins au seul Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle ». Après la guerre, le *Tombeau* servit une autre cause, chacune des parties qui composent la suite étant dédiée à un ami tombé sur le champ de bataille. La page de titre, dessinée par Ravel lui-même,

présente une urne funéraire. Sa mère mourut également en 1917 ; il ne s'en remettra vraiment jamais totalement. Cortot ne pouvait mieux décrire cette œuvre lorsqu'il dit : « ... nul monument de gloire ne pouvait honorer des mémoires françaises mieux que ne le font ces chants lumineux, ces rythmes à la fois nets et flexibles, expression parfaite de notre culture et de notre tradition. »

La suite commence par un *Prélude*, délicat *mouvement perpétuel*, exigeant une égalité parfaite du toucher et du tempo. Il faut faire ressortir les notes lyriques des traits de doubles croches. Au *Prélude* fait suite une *Fugue* énigmatique (la seule que Ravel composera jamais, en dehors des cours d'harmonie) très difficile à jouer car elle exige le respect absolu du phrasé et de l'articulation des trois voix. Ravel demanda un jour à Marguerite Long (qui joua le *Tombeau* pour la première fois en public) comment elle pouvait le jouer par cœur sans se tromper ! Bien sûr, après cela elle se trompa, et abandonna totalement le morceau, ce pourquoi Ravel la réprimanda ! Il doit être joué avec simplicité mais de manière expressive. La fin me rappelle toujours une boîte à musique qui ralentit avant de s'arrêter ... Ravel aimait toutes les choses mécaniques.

La *Forlane* est une danse originaire du *frioul*, en Italie. Elle était animée et assez impétueuse et fut bannie par l'Église qui la considérait indécente. Elle voyagea, comme beaucoup d'autres danses, jusqu'en France et en Allemagne. À l'époque de Ravel, elle remplaçait facilement le tango – dans très à la mode mais aussi bannie par l'Église. Ravel qui était très anticlérical, s'amusa certainement beaucoup à ajouter cette danse à la suite. Sa *Forlane* prend pour modèle celle du quatrième *Concert royal* de François Couperin. Les notes pointées ne doivent jamais paresser malgré le charme et le relatif abandon du morceau. Le deuxième thème est nonchalant, le troisième



innocent, et le quatrième presque martial. Il contient certaines des harmonies les plus relevées de Ravel.

L'énergique *Rigaudon* à la saveur très rustique, est interrompu en son milieu par un trio naïf et frais. Dans la version orchestrale que Ravel arrangea en 1919 (en ôtant toutefois la *Fugue* et la *Toccata*) la mélodie du trio est jouée au hautbois, puis reprise à la flûte, à la clarinette et au cor anglais pour en changer la sonorité. Cortot a raison de faire remarquer sa ressemblance avec la *Danse villageoise* de Chabrier. Le *Menuet* est un mouvement très touchant qui semble porter le même sentiment de regret que la fameuse *Pavane* (les deux morceaux sont en sol majeur). La musette qui forme la section centrale doit être jouée noblement avec la pédale douce, sauf pour l'immense *crescendo* qui apparaît soudain et marque le point le plus émouvant de la suite, jusque là. Le récapitulatif superpose les deux thèmes, comme dans le *Menuet antique*. Ravel termine le morceau par un accord neuvième majeure, qui lui valut d'être éliminé du Prix de Rome quelque douze ans auparavant !

Personne, à part ses chats et sa gouvernante, ne vit jamais Ravel composer (pour l'orchestration, c'était différent : il était permis d'y assister !) et aucun papier à musique ne traînait dans la maison. Le compositeur, critique et musicologue Roland-Manuel nous raconte qu'à l'époque où Ravel vivait Avenue Carnot à Paris avec sa mère, la seule partition qu'il vit jamais sur le piano était celle des *Soixante Sonates* de Scarlatti. D'ailleurs, l'amour de Scarlatti pour les notes répétées a du déteindre sur Ravel, car elles devinrent ses astuces favorites, au désespoir de bien des pianistes. La *Toccata* qui introduit la brillante conclusion du *Tombeau de Couperin* est une véritable pièce de résistance qui se sabote facilement sur un piano à la mauvaise répétition. Il faut une énergie considérable pour la jouer correctement, et la volonté de retenir la puissance de jeu pour la libérer à la fin. Derrière

la virtuosité, toutefois, se cache une image tragique : on imagine facilement une armée qui avance et le bruit des bottes des soldats. Une mélodie, en particulier, s'entend d'abord comme une supplication, puis comme un terrible désespoir et, enfin, comme la promesse d'un grand triomphe.

## CD 2

La **Sérénade grotesque** fut le premier morceau que Ravel composa pour le piano, à l'âge dix-huit ans. Il ne fut toutefois pas publié avant 1975, et c'est pourquoi il ne figure pas sur les anciennes intégrales pour piano. On remarque déjà la griffe de Ravel dans ses œuvres de jeunesse. Les rythmes, les harmonies et les accords *pizzicatissimo* comme joués à la guitare dans l'introduction présagent tous *Alborada del gracioso*. Le trait de mélodie lyrique est marqué « très sentimental ».

La première œuvre significative de Ravel pour le piano est le célèbre **Jeux d'eau**, en 1901. Il dit de cette pièce qu'elle est « l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre ». Elle reprend deux modèles évidents de Liszt, *Jeux d'eau à la Villa d'Este* et *Au bord d'une source*, mais n'en est pas moins un chef d'œuvre à part entière. Ravel qui fut critiqué toute sa vie comme imitant toujours Debussy, annonça haut et fort que ses *Jeux d'eau* furent écrits deux ans avant les *Jardins sous la pluie* de Debussy et quatre ans avant *Reflets dans l'eau*. En haut de la partition, il cite un vers du poème d'Henri de Régnier *Fête d'eau*, inspiré par les fontaines des jardins de Versailles : « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ... ». Ravel dit un jour à la pianiste Henriette Faure, après une exécution trop lente à son goût, que ses fontaines étaient bien tristes et qu'elle n'avait évidemment pas lu l'épigramme. Cette pièce requiert une grande main (comme la plupart des œuvres de Ravel pour le piano) et un sens original de l'utilisation du timbre. Les

notes doivent être jouées, mais c'est davantage l'effet qui compte. Il montre les deux côtés de l'écriture de Ravel : la forme classique (vague sonate) et l'utilisation impressionniste de la lumière et de l'ombre. Les *Jeux d'eau* sont dédiés au professeur de Ravel, Gabriel Fauré qui appréciait particulièrement ce morceau.

Le compositeur préféré de Ravel était Mozart qu'il considérait comme un dieu. Une des choses qu'ils avaient en commun, à part l'élégance et la grâce, était la capacité de travailler simultanément sur deux œuvres totalement différentes. En 1908, époque à laquelle Ravel composait son chef d'œuvre de luminosité, *Ma Mère l'Oye*, il plongeait totalement dans l'obscurité de **Gaspard de la nuit**, sommet de ses compositions pour le piano.

C'est son ami pianiste Ricardo Viñes, qui fit connaître à Ravel la poésie d'Aloysius Bertrand (1807–1841). Poète quelque peu oublié de nos jours, il ne manquait pas d'admirateurs parmi lesquels figurait, entre autres, Victor Hugo. En 1836, Bertrand publia un recueil au titre obscur de *Gaspard de la nuit* (nom sous lequel il signa le livre) sous-titré *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (graveur du XVII<sup>e</sup> siècle). En 1896, le pianiste prêta son exemplaire de l'œuvre à Ravel, et ne le récupéra qu'un an plus tard après avoir dû le demander au compositeur. Il faudra à Ravel encore onze ans pour commencer à travailler sur trois des poèmes de ce recueil.

Dans une ébauche autobiographique, Ravel montre sa réticence, c'est le moins qu'on puisse dire, à décrire l'œuvre : « *Gaspard de la nuit* est un ensemble de trois poèmes romantiques d'une difficulté transcendante ». Il insistera pour que chacun des poèmes figure en préface à la pièce correspondante. Nous commençons donc par :

ONDINE Ecoute ! – Ecoute ! – C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui

contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi. Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air. Ecoute ! – Ecoute ! – Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne.

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs. Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en gibouilles qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

La manière dont Ravel évoque le clair de lune qui fait miroiter le lac est un trait de génie. Les accords d'introduction, répétés à la main droite, ont un rythme si difficile à exécuter qu'ils découragent plus d'un pianiste. Et pourtant, le tout doit sembler si facile ! Nous savons, par des témoignages que nous ont laissés ses élèves, que Ravel ne se préoccupait pas des notes : c'est l'effet général qui lui importait bien plus ... mais ce n'est pas mal non plus d'avoir les deux ! Le chant d'Ondine fait ensuite son entrée, tel un murmure, tendre et mélancolique. L'impression est celle d'un éveil progressif, typique de Ravel. Le passage *fortissimo* doit correspondre à la phrase « et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle ... », et on entend Ondine qui verse quelques larmes dans un court passage à la main droite juste avant la dernière page. Arrive alors un éclat de rire et sa disparition soudaine. *Ondine* est un poème musical à part entière.

LE GIBET Ah ! Ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire? Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois? Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallali? Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve? Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé? C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

C'est un tableau extraordinaire que Ravel nous peint ici. En 52 mesures, il parvient à créer une odeur de mort par des sons délibérément vides d'expression. Le tintement de la cloche, symbolisé par la régularité statique d'un si bémol qui se répète plus de deux cent fois, crée une atmosphère de tension insoutenable, autant pour l'auditeur que pour l'exécutant. La cloche doit rester à « l'horizon » et ne pas peser par sa présence. Il faut en déployer, de l'adresse, pour la distinguer au milieu d'une texture parfois dense (comme dans ses passages en accords descendants dans lesquels les mains sont étirées à l'extrême)! Ravel demande que l'on garde la pédale douce pendant tout le morceau.

SCARBO Oh ! Que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or ! Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit ! Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière ! Le croyais-je

alors évanoui ? Le nain grandissait entre la lune et moi comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu ! Mais bientôt son corps bleuisait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blêmissait comme la cire d'un lumignon, – et soudain il s'éteignait.

Cette pièce est presque entièrement construite à partir de trois motifs : le premier est présenté dans la première mesure, le deuxième est la figure de notes répétées, et le troisième est certainement l'ongle de Scarbo sur les courtines de soie. L'œuvre ne compte pratiquement rien d'autre que ces trois éléments fondamentaux et leurs transformations. Ravel s'est amusé à ajouter les mots « Quelle horreur ! » au thème de la main droite, qui apparaît à la 32<sup>e</sup> mesure (repris au premier motif). Dans *Scarbo*, non seulement le pianiste doit maîtriser les difficultés techniques, mais il doit aussi devenir le nain diabolique et se glisser dans la peau de celui qui est enfermé dans la pièce avec lui, tremblant de peur. Le morceau est écrit en grande majorité *ppp* et *piano*, pour donner toute leur puissance aux points culminants (ceci n'est pas toujours respecté lors de l'exécution). Il faut les réflexes et les griffes d'un chat et garder la tête froide pour ne pas céder à la panique !

Avec *Scarbo*, Ravel voulait composer un morceau qui serait plus difficile à jouer que *l'Islemy* de Balakirev ! Il confia un jour à l'un de ses interprètes qu'il avait pensé écrire une caricature du romantisme mais qu'il avait eu peur de se laisser emporter ... ce qui confirme, si besoin était, que Ravel était un incurable romantique, honteux de l'être. Il décrivit aussi *Scarbo* comme une transcription orchestrale pour piano.

Pour commémorer le centenaire de la mort de Haydn en 1909, l'éditeur de la *Revue Musicale* invita de nombreux compositeurs français (Ravel, Debussy, Dukas, Hahn, d'Indy et Widor, parmi d'autres) à écrire un

hommage à leur illustre prédécesseur. La notation suivante fut établie : H=si, A=la, Y=ré, D=ré, N=sol. Si l'on remonte le clavier en utilisant l'alphabet complet, la lettre Y tombe sur un ré, le N tombe sur un sol, et le H est emprunté à la notation musicale allemande (où il équivaut à un si). Ravel, toujours prêt à relever les défis, se mit au travail et composa le **Muet sur le nom d'Haydn** ; mais que ce nom ne nous trompe pas, il s'agit de Ravel à cent pour cent.

Le **Prélude** est en fait un exercice de lecture à vue, écrit pour les besoins d'un examen au Conservatoire de Paris en 1913. Une candidate, Jeanne Leleu, le lut particulièrement bien, et Ravel lui demanda la permission de le lui dédier. Elle avait déjà inauguré la version pour quatre mains de *Ma Mère l'Oye* trois ans auparavant, aussi devait-elle être habituée au style de Ravel. Ce morceau est une bagatelle, et pourtant nul autre que Ravel n'aurait pu l'écrire ; il constitue aussi une excellente introduction au compositeur. La plupart des œuvres de Ravel pour le piano exigent des qualités pianistiques de très haut niveau. Voici enfin un petit morceau qui n'en demande pas trop !

Les deux **À la manière de ...** furent écrits en 1912 à la demande du compositeur, chef d'orchestre et pianiste Alfredo Casella qui voulait publier quelques pastiches de son cru (parmi lesquels un pastiche de Ravel intitulé *Almanzor ou le mariage d'Adélaïde*). Ravel choisit de composer un hommage quelque peu ironique à deux de ses compositeurs favoris. À Borodine il dédia une valse encore plus russe que Borodine lui-même. Pour Chabrier, il composa un pastiche de l'air de Siebel, *Faites-lui mes aveux* (pris au troisième acte de *Faust* de Gounod) avec force arpèges caractéristiques, une mélodie doublée à l'octave et même un passage grondant aux basses, copié directement des *Sous bois* de Chabrier (*Pièces pittoresques*).

Le cycle de cinq pièces intitulé **Miroirs** fut composé au même moment que la *Sonatine* (en 1905) mais dans un style et une écriture très différents. Chaque mouvement est dédié à un membre du groupe « Les Apaches », formé pour combattre l'ordre établi. Sur ces morceaux, Ravel nous laissa le commentaire suivant : « Ils forment un recueil de pièces pour le piano qui marquent dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu'alors à ma manière. » Ses biographes se penchèrent longtemps sur le titre donné au recueil qui contient des pièces sans aucun rapport apparent les unes avec les autres. C'est en tous cas une merveilleuse richesse musicale et émotionnelle qui prime ici, plus que tout autre chose.

La suite commence par les *Noctuelles*, titre particulièrement poétique. Cette pièce, dédiée au poète Léon-Paul Fargue, fut inspirée par un de ses vers : « Les noctuelles des hangars partent, d'un vol gauche, Cravater d'autres poutres ». En plus du vol irrégulier des insectes, remarquablement traduit pour le piano par une asymétrie asymétrique des des deux mains, on découvre ici une admirable partie centrale intensément expressive. Caractérisée par une tierce descendante (qui se retrouve ultérieurement dans *Une barque sur l'océan*) et par l'accompagnement syncopé (qui réapparaît dans *Alborada del gracioso*), cette partie doit couler et ne jamais traîner.

Selon Ravel, *Oiseaux tristes* fut la première pièce de cette suite à être composée, et elle en est la plus typique. Il y évoque une image « des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été ». Son inspiration lui vint lors d'une promenade en forêt de Fontainebleau. Cette pièce est composée de deux « couches » : le chant des oiseaux dans les aigus et l'atmosphère dense et étouffante de la forêt en

dessus. Au centre, notre paix est soudain bouleversée, sans aucun doute par l'envol d'une nuée d'oiseaux, et la musique reflète la réaction de l'observateur. Ravel adorait jouer ce morceau et tenta de le faire comprendre à ses amis Apaches qui au départ n'y entendaient rien.

Ravel adorait les petits jouets automatiques et sa maison en était pleine. Sur son piano trônait en permanence un petit bateau sur des vagues de papier (il y est toujours du reste) recouvert d'une cloche en verre. Une petite manivelle actionne les vagues et les transforme en un océan tumultueux. Peut-être Ravel joua-t-il des heures durant et ce jouet alors qu'il composait *Une barque sur l'océan* ... Lorsqu'il composait *Miroirs* il tenait particulièrement à se libérer du style de *Jeux d'eau*. Le contraste entre les deux œuvres ne pourrait être plus saisissant. Comme dans *Noctuelles*, Ravel insère une mélodie plaintive au centre du morceau et le marque « expressif ».

Apparemment, Ravel visitait toujours les pays qui l'avaient inspiré une fois l'œuvre terminée : c'est le cas pour l'Espagne et l'Amérique (son mouvement en blues dans la Sonate pour violon et piano fut écrit avant qu'il ne parte pour l'Amérique). *Alborada del gracioso* n'est pas seulement l'une de ses œuvres les plus célèbres, c'est aussi l'une de ses meilleures tentatives de « musique espagnole ». Le titre ne gagne pas vraiment à être traduit : *Alborada del gracioso* est tellement plus beau que

*Aubade du bouffon* ! Personne ne sait pourquoi Ravel choisit ce titre. Peut-être fut-il inspiré par le conte d'Oscar Wilde, *The Birthday of the Infanta* (« L'anniversaire de l'infante »), dans lequel un bouffon tombe amoureux d'une princesse. Elle lui offre une rose, mais il meurt lorsqu'il se rend compte qu'elle se moquait de lui. Il y a vraiment quelque chose d'apocalyptique dans la fin qui rappelle celle de *La Valse*. Voici encore une pièce typique de Ravel avec ses notes répétées, qui ne supporte pas les pianos imparfaits ! Ravel précise qu'en aucun cas le pianiste ne doit ralentir dans les passages de notes répétées ; mieux vaut triquer et esquiver que ralentir. La pièce est plus souvent jouée dans sa forme orchestrale, mais cette version ne rend pas, à mon avis, le sens de la lutte et (on l'espère) de la réussite que seul le pianiste peut restituer dans la version pour piano.

*La vallée des cloches* diffère énormément des quatre autres pièces et pourrait presque passer pour du Debussy ! Elle ressemble en tous cas à l'*Étude pour les sonorités* de ce dernier, écrite dix ans plus tard. Ravel confia au pianiste Robert Casadesu qu'elle lui fut inspirée par le son des cloches de midi à Paris. Elle requiert un grand sens du timbre et du rythme. Certains s'étonnent de ce que Ravel ait choisi de terminer ce cycle par une pièce aussi dépourvue de virtuosité. L'ovation garantie après *Alborada* n'est plus possible. Pour moi, la fin est parfaite.

ANGELA HEWITT © 2002  
Traduction MARIE LUCCHETTA

Je suis très redevable à mon ancien professeur, Jean-Paul Sévillia, de m'avoir aidée dans la préparation de ce texte : ses notes, ses cours et ses exécutions des œuvres pour piano de Ravel resteront à jamais gravés dans la mémoire de tous ceux qui eurent la chance de les entendre.

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

## RAVEL *Die gesammelten Werke für Klavier solo*

**M**AURICE RAVEL wurde am 7. März 1875 in Ciboure, einer kleinen Hafenstadt am Fuße der Pyrenäen im Herzen des Baskenlandes, geboren. Sein Vater war ein berühmter Ingenieur, der als erster ein Automobil mit Gasantrieb steuerte. Es wird immer behauptet, dass er Schweizer war – was stimmt, weil er dort geboren ist – seine Eltern stammten jedoch aus Savoyen, was eine Verbindung mit Sardinien andeutet. Seine Mutter kam ursprünglich aus dem Baskenland und hatte viele Jahre in Spanien gelebt. Maurice wurde als Kleinkind mit iberischen Volksliedern in den Schlaf gesungen, und tatsächlich sollte Spanien später eine seiner wichtigsten Inspirationsquellen werden.

Kurz nach seiner Geburt zogen seine Eltern nach Paris, wo Maurice ab dem Alter von sieben Jahren Klavierstunden bekam. 1889 trat er in das Pariser Conservatoire ein, und erhielt im Jahre 1891 die *Première Médaille* in Klavier. Es stellte sich jedoch schon bald heraus, dass er für das Komponieren begabter war. Sein Lehrer, Gabriel Fauré, erkannte Ravels außergewöhnliches Talent, und stand ihm stets ermunternd zur Seite.

Der Wunsch eines jeden Kompositionsstudenten am Pariser Conservatoire war es, den begehrten *Prix de Rome* zu gewinnen. Ravel nahm fünfmal an diesem Wettbewerb teil und gewann nur einmal den dritten Platz. Nach seinem letzten Versuch im Jahre 1905, wo er nicht einmal in die Endrunde gelangte, wurde ihm die Teilnahme an jeglichen zukünftigen Wettbewerben untersagt. Dies sorgte für einen großen Skandal, und der Direktor des Conservatoires, Théodore Dubois, musste schließlich zurücktreten. (Sein Nachfolger wurde Gabriel Fauré.) Zu diesem Zeitpunkt hatte Ravel bereits berühmte Werke wie die *Pavane*, *Jeux d'eau*, und sein wunderschönes Streichquartett geschrieben, so dass die ganze Angelegenheit wahrscheinlich sein wachsendes Ansehen nur noch steigerte.

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, versuchte Ravel mehrmals, sich zum Militärdienst zu melden, wurde jedoch aufgrund seines kleinen Wuchses (er maß nur 1,63 m) abgelehnt. Er war jedoch hartnäckig und wurde schließlich ein Jahr lang als Lastwagenfahrer angenommen. 1921 kaufte er ein Haus in Montfort l'Armaury, fünfzig Kilometer westlich von Paris, wo er seine Freunde und Kollegen empfing um zu musizieren, und vor allem gut zu speisen. Das Haus ist noch intakt und gewährt einen faszinierenden Einblick in diesen verwirrenden Charakter.

Nach dem Krieg führten Ravel viele Tourneen durch Europa, sowohl als Dirigent als auch als Interpret seiner eigenen Werke. Im Jahre 1928 überquerte er den Atlantik und feierte große Erfolge in den Vereinigten Staaten und in Kanada. Auf dieser Tournee lernte er George Gershwin kennen, der Ravel bat, ihm einige Stunden zu geben. Ravel schlug ihm diese Bitte jedoch ab und sagte: „Sie könnten Ihre Spontanität verlieren und dann statt erstklassigem Gershwin zweitklassigen Ravel komponieren!“

Nach einem Unfall im Taxi im Jahre 1933 machten sich erste Anzeichen einer Krankheit bemerkbar, die vier Jahre später die Ursache seines Todes werden sollte. Wir wissen heute, dass er an Aphasie litt, einem seltenen Gehirnleiden, aufgrund dessen er die Kontrolle über seine Bewegungen verlor, geistig jedoch bei vollem Verstand blieb. Dies bedeutete, dass er zwar noch Musik in seinem Innern hörte und fühlte, sie aber nicht niederschreiben konnte. In einer anrührenden Anekdote über ihn wird berichtet, wie er nach einer Aufführung seines Werkes *Daphnis et Chloë* weinte und murmelte: „Aber ich habe doch noch so viel mehr Musik in meinem Kopf!“. Im Dezember 1937 unterzog er sich einer Operation, um einen Gehirntumor entfernen zu lassen. Zunächst schien dies erfolgreich, jedoch starb er drei Tage nach Weihnachten.

Eine der verwirrendsten Eigenschaften Ravels ist, dass er seine Emotionen hinter einem recht kühlen Äußeren verbarg. Er war sehr verschlossen und hasste jegliche Form von Vulgarität („Es ist nicht nötig, seine Brust zu öffnen, um zu zeigen, dass man ein Herz hat“). Infolge seines Benehmens wurde ihm oft nachgesagt, unsensibel, kalt und zu vergeistigt zu sein – selbst heute wird diese Ansicht zuweilen noch vertreten; wie hätte jedoch ein „unsensibler“ Mensch Musik wie die seine komponieren können, die voller Sinnlichkeit, Zärtlichkeit und Hingabe ist? Ravel sagte über sich selbst: „Sie kennen die etwas lächerliche Seite meines Charakters: meine Sensibilität. Ich bin vom Typ her ein Romantiker“. Über seine Musik sagte er: „Es gibt zwei Arten von Musik: Intellektuelle Musik, wie etwa die von Vincent d'Indy, und intuitive, emotionale Musik – die meine. Große Musik muss vom Herzen kommen. Alle Musik, die durch Technik und Intelligenz allein geschaffen wird, ist nicht das Papier wert, auf dem sie niedergeschrieben ist.“ Stravinsky sagte über Ravel, dass er „nur ein Schweizer Uhrmacher“ sei, und spielte damit auf seine schweizerischen Vorfahren und seine perfektes musikhandwerkliches Können an. Ravel war in der Tat ein Perfektionist und gab zu, dass die Gabe des Puschens ihm verwehrt sei – seine Musik ist aber niemals kalt.

Ravel selbst war kein sehr guter Pianist und war sich dessen bewusst. Seine Freunde waren sich nicht einig darüber, was ihm weniger lag: Das Klavierspiel oder das Dirigieren. Er hätte die Premiere seines G-Dur Klavierkonzerts geben sollen, entschloss sich jedoch in letzter Minute dagegen. Trotz dieser mangelnden Virtuosität hat er einige der „pianistischsten“ Stücke überhaupt hinterlassen, und sicherlich einige der schwersten! Die Transparenz und das perfekte musikalische Handwerk seiner Klaviermusik verlangen eine unfehlbare Technik – und damit meine ich nicht nur schnelles und lautes Spiel.

Man braucht einen sehr ausgebildeten Sinn für Farbe und Rhythmus und eine ungeheures Maß an Phantasie und Lyrik. Es scheint, als ob man zunächst Mozart und Liszt sehr gut beherrschen muss, bevor man sich an Ravel versuchen kann. Wie für Mozart braucht man für Ravel einen präzisen, aufmerksamen, und wunderschön schattierten Anschlag – kombiniert mit dem Fließendem, dem Durchhaltevermögen und der Brillanz, die man braucht, um Liszt zu spielen. Ihn erfreuten bestimmte technischen Herausforderungen – insbesondere Tonwiederholungen, Glissandi, Arpeggios in der linken Hand, die fast die gesamte Tastatur umfassen, die Hände überlappt, sehr weite Spreizungen, und unregelmäßige Doppelton-Passagen.

Ein Ausspruch Ravels hat viele Diskussionen hervorgerufen: „Meine Musik soll nicht interpretiert werden, ich möchte nur, dass man mich spielt.“ Viele nehmen diesen Kommentar wörtlich und fassen ihn als Patentrezept für das Spiel seiner Kompositionen auf (ebenso wie es mit Stravinsky passiert, der mehr oder weniger das Gleiche gesagt hat). Ich glaube, dass es sich hierbei lediglich um eine Witz handelt – Ravels beißender Sarkasmus war berühmt. Es ist außerdem eine Eigenschaft des vollkommenen Dandys, Abstand von seiner Kunst zu zeigen, was Ravel mit aller Sicherheit tat. Der große französische Pianist Alfred Cortot erinnert an Goethe, wenn er sagt, dass „ein Kunstwerk, welches der Phantasie nichts offen lässt, kein wahres und vollständiges Kunstwerk ist“. Sicherlich ist Ravels Musik Kunst des höchsten Ranges.

#### CD 1

Das **Menuet antique**, entstanden im Jahre 1895, war die erste Komposition Ravels, die veröffentlicht wurde. Sie ist dem Pianisten Ricardo Viñes gewidmet, seinem engsten Studienfreund, der später viele Werke Ravels uraufführte. Das erste von vier Menuetten für Klavier zeigt die Fusion

dreier wichtiger Inspirationsquellen: Den Tanz, der in Ravel's Werk so vorherrschend ist; eine Rückkehr zu klassischen Formen; und den Einfluss von Emmanuel Chabrier. Als Teil seines Klavierzyklus' *Dix Pièces pittoresques* (1881) komponierte Chabrier ein *Menuet pompeux*, welches Ravel 1918 orchestrierte. Er bewunderte ihn mehr als alle anderen Komponisten seiner Zeit und schätzte ihn ebenso hoch wie den Maler Manet.

Dies ist kein Meisterstück Ravel's, und viele Passagen sind recht unbeholfen, jedoch scheint immer wieder durch, was noch kommen wird. Das Stück ist mit *majestueusement* überschrieben und hat einen hinkenden Rhythmus, vor dem man nicht zurückscheuen, sondern ihn betonen sollte. Der Einfluss Chabrier's wird in dem rührenden Trio besonders deutlich, wo gegen Ende eine geschickte Übereinanderstellung der beiden Themen stattfindet (eine Technik, die in dem Menuett von *Le Tombeau de Couperin* wiederauftaucht). Ravel muss mit seinen jugendlichen Bemühungen immerhin so zufrieden gewesen sein, dass er das Werk 1929 orchestrierte.

Die **Pavane pour une infante défunte** („Pavane für eine tote Infantin“) ist neben dem *Boléro* Ravel's beliebtestes Werk. Möglicherweise hatten der große Erfolg und die Bearbeitungen für alle erdenklichen Instrumente Ravel verärgert und ihn zu dem folgenden, recht ungerechten Kommentar veranlasst, der dem Stück jedoch ein Verdienst nicht abspricht:

Ich habe keine Bedenken, über das Stück zu sprechen: Die *Pavane* liegt weit genug zurück, dass ich von der Rolle des Komponisten in die des Kritikers wechseln kann. Aus so weiter Entfernung kann ich keine Qualitäten mehr sehen. Jedoch kann ich sehr gut die schwachen Punkte erkennen: der Einfluss Chabrier's ist zu offensichtlich und die Form ist recht armselig. (1912)

Das Werk entstand 1899, wurde jedoch erst 1902 (von Ricardo Viñes) uraufgeführt und hatte sofort Erfolg. Sein vorgeblicher Widerwille gegen das Stück hinderte ihn allerdings nicht daran, es 1910 zu orchestrieren. In dieser Fassung hören wir es heutzutage am häufigsten. Die Form ist einfach, aber wie ich glaube, effektiv: Ein Refrain erscheint dreimal mit jeweils leichten Veränderungen in der Begleitung. Dazwischen stehen zwei Strophen, die jeweils zweimal wiederholt werden. Den Titel wählte Ravel wegen des Reimpaars „infante“ und „défunte“.

In einem heute berühmten Zitat gab Ravel einem jungen Pianisten, der die *Pavane* für seinen Geschmack zu langsam spielte, folgenden Rat: „Vergessen Sie nicht, dass es eine Pavane für eine tote Prinzessin ist, nicht eine tote Pavane für eine Prinzessin!“ Es ist klar, dass in einem schleppenden Tempo die musikalische Linie, die hier so wichtig ist, verloren würde (zudem ist es keine Beerdigungsmusik: Das „tot“ bezieht sich auf eine Prinzessin, die vor langer Zeit gestorben ist, und nicht erst kürzlich!). Ich habe eine interessante Erfahrung gemacht, als ich dieses Stück aufnahm: Die Aufnahme entstand in zwei Sessions, die über ein Jahr auseinander lagen, und eine Version ist 45 Sekunden länger als die andere. Als ich dann eine auswählen musste – und natürlich war ich mir dabei der Direktiven Ravel's bewusst – brauchte ich lange, um eine Entscheidung zu treffen. Letztendlich entschied ich mich für die etwas langsamere Version, die eine stärkere Empfindung hat, und in der trotz des langsameren Tempos die Linie gut trägt. Die Metronomangaben in den diversen Ausgaben differieren zwischen  $\text{♩} = 54$  und  $\text{♩} = 80$ , und sind daher wenig aufschlussreich. Ravel überschrieb das Stück mit *Assez doux, mais d'une sonorité large* („Ziemlich sanft, aber mit großem Klang“).

Ravel liebte Herausforderungen, und seine **Sonatinen**, wie viele andere seiner Werke auch, ist deshalb entstanden. Sein Freund, der Kritiker M.D. Calvocoressi,



teilte ihm 1903 mit, dass eine Musikzeitschrift einen Kompositionswettbewerb angekündigt hatte. Gefordert wurde ein erster Satz einer Sonatina, der 75 Takte lang sein sollte. Ravel war über diese Aufgabe entzückt und begann mit der Arbeit. Er wurde jedoch aus zwei Gründen disqualifiziert: Erstens war er der einzige Kandidat, und zweitens wurde sein Satz einige Takte länger als erlaubt war. Das gesamte Werk wurde erst 1905 veröffentlicht. Ravel spielte es recht oft auf seinen Konzerten im Ausland, da es mehr oder weniger seinen technischen Fähigkeiten entsprach. Der Begriff „Sonatine“ sollte uns nicht in die Irre führen. Die Verkleinerungsform bedeutet – wie auch später bei Roussel –, dass die Komposition lediglich in der Länge, nicht aber den technischen Schwierigkeiten oder dem expressiven Inhalt reduziert ist. Es sollte auf keinen Fall als triviales Werk gespielt werden, weil so die Nuancen und Kontraste sehr beschränkt würden. Überdies erscheint die Überschrift *passionné* bei dem Höhepunkt des ersten Satzes zum ersten und einzigen Mal in Ravels Klavierkompositionen (außer einer kurzen Stelle in dem Pastiche *À la manière de Borodine*).

Weiterhin bemerkenswert ist die Einheit der Form: Die hinabsteigende Quarte, mit der das Stück beginnt, kehrt in den anderen beiden Sätzen wieder, ebenso wie das Anfangsthema. Die meisten Klavierspieler werden über den Anfang stolpern, bei dem die Hände eine schwierige überlappende Haltung einnehmen, der Klang jedoch leicht und fließend sein muss. Der zweite Satz, als *Mouvement de menuet* bezeichnet, sollte weder schleppend noch eilend gespielt werden. Ravel wollte keinen banalen Klang. Der dritte Satz ist brillant und lyrisch zugleich, und bietet die Gelegenheit, Klänge regelrecht zu zaubern.

Die Umstände, unter denen die **Valses nobles et sentimentales** uraufgeführt wurden, sind heute legendär. Im Jahre 1911 war von der Société musicale indépendante die Idee entwickelt worden, ein Konzert mit

neuen Werken zu organisieren, ohne dabei die Namen der Komponisten zu nennen, so dass das Publikum nicht durch seine Vorurteile beeinflusst würde. Die aufgeführten Werke waren also anonym, und das Publikum sollte den jeweiligen Komponisten erraten. In jenem Konzert, inmitten von unbeschreiblichem Tumult, wurden die *Valses nobles et sentimentales* zum ersten Mal von Louis Aubert aufgeführt. Ravel war undurchdringlich wie immer, und umgeben von Freunden und Bewunderern, die – unwissend – sich dem Johlen und den Buhrufen des Publikums anschlossen. Man kann sich vorstellen, wie er sich gefühlt haben muss, besonders angesichts der Tatsache, dass dieses zu seinen Lieblingsklavierstücken zählte. Das Ergebnis der Umfrage war nicht zu seinen Gunsten: Die Walzer wurden allen möglichen Komponisten zugeordnet, und auf Ravel selbst hatte nur eine kleine Minderheit gesetzt. Und trotzdem, wenn es ein Stück gibt, was die Signatur seines Komponisten trägt, so ist es dieses. Er äußerte sich darüber folgendermaßen:

Der Titel deutet klar auf meine Intention hin, einen Walzer-Zyklus nach dem Beispiel Schuberts zu komponieren. Nach dem virtuosens *Gaspard de la nuit* folgt nun eine transparentere Komposition, die die Harmonie verhärtet und die Umrisse hervorhebt.

Dem Werk ist ein Zitat des Dichters Henri de Régnier vorangestellt: „... le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile“ („... das köstliche und immer neue Vergnügen einer nutzlosen Tätigkeit“). Einer Serie von sieben Walzern folgt ein Epilog, in dem wir Echos der Hauptthemen hören, die sich schließlich in Luft auflösen. Es ist dies eine hochintelligente, subtile und differenzierte Komposition, die jedoch gleichzeitig einen ungeheuren Elan und Rhythmus hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Ravel auch dieses Werk orchestrierte, und zudem die Handlung für ein Ballett hinzufügte. Letzteres – nicht zuletzt sein Titel *Adélaïde, ou le langage des fleurs* – ist

unglaublich schmalzig. Man kann sicherlich brillantere und zugänglichere Seiten in den Klavierwerken Ravels finden, aber wahrscheinlich keine, die dem geübten Ohr angenehmer sind.

Ravels letztes Werk für Soloklavier, **Le Tombeau de Couperin** („Die Grabstätte Couperins“), wurde 1917, zwanzig Jahre vor seinem Tod, veröffentlicht. Der Großteil der Suite lag allerdings schon in recht genauen Skizzen vor, als er sich 1915 zum Militärdienst meldete. Es war nicht so sehr als Hommage für Couperin gedacht, sondern sollte sich auf „die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts“ beziehen. Nach dem Krieg diente das *Tombeau* einem weiteren Zweck; jedes der sechs Stücke wurde einem gefallenen Freund gewidmet. Auf der Titelseite, die von Ravel selbst gezeichnet ist, ist unter anderem eine Urne zu sehen. Auch seine Mutter starb im Jahre 1917 – ein Ereignis, was er nie ganz verkraftete. Cortot beschreibt es zutreffend, wenn er sagt: „Kein Ehrendenkmal könnte die französischen Erinnerungen besser achten, als es diese leuchtenden Melodien und diese Rhythmen tun, die gleichzeitig deutlich und flexibel sind – ein perfekter Ausdruck unserer Kultur und unserer Tradition.“

Die Suite beginnt mit einem *Prélude*, einem zarten *mouvement perpétuel*, das im Tempo und Anschlag sehr ausgeglichen gespielt werden muss. Die lyrischen Stellen sollten den sprudelnden Sechzehnteln gegenübergestellt werden. Dann kommt eine rätselhafte *Fugue* (die einzige, die Ravel jemals außerhalb des Harmonieunterrichts schrieb). Es ist sehr schwer, sie gut zu spielen und gleichzeitig die richtige Phrasierung und Artikulation der drei Stimmen zu beachten. Ravel sagte einmal zu Marguerite Long, die das Stück zum ersten Mal aufgeführt hatte, dass er nicht verstehe, wie sie es ohne Fehler zu machen auswendig spielen könne! Natürlich verspielte sie sich hierauf und führte es danach nie wieder auf – was ihr die Schelte von Ravel einbrachte! Es sollte einfach aber

ausdrucksvoll gespielt werden. Der Schluss erinnert mich immer an eine sich abspulende Spieldose – mit dem Hintergedanken, dass Ravel sich für mechanische Dinge interessierte.

Die *Forlane* als Tanz stammt aus Italien (*frioule*). Es ist ein lebhafter und etwas ungestümer Tanz, der von der Kirche als unschicklich verboten wurde. Er kam dann, wie so viele Tänze, auch in Frankreich und Deutschland auf. Zu Ravels Zeiten war er ein beliebter Ersatz für den Tango – damals der letzte Schrei, jedoch ebenfalls von der Kirche verboten. Ravel, der sehr kirchenfeindlich war, machte es sicher große Freude, diesen Tanz in seine Suite aufzunehmen. Das Vorbild seiner *Forlane* ist in dem vierten *Concert royal* von François Couperin enthalten. Der punktierte Rhythmus darf nie schleppend werden, obwohl das Stück viel Charme und manchmal auch Leidenschaft hat. Das zweite Thema ist nonchalant, das dritte unschuldig, und das vierte fast kriegerisch. Es enthält einige der pikantesten Harmonien Ravels.

Der energische *Rigaudon* hat einen sehr bestimmten rustikalen Unterton, und wird von einem unschuldigen und naiven Trio unterbrochen. In der Orchesterversion (Ravel orchestrierte die Suite außer *Fugue* und *Toccata* im Jahre 1919) wird die Melodie der Trios von der Oboe gespielt, wobei Flöte, Klarinette und Englischhorn zuweilen überhand nehmen, um die Klangfarbe zu verändern. Cortot zeigt zurecht die Ähnlichkeit mit Chabriers *Danse villageoise* auf. Danach kommt das aristokratische *Menuet*, ein ergreifender Satz, der dasselbe Gefühl der Trauer zu haben scheint wie die berühmte *Pavane* (beide stehen in G-Dur). Die *Musette*, der Mittelteil, sollte erhaben und unter Gebrauch der Verschiebung gespielt werden, mit Ausnahme des ungeheuren, plötzlich auftauchenden Crescendos, welches den emotionalen Höhepunkt der Suite bis zu diesem Punkt darstellt. In der Reprise werden die beiden

Themen übereinandergestellt – ebenso wie in dem *Menuet antique*. Ravel beendet das Stück mit einem Akkord, der eine große Septime enthält – etwa zwölf Jahre zuvor war er wegen etwas Ähnlichem aus dem Prix de Rome ausgeschieden!

Außer vielleicht seiner Haushälterin und seinen Katzen sah niemand jemals Ravel komponieren (orchestrieren war anders – das wurde erlaubt), und kein Notenpapier blieb herumliegen. Dem Komponisten, Kritiker und Musikwissenschaftler Roland-Manuel zufolge waren in der gesamten Zeit, in der Ravel mit seiner Mutter zusammen in der Avenue Carnot in Paris lebte, die einzigen Noten auf dem Klavier Scarlattis *Sechzig Sonaten*. Die Vorliebe Scarlattis für Tonwiederholungen muss sich auf Ravel abgefärbt haben, da dieses einer seiner Lieblingstricks am Klavier wurde (sehr zum Entsetzen vieler Pianisten nach ihm). Die *Toccata*, die *Le Tombeau de Couperin* brillant enden lässt, ist ein *pièce de resistance* und kann leicht von einem Klavier mit schlechter Repetition sabotiert werden. Um es erfolgreich darzubieten, braucht der Ausführende starkes Durchhaltevermögen und den Willen, die Kraft bis zum Schluss zurückzuhalten. Hinter all der akrobatischen Virtuosität steckt jedoch etwas Tragischeres. Es ist nicht schwer, sich eine voranschreitende Armee und das unaufhörliche Fußtrampeln der Soldaten vorzustellen. Besonders offensichtlich ist eine Melodie, die zunächst als Flehen wahrgenommen wird, dann schreckliche Verzweiflung ausdrückt, und schließlich – am Ende – den Triumph verspricht.

CD 2

Die *Sérénade grotesque* war Ravels erste Klavierkomposition, die er im Alter von achtzehn Jahren schrieb. Sie wurde jedoch erst 1975 publiziert und ist daher in vielen älteren Gesamteinspielungen nicht enthalten.

Schon in seinem frühen Werk ist Ravels persönliche Note vorhanden. Die am Anfang stehenden Rhythmen, Harmonien und gitarreähnlichen *pizzicatissimo* Akkorde antizipieren alle *Alborada del gracioso*. Die eine lyrische Melodiesträhne ist mit *très sentimental* überschrieben.

Ravels erstes bedeutendes Werk für Klavier ist das bekannte *Jeux d'eau* („Wasserfontänen“), welches 1901 erschien. Er beschrieb das Werk als „das Fundament aller pianistischer Novitäten, die meinem gesamten Werk zugeschrieben werden“. Seine offensichtlichen Vorbilder sind zwei Werke von Liszt (*Jeux d'eau à la Villa d'Este* und *Au bord d'une source*), jedoch ist es ein Meisterwerk für sich selbst. Ravel, der sein Leben lang als Imitator Debussys kritisiert wurde, stellte klar, dass sein *Jeux d'eau* zwei Jahre vor Debussys *Jardins sous la pluie* und vier Jahre vor *Reflets dans l'eau* entstanden worden waren. Über den Noten steht ein Zitat aus Henri de Régniers Gedicht *Fête d'eau*, welches wiederum von den Wasserfontänen der Versailler Gärten angeregt wurde: „Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ...“ („Der Flussgott lacht über das Wasser, das ihn kitzelt ...“). Es ist überliefert, dass Ravel zu der Pianistin Henriette Faure, nachdem sie das Stück für seinen Geschmack zu langsam gespielt hatte, sagte, dass ihre Fontänen „traurige“ seien, und dass sie den Epigraph offensichtlich nicht gelesen habe. Man braucht (wie für die meisten seiner Werke) große Hände, und ein reifes und phantasievolles Klangfarbenrepertoire. Die Noten müssen da sein, aber es ist der Effekt, der zählt. Es zeigt beide Seiten von Ravels Kompositionstechnik: Die klassische Form (die der Sonatenhauptsatzform ungefähr entspricht), und das impressionistische Arbeiten mit Licht und Schatten. Es ist seinem Lehrer Gabriel Fauré gewidmet, der es sehr schätzte.

Ravels Lieblingskomponist war Mozart, den er fast als Gott betrachtete. Neben Eleganz und Anmut hatten sie die

Fähigkeit gemeinsam, an vollkommen verschiedenen Werken gleichzeitig arbeiten zu können. Zur selben Zeit (1908), als Ravel sein Meisterwerk der Brillanz, *Ma mère l'Oye* („Mutter Gans“) komponierte, stürzte er sich in die Düsterteit von **Gaspard de la nuit**, das Werk, das den Gipfel seines Schaffens für Soloklavier darstellt.

Sein Freund, der Pianist Ricardo Viñes, machte Ravel mit der dichterischen Werk von Aloysius Bertrand (1807–1841) bekannt. Obwohl er heute in die Vergessenheit geraten ist, hatte er damals seine Bewunderer, unter ihnen Victor Hugo. 1836 veröffentlichte Bertrand ein Buch mit dem obskuren Titel *Gaspard de la nuit* (der Name, mit dem er das Buch signierte) und dem Untertitel *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (letzterer war ein Graveur des 17. Jahrhunderts). 1896 ließ Viñes Ravel seine Ausgabe dieses Buches und bekam sie erst über ein Jahr später wieder, als er sich danach erkundigte. Ravel brauchte weitere elf Jahre, um mit seinem Werk, dass auf drei dieser Gedichte gestützt ist, zu beginnen.

In einer autobiographischen Skizze äußerte Ravel sich – gelinde gesagt – zurückhaltend, was die Beschreibung des Werkes anbelangt: „*Gaspard de la nuit* ist eine Reihe von drei romantischen Gedichten von transzendentaler Schwierigkeit“. Er bestand darauf, dass jedes der Gedichte als Vorwort zu dem jeweiligen Musikstück abgedruckt würde. Also beginnen wir mit:

ONDINE Höre! Höre! Ich bin es, Ondine, die mit diesen Wassertropfen die klingenden Diamanten deines von den matten Mondstrahlen erleuchteten Fenster streift; es ist die Gutsherrin, gehüllt in Moiré, die von ihrem Balkon die sternhelle Nacht und den schlummernden See betrachtet. Jede Kräuselung ist eine Elfe, die in dem Strom schwimmt, jeder Strom ist ein Pfad, der sich zu meinem Palast schlängelt, und mein Palast ist fließend gebaut auf dem Grunde

des Sees, inmitten des Dreiecks von Feuer, Erde und Luft. Höre! Höre! Mein Vater schlägt das spritzende Wasser mit einem jungen Erlenzweig, und meine Schwestern lieblosen die kühlen Inseln der Gräser, Seerosen und Gladiolen mit ihren schäumenden Armen oder sie lachen über die morsche und bärtige, angelehte Weide.

Mit ihrem murmelnden Lied fleht sie mich an, ihren Ring für meinen Finger anzunehmen, um Gatte einer Nymphe zu werden, und mit ihr den Palast aufzusuchen und König der Seen zu werden. Und weil ich ihr antwortete, dass ich eine Sterbliche liebe, schmollte sie und war ärgerlich, weinte einige Tränen, brach in Gelächter aus und verschwand in einer weißen Gischt, die an meinem blauen Fenster hinuntertropfte.

Es ist ein regelrechter Geniestreich, wie Ravel das schimmernde Mondlicht auf dem See darstellt. Die wiederholten Akkorde am Anfang in der rechten Hand haben einen so komplizierten Rhythmus, der manchen Pianisten davon abbringen könnte, weiterzuspielen. Trotzdem muss alles so einfach klingen! Wir wissen aus Berichten seiner Schüler, dass es Ravel mehr auf den Effekt als auf die einzelnen Noten ankam – aber es ist schön, beides zu haben! Ondines murmelndes, zartes und melancholisches Lied setzt nun ein. Hier ist ein allmähliches Aufwachen spürbar, das bei Ravel charakteristisch ist. Die fortissimo-Passage, der Höhepunkt, muss mit der Textzeile „Und weil ich ihr antwortete, dass ich eine Sterbliche liebe“ korrespondieren. In dem Solo der rechten Hand vor der letzten Seite kann man förmlich hören, wie Ondine einige Tränen vergießt. Dann bricht sie in Gelächter aus und verschwindet plötzlich. Es ist ein ebenso musikalisches Gedicht, wie ein Gedicht in Worten.

LE GIBET („DER GALGEN“) Ah, was höre ich nur, ist es der nächtliche Wind, der pfeift, oder ist es der

Erhänge, der am Galgen ächzt? Ist es eine Grille, die singt, im Moos verkrochen und im toten Efeu, den der Wald aus Mitleid an den Füßen trägt? Ist es eine Fliege auf der Jagd, die das Horn in die Ohren bläst, die das Halali nicht mehr hören? Ist es ein Käfer, der auf seinem unregelmäßigen Flug ein blutiges Haar von dem rasierten Kopf aufgefangen hat? Oder könnte es eine Spinne sein, die eine halbe Elle Musselin häkelt, um ihn um den erwürgten Hals zu binden? Es ist die Glocke, die an den Stadtmauern am Horizont läutet, und das Gerippe eines Erhängten, das durch die untergehende Sonne errötet.

Dies ist ein außerordentliches „Gemälde“ Ravel. In 52 Takten gelingt es ihm, einen Todesgeruch durch Klänge zu erzeugen, die absichtlich ausdrucksleer sind. Das Läuten der Glocken, symbolisiert durch die statische Unveränderlichkeit eines B, welches weit über zweihundert Mal nach regelmäßigen Abständen erklingt, schafft eine Atmosphäre einer fast unerträglichen Spannung – für den Ausführenden ebenso wie für den Hörer. Das Glockengeläut sollte „am Horizont“ bleiben und nicht zu präsent sein. Es braucht Fertigkeit, es in der zuweilen reichen Textur herauszuarbeiten (etwa während der absteigenden Akkordpassagen, bei denen die Hände aufs Äußerste gestreckt sind). Ravel verlangt, die Verschiebung während des ganzen Stückes einzusetzen.

SCARBO Oh, wie oft habe ich Scarbo gesehen und gehört, wenn um Mitternacht der Mond wie ein silberner Schild auf einer blauen Fahne, gepunktet mit goldenen Bienen, scheint! Wie oft habe ich sein Lachen in dem Schatten meines Alkovens perlen gehört, und seinen Nagel auf meiner seidenen Tagesdecke entlangkratzen! Wie oft habe ich ihn auf dem Boden springen, eine Pirouette auf einem Fuß drehen, und sich dann durch das Zimmer rollen sehen, wie eine zu Boden gefallene Hexenspinde!

Glaubte ich ihn nun verschwunden? Zwischen mir und dem Mond wuchs der Zwerg wie der Glockenturm einer gotischen Kathedrale, eine goldene Glocke tanzt an seiner spitzen Kappe! Aber bald wurde sein Körper blau, durchscheinend wie Kerzenwachs, sein Gesicht wurde blass wie ein Kerzenstumpf – und plötzlich erlosch er.

Dieses Stück ist fast vollständig aus drei Motiven konstruiert – das erste, welches im ersten Takt vorgestellt wird, das zweite, bestehend aus einer Tonwiederholung, und das dritte, das sicherlich Scarbos Krallen darstellt, die die seidene Tagesdecke zerkratzen. In dem Werk ist außer diesen drei fundamentalen Elementen und ihren Transformationen praktisch nichts anderes. Ravel fügte gerne die Worte „Quelle horreur!“ zu dem Thema der rechten Hand, das in Takt 32 beginnt (dem ersten Motiv entnommen), hinzu. Zusätzlich zur Bewältigung der technischen Schwierigkeiten dieses Stückes muss der Pianist auch noch der teuflische Scarbo „sein“ – aber gleichzeitig sollte er sich in die verängstigte Person hineinversetzen, die mit Scarbo in einem Zimmer eingeschlossen ist. Ein Großteil steht im Bereich zwischen *ppp* und *piano*, so dass mehr Ausdruckskraft für die wichtigen Höhepunkte zurückgehalten wird, was jedoch in Aufführungen nicht immer beachtet wird. Man braucht die Reflexe (und die Krallen!) einer Katze und gute Nerven, um gelassen zu bleiben und solchen Terror ertragen zu können.

Mit *Scarbo* wollte Ravel ein Stück komponieren, das schwerer zu spielen sein würde als Balakirevs *Islamey*! Er vertraute später einem seiner Interpreten an, dass er mit dem Gedanken gespielt habe, eine Karikatur der Romantik zu zeichnen, dann jedoch Angst davor hatte, zu sehr darüber in Verückung zu geraten ... was wiederum bestätigt, dass Ravel in seinem Herzen ein unheilbarer Romantiker war, aber sich dessen schämte. Er beschrieb *Scarbo* auch als „eine Orchesterbearbeitung für Klavier“.

Um Haydns 100. Todestag im Jahre 1909 zu würdigen, forderte der Herausgeber der *Revue Musicale* mehrere französische Komponisten (Ravel, Debussy, Dukas, Hahn, d'Indy, Widor, und andere) dazu auf, ihrem illustren Vorgänger mit einer Komposition ihre Ehrerbietung zu erweisen. Man gelangte zu der folgenden Notation: H=H, A=A, Y=D, D=D, N=G. Wenn man die Klaviatur „hinaufgeht“ und das gesamte Alphabet nimmt, dann kommt man für Y bei einem D und für N bei einem G heraus. Ravel, der stets für Herausforderungen zu haben war, begann die Arbeit an seinem **Menuet sur le nom d'Haydn**, welches gleichwohl vollkommen Ravel ist.

Das **Prélude** entstand als Blattspiel-Test für eine Prüfung am Pariser Conservatoire im Jahre 1913. Eine Kandidatin, Jeanne Leleu, spielte es besonders gut, so dass Ravel sie um Erlaubnis bat, ihr das Werk widmen zu dürfen. Sie hatte drei Jahre zuvor in der Uraufführung der Duo-Version von *Ma Mère l'Oye* mitgewirkt, muss also mit seinem Stil vertraut gewesen sein. Obwohl es eine bloße Kleinigkeit ist, hätte dieses Stück von niemand anderem als Ravel geschrieben sein können, und es führt sehr gut in den Stil des Komponisten ein. Die meisten Klavierwerke Ravels erfordern recht großes pianistisches Können, daher ist es ist schön, dass eines nicht dazu gehört!

Die beiden Stücke **À la manière de ...** entstanden 1912 auf Bitten des Komponisten, Dirigenten und Pianisten Alfredo Casella, der eine Reihe von eigenen Pastiches veröffentlichen wollte (darunter existiert ein Pastiche Ravels mit dem Titel *Almanzor ou le mariage d'Adélaïde*). Ravel entschloss sich, zweien seiner Lieblingskomponisten eine leicht ironische Reverenz zu erweisen. Borodin widmete er einen Walzer, der russischer ist, als Borodin selbst. Für Chabrier schrieb er ein Pastiche der Arie Siebels, *Faites-lui mes vœux*, aus dem dritten Akt von Gounods *Faust*. Er fügte charakteristische Arpeggios, Oktavverdoppelungen sowie

eine rumpelnde Bass-Passage ein, die direkt aus Chabriers *Sous bois (Pièces pittoresques)* stammt.

Der Zyklus mit fünf Stücken, der den Titel **Miroirs** trägt, wurde zur selben Zeit wie die *Sonatine* (1905) komponiert, jedoch in einem deutlich anderen Stil. Jeder Satz ist einem Mitglied aus der Gruppe „Les Apaches“ gewidmet, die sich gebildet hatte, um gegen das Establishment zu kämpfen. Ravel hinterlässt uns den Kommentar, dass „diese Stücke eine solche Wende in meiner harmonischen Evolution bedeuten, dass selbst diejenigen, die mit meinem Stil am besten vertraut sind, vollkommen fassungslos waren“. Seine Biographen haben über den Titel dieses Albums gerätselt, welches Stücke enthält, die anscheinend keine Beziehung zueinander haben. Sicherlich zählt jedoch die wunderbare Reichhaltigkeit des musikalischen und des emotionalen Inhalts mehr als alles andere.

Das erste Stück, *Noctuelles* („Nachtfalter“), ist dem Dichter Léon-Paul Fargue gewidmet, der es mit einem seiner Verse inspiriert hatte: „Die Nachtfalter verlassen ihre Hangars im linkischen Flug, um andere Balken zu zieren“. Neben diesem unregelmäßigen Flug der Insekten – von Ravel einmalig in eine unaufhörliche Asymmetrie der beiden Hände übersetzt, gibt es einen bewundernswerten und sehr expressiven Mittelteil. Charakteristisch sind eine fallende Terz (die wir später in *Une barque sur l'océan* wiederfinden werden) und die synkopierte Begleitung (die in *Alborada del gracioso* wiederkehrt), trotzdem muss es fließen und darf nicht schleppen.

Ravel zufolge wurden *Oiseaux tristes* als erstes komponiert und ist das typischste der fünf Stücke. Er schildert hier ein Bild mit „Vögeln, die in der Apathie eines sehr dicht bewachsenen Waldes während der heißesten Sommerstunden verloren sind“. Er wurde offensichtlich bei einem Spaziergang durch den Wald von Fontainebleau zu diesem Stück inspiriert. In dem Stück sind zwei

verschiedene Schichten anzutreffen: Der Vogelgesang in der Höhe, und die stickige, bedrückende Atmosphäre des Waldes in der Tiefe. In der Mitte wird der Frieden plötzlich erschüttert. Zweifellos handelt es sich hier um einen losfliegenden Vogelschwarm, wobei die Reaktion des Beobachters genauso porträtiert wird. Ravel liebte es, dieses Stück immer wieder zu spielen, und wollte, dass seine Apachen-Gefährten es verstünden – was sie zunächst aber nicht taten!

Ravel schwärmte für kleine automatische Spielzeuge, und sein Haus war voll davon. Unter anderem stand auf seinem Flügel immer (und es steht dort noch heute) ein kleines Boot inmitten von Pappwellen, umschlossen von einer Glasglocke. Mit einer Kurbel konnten die Wellen aktiviert und in einen wilden Ozean verwandelt werden. Bediente Ravel dieses Spielzeug stundenlang als er *Une barque sur l'océan* komponierte? Durch das Komponieren von *Miroirs* wollte er sich auch von dem Stil seines frühen Werks, *Jeux d'eau*, lösen. Der Kontrast zwischen diesen beiden Wasser-Stücken könnte nicht auffälliger sein. Wie bei *Noctuelles* gliedert Ravel auch hier eine traurige Melodie in die Mitte des Stücks ein, die mit *expressif* überschrieben ist.

Ravel scheint immer in die Länder gefahren zu sein, die ihn inspirierten, nachdem er Werke komponiert hatte, die durch sie beeinflusst waren: So etwa Spanien und Amerika (sein Blues-Satz in der Sonate für Violine und Klavier entstand, bevor er in Amerika war). *Alborada del gracioso* ist nicht nur eines seiner gefeiertsten Werke, sondern auch einer seiner besten Versuche, „spanische“ Musik zu komponieren. Der Titel gewinnt durch Übersetzung nicht: *Alborada del gracioso* klingt einfach viel besser als

*Aubade du bouffon* oder *Morgenständchen eines Narren*.

Es ist nicht klar, warum Ravel diesen Titel wählte. Vielleicht hatte ihn eines der Märchen von Oscar Wilde angeregt: In *The Birthday of the Infanta* verliebt sich ein Narr in eine Prinzessin. Sie will ihm eine Stück Rasen schenken, aber als er merkt, dass sie sich nur über ihn lustig macht, stirbt er. In diesem Ende ist ein deutlicher apokalyptischer Zug sichtbar, der dem Ende von *La Valse* nicht unähnlich ist. Es ist dies ein weiteres Stück Ravels mit Tonwiederholungen, welches von einem unkooperativen Klavier in völlige Unordnung gebracht werden kann! Ravel sagte, dass man die Tonwiederholungen unter keinen Umständen langsamer spielen dürfe – besser „pfuscht“ man ein bisschen, als langsamer zu werden. Das Werk wird öfter in seiner Orchesterversion gespielt, aber für mich fehlt in dieser Fassung das Gefühl der Anstrengung und das (hoffentlich) erreichte Ziel: beides kann der Pianist darstellen.

*La vallée des cloches* unterscheidet sich sehr von den anderen vier Stücken und könnte fast als ein Debussy durchgehen! Es weist allenfalls gewisse Ähnlichkeiten mit der *Étude pour les sonorités* Debussys auf, die zehn Jahre später entstand. Ravel sagte zu dem Pianisten Robert Casadesus, dass es von dem mittäglichen Pariser Glockenklang inspiriert worden war. Es verlangt ein einwandfreies Gespür für Klangfarbe und Rhythmus. Manche sind überrascht, dass Ravel den Zyklus mit einem so unvirtuosen Stück enden ließ. Eine stehende Ovation, die nach *Alborada* garantiert gewesen wäre, steht nicht mehr zur Debatte. Für mich ist es der perfekte Schluss.

ANGELA HEWITT © 2002  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Für die Ausarbeitung dieses Textes bin ich meinem ehemaligen Lehrer Jean-Paul Sévilla zu hohem Dank verpflichtet. Seine eigenen Texte, Vorträge und Aufführungen der Soloklavierwerke Ravels werden immer in der Erinnerung aller derjenigen bleiben, die das Glück hatten, sie hören zu dürfen.

# Maurice Ravel

(1875–1937)

## The complete solo piano music

ANGELA HEWITT piano

COMPACT DISC 1	68'09	COMPACT DISC 2	70'02
<b>1 Menuet antique</b>	[6'29]	<b>1 Sérénade grotesque</b>	[3'53]
<b>2 Pavane pour une infante défunte</b>	[7'04]	<b>2 Jeux d'eau</b>	[5'42]
<b>Sonatine</b>	[11'54]	<b>Gaspard de la nuit</b>	[23'28]
<b>3</b> Modéré	[4'39]	<b>3</b> Ondine	[6'41]
<b>4</b> Mouvement de menuet	[3'13]	<b>4</b> Le Gibet	[7'23]
<b>5</b> Animé	[4'02]	<b>5</b> Scarbo	[9'24]
<b>Valses nobles et sentimentales</b>	[17'00]	<b>6 Menuet sur le nom d'Haydn</b>	[2'00]
<b>6</b> Modéré – très franc	[1'19]	<b>7 Prélude</b>	[1'25]
<b>7</b> Assez lent	[2'42]	<b>8 À la manière de Borodine</b>	[1'37]
<b>8</b> Modéré	[1'17]	<b>9 À la manière de Chabrier</b>	[2'13]
<b>9</b> Assez animé	[1'14]	<b>Miroirs</b>	[29'45]
<b>10</b> Presque lent	[1'26]	<b>10</b> Noctuelles	[5'00]
<b>11</b> Vif	[0'39]	<b>11</b> Oiseaux tristes	[4'21]
<b>12</b> Moins vif	[3'06]	<b>12</b> Une barque sur l'océan	[7'30]
<b>13</b> Epilogue: Lent	[5'17]	<b>13</b> Alborada del gracioso	[6'44]
<b>Le Tombeau de Couperin</b>	[25'42]	<b>14</b> La vallée des cloches	[6'10]
<b>14</b> Prélude	[3'07]		
<b>15</b> Fugue	[3'27]		
<b>16</b> Forlane	[5'44]		
<b>17</b> Rigaudon	[3'15]		
<b>18</b> Menuet	[6'01]		
<b>19</b> Toccata	[4'08]		



'This newcomer from Hyperion is second to none and will now probably be a first choice for many collectors' (*The Penguin Guide to Compact Discs*)

CDA67341/2  
2 compact discs  
Duration 138'11

DDD

# Maurice Ravel

(1875–1937)

## The complete solo piano music

COMPACT DISC 1 [68'09]

- 1 **Menuet antique** [6'29] 2 **Pavane pour une infante défunte** [7'04]  
3 **Sonatine** [11'54] 6 **Valses nobles et sentimentales** [17'00]  
14 **Le Tombeau de Couperin** [25'42]

COMPACT DISC 2 [70'02]

- 1 **Sérénade grotesque** [3'53] 2 **Jeux d'eau** [5'42]  
3 **Gaspard de la nuit** [23'28] 6 **Menuet sur le nom d'Haydn** [2'00]  
7 **Prélude** [1'25] 8 **À la manière de Borodine** [1'37]  
9 **À la manière de Chabrier** [2'13] 10 **Miroirs** [29'45]

'Unique qualities of tone, style, and conscientious craftsmanship' (*Fanfare*, USA)

Angela Hewitt plumbs Ravel's paradoxical qualities to perfection in this superb set.

This magnificent survey ... a treasure trove! Angela Hewitt joins Gieseking, Rogé, Thibaudet and Lortie among the most distinguished if entirely different Ravel cycles on record, and easily withstands comparison in such exalted company' (*Gramophone*)

ANGELA HEWITT piano

LC 7533



MADE IN ENGLAND  
www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



2 COMPACT DISCS

Recorded in Reitstadel, Neumarkt, Germany, on 20–23 March 2000  
and Henry Wood Hall, London, on 11–14 August 2001  
Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF  
Piano Technician GERD FINKENSTEIN  
Front Design TERRY SHANNON  
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY  
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMII

Front illustration: *Near St Tropez* (1892) by  
Hubert de la Rochefoucauld (late 19th century)  
Galerie l'Ergastere, Paris /  
Bridgeman Art Library, London



© M Yamanoue