



MAURICE RAVEL
Concertos pour piano
Mélodies

CÉDRIC TIBERGHIE
STÉPHANE DEGOUT
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

harmonia
mundi



Les Siècles
FRANÇOIS-XAVIER ROTH



MAURICE RAVEL (1875-1937)

Concerto en Sol (G major / *Sol majeur*) M. 83

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | I. Allegramente | 8'18 |
| 2 | II. Adagio assai | 9'28 |
| 3 | III. Presto | 3'57 |

Don Quichotte à Dulcinée (*Paul Morand*) M. 84

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 4 | 1. Chanson romanesque | 2'19 |
| 5 | 2. Chanson épique | 3'05 |
| 6 | 3. Chanson à boire | 1'51 |

Deux Mélodies hébraïques A. 22

(*sur des chants traditionnels hébraïques / on traditional Hebrew songs*)

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 7 | 1. Kaddish | 5'01 |
| 8 | 2. L'énigme éternelle | 1'14 |

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 9 | Pavane pour une infante défunte M. 19 | 5'44 |
|---|---------------------------------------|------|

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé M. 64

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 10 | 1. Soupir | 3'51 |
| 11 | 2. Placet futile | 4'20 |
| 12 | 3. Surgi de la croupe et du bond | 3'23 |

Concerto pour la main gauche (D major / *Ré majeur*) M. 82

- | | | |
|----|---|-------|
| 13 | Lento - Più lento - Andante - Allegro - Più vivo ed accelerando - Lento - Allegro | 18'47 |
|----|---|-------|

- | | | |
|----|--|------|
| 14 | Sainte (<i>Stéphane Mallarmé</i>) M. 9 | 2'31 |
|----|--|------|

Partitions : XXI Music Publishing (concertos) - Durand (mélodies) - E. Demets (*Pavane*)

CÉDRIC TIBERGHIEU *piano Pleyel "Grand patron" (1892)*

STÉPHANE DEGOUT *baryton / baritone (4-8, 10-12, 14)*

LES SIÈCLES *instruments d'époque / period instruments*

FRANÇOIS-XAVIER ROTH *direction / conducting (1-3, 13)*

Les Siècles (instruments français d'époque, cordes en boyaux)

- Violons I** François-Marie Drieux
Aymeric de Villoutreys, Morgane Dupuy, Catherine Jacquet, Chloé Jullian,
Laure Massoni, Jérôme Mathieu, Charles Quentin de Gromard, Laetitia Ringeval,
Noémie Roubieu, Matthias Tranchant, Fabien Valençon
- Violons II** Martial Gauthier
Anne Camillo, Benjamin Chavrier, Caroline Florenville, Julie Friez,
Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Jin-Hi Paik, Rachel Rowntree,
Jennifer Schiller
- Altos** Hélène Desaint
Hélène Barre, Dorian Cotenceau, Catherine Demonchy, Laurent Müller,
Jeanne-Marie Raffner, Carole Roth, Céline Tison
- Violoncelles** Robin Michael
Arnold Bretagne, Pierre Charles, Guillaume François, Jennifer Hardy, Lucile Perrin
- Contrebasses** Antoine Sobczak
Rémi Demangeon, Cécile Grondard, Marion Mallevaës, Lilas Réglat
- Flûtes** Marion Ralincourt, *flûte Louis Lot n°7782 (1892)*
Gionata Sgambaro, *flûte Powell n°237 (1937)*
Naomie Bahon-Gros, *flûte Bonneville en argent n°2430 (ca. 1900)*
et piccolo Haynes n°1208 en argent massif (1907)
- Hautbois** Hélène Mourot, *hautbois Buffet Crampon n°465 (1894)*
Rémy Sauzedde, *hautbois Cabart n°U120 (ca. 1910)*
Stéphane Morvan, *cor anglais Lorée (1890)*
- Clarinettes** Christian Laborie, *clarinette en mi bémol Buffet Crampon (1895) (Concerto en Sol) -
clarinette en si bémol Eugène Bercieux (1905)*
& *clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911) (Concerto pour la main gauche)*
Benjamin Christ, *clarinettes en si bémol (non-numérotée) et en la (n°292)*
Barbet et Granier, Marseille (1890)
Amaury Viduvier, *clarinette en mi bémol Buffet Crampon (1895)*
(Concerto pour la main gauche)
Jérôme Schmitt, *clarinette basse en si bémol (descendant au mi bémol)*
Buffet Crampon (ca. 1880)
- Bassons** Michaël Rolland, *basson français Buffet Crampon (1907)*
Thomas Quinquenel, *basson français Buffet Crampon (1909)*
Jérémié Da Conceição, *contrebasson Buffet Crampon (1920)*
- Cors** Rémi Gormand, *cor à pistons ascendants Selmer n°244 (1930)*
Pierre Véricel, *cor ascendant simple Raoux-Millereau (1900)*
Pierre Rougerie, *cor à 3 pistons ascendants Raoux-Millereau (1904)*
Yannick Maillet, *cor ascendant simple Raoux-Millereau (1900)*
- Trompettes** Fabien Norbert, *trompette en ut Selmer modèle Grand Prix (numéro de série: 404, ca. 1933)*
Pierre Marmeisse, *trompette en ut Selmer modèle Grand prix (1931)*
Rodolphe Puechbroussous, *trompette en ut Selmer modèle Grand prix (1925)*
- Trombones** Cyril Lelimosin, *trombone Antoine Courtois (1900)*
Damien Prado, *trombone Antoine Courtois (1872)*
Jonathan Leroi, *trombone Antoine Courtois (1900)*
- Tuba** Sylvain Mino, *tuba Couesnon Monopole à 6 pistons en ut (ca.1913)*
- Harpes** Mélanie Dutreil, *harpe Erard style Louis XVI en citronnier (1922)*
Laure Beretti, *harpe Erard style Empire en citronnier (1914)*
- Timbales** Camille Baslé, *timbales Dresdner Apparatebau Spenke & Metzl ø 77, 72, 65, 65, 53 cm*
- Percussions** Eriko Minami, Guillaume Le Picard, Nicolas Gerbier,
Matthieu Chardon, Adrian Salloum
- Administration** Delphine Tissot, *directrice de production*
Enrique Thérain, *délégué général*
Vincent Pépin, *directeur technique*
Inès Artigala, *administratrice de production*
Manon Simonin, *responsable des actions pédagogiques et sociales*
Cyprien Tollet, *responsable de la communication*
Augustin Javel, *chargé de production et assistant de François-Xavier Roth*
- Technique** Julien Chevalley, *régisseur*
Mathieu Hébert, *régisseur*

Sortilèges et variations

On oublie facilement le fait que Ravel a composé ses deux concertos au faite de sa célébrité, dix ans après sa dernière œuvre pour piano (*Le Tombeau de Couperin*), et qu'il ne devait plus écrire par la suite que les trois chansons de *Don Quichotte à Dulcinée*.

Les deux concertos offrent la particularité d'avoir été conçus en même temps. L'un, en *ré*, pour la main gauche, honore une commande du pianiste autrichien Paul Wittgenstein, à laquelle le compositeur s'empresse de donner suite, tandis que l'autre, en *sol*, "à deux pattes", lui donne du fil à retordre. Découragé par l'ampleur du travail, il interrompt à plusieurs reprises la composition de son concerto. Il se voit même contraint de renoncer au projet (qu'il avait dès le début) de le jouer lui-même et demande à Marguerite Long d'en être l'interprète. Les forces lui manquent, il se contentera de diriger. La première audition, le 14 janvier 1932, salle Pleyel, est un véritable triomphe et Marguerite Long doit biffer le dernier mouvement. Une exécution privée à deux pianos chez la princesse de Polignac avait précédé la création, avec Jacques Février et Francis Poulenc, qui s'enthousiasme pour un concerto "merveilleux", et "une verve de musicien de trente ans". Il est vrai que la musique est entraînante et bondissante, avec un soupçon d'espièglerie et ce qu'il faut d'étincelles et de caresses. Où s'échangent volontiers les timbres qui font partie des sortilèges de l'orchestre ravélien. "C'est un divertissement, dans lequel deux mouvements vifs encadrent un mouvement lent. L'écriture harmonique et contrapuntique s'équilibrent, si bien que l'une ne domine pas l'autre... Il ne faut pas faire sur ce concerto des hypothèses prétentieuses qu'il ne saurait satisfaire."¹

L'œuvre, qui devait être à l'origine une *Rapsodie basque*, en a gardé les principales caractéristiques. Le premier mouvement débute *allegro* par un thème confié au piccolo, d'un enjouement tout rustique, rappelant la sonorité du txistu, flûte à bec à trois trous qui se joue d'une seule main : "c'est un rythme vif et alerte de 'bransle gay' à deux temps, écrit Gil-Marchex, comme aimait le danser la Reine Margot à la cour de Navarre."²

L'*Adagio assai* est une page unique chez Ravel, habitée par la rigueur et la grâce, où s'épanche librement une mélodie d'une extrême pudeur que seules viennent frôler de légères tensions dissonantes, et "qui évoque le souvenir des *Gymnopédies* d'Erik Satie" (Hélène Jourdan-Morhange). Le *Presto* fait la part belle à l'expression humoristique : on entend les cors et la trompette s'invectiver bruyamment, le trombone bâiller un *glissando* et les bassons intrépides se lancer dans une course éperdue.

L'idée du *Concerto pour la main gauche* a commencé à germer à Vienne, où Ravel eut l'occasion en mars 1929 d'entendre le pianiste autrichien Paul Wittgenstein, amputé de la main droite à la suite de blessures de guerre, interpréter sous la direction de Rhené-Baton une œuvre pour piano (main gauche) et orchestre de Richard Strauss (*Panathenäenzug*). Mais Ravel n'imaginait pas un instant les désagréments que son concerto allait lui causer. Parce que Wittgenstein, commanditaire et dédicataire, l'aura déformé, se permettant des libertés excessives, tandis que Cortot le transcrit pour deux mains, estimant qu'il ne saurait sous sa forme originale "un peu... spéciale intéresser vraiment la postérité" ! Il faudra attendre le 19 mars 1937 pour que la partition, sous les doigts de Jacques Février, bénéficie d'une interprétation fidèle aux intentions du compositeur.

Antithèse parfaite du *Concerto en sol*, "le *Concerto en ré* est de caractère assez différent et en un seul mouvement. Il contient bon nombre d'effets de jazz, et l'écriture n'en est pas aussi légère. Il est écrit, poursuit Ravel, dans un style, bien plus proche de celui des concertos traditionnels."³ À l'inverse du *Concerto en sol*, dont l'instrumentation se contentait d'un dispositif réduit, celui-ci utilise l'orchestre symphonique au grand complet. Dans un style et un ton tout autres, il évolue dans un climat oppressant ; les motifs qui semblent n'avoir aucun lien entre eux s'enchaînent depuis le thème de sarabande du début (au contrebasson), qu'on a dit vieille France, jusqu'aux séquences de caractère jazzy.

une composition qui donne à chaque moment l'illusion d'une partie écrite pour les deux mains, encore que le style et la technique s'avèrent parfaitement appropriés aux exigences spécifiques de la main gauche, que Ravel s'était assimilées grâce à un examen préalable des *Six études pour la main gauche* op. 135 de Saint-Saëns et des transcriptions pour la main gauche des *Études* de Chopin par Godowsky. Une autre source d'inspiration, citée par Étienne Barillier⁴, mais dont on parle peu, pourrait être la *Fantaisie en la bémol majeur* op. 76 de Charles-Valentin Alkan, que Ravel possédait dans sa bibliothèque musicale. Cependant, par son organisation, le *Concerto pour la main gauche* fait surtout songer aux concertos de Franz Liszt. Il n'y a aucun doute qu'en introduisant une variante du

célèbre thème du *Dies iræ* dans sa partition, Ravel s'est souvenu de la *Totentanz*, fondée précisément sur cette mélodie grégorienne. En outre, on ne saurait nier le caractère dramatique du concerto. Il naît d'une angoisse, sourde, d'abord indéfinissable. Une ambiance mystérieuse au début qui semble venir directement de *La Valse*. Tout comme l'anéantissement final (l'autodestruction ?) rappelle irrésistiblement la conclusion de cette dernière. Se peut-il que cela ait été hasard ?

La Pavane pour une infante défunte est une commande de la princesse Edmond de Polignac que Ravel, encore élève du Conservatoire, réalisa en 1899. Devant être jouée "assez doux, mais d'une sonorité large", elle possède tous les atouts d'un charme suranné. Avec le recul du temps, Ravel n'en voyait plus les qualités et n'en percevait que les défauts : "l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre". Vladimir Jankélévitch la juge "guère défendable" et Alfred Cortot lui reproche "un tour mélodique assez incolore" : "elle est loin de posséder la grâce raffinée de l'*Idylle* de Chabrier ou de la *Pavane* de Fauré dont elle s'inspire visiblement."⁵ Il est vrai qu'on ne se moque bien que de ce qu'on aime et, à plus d'un siècle de distance, la popularité de la *Pavane* ne se dément pas, on peut même affirmer qu'elle égale celle du *Clair de lune* de Debussy.

Les *Poèmes de Mallarmé*, c'est, pourrait-on dire ou a-t-on dit, du "Schönberg neutralisé". Le triptyque tout entier évolue d'une tonalité estompée à une quasi-atonalité dans un souci d'ambivalence proche de la syntaxe insolite de Mallarmé. Un semblant de *mi* mineur tel qu'il apparaît dans "Soupir" (une tonalité rare chez Ravel, qu'on retrouve dans "L'Énigme éternelle", la seconde des *Deux Mélodies hébraïques*), se veut l'équivalent sonore de l'atmosphère du poème. "Soupir est peut-être l'œuvre où Ravel s'abandonne un peu plus qu'ailleurs à traduire, comme Mallarmé, la face cachée des choses, à cerner les recoins mystérieux de l'âme."⁶ Dans "Placet futile", il fallait, écrit Ravel, "que le contour mélodique, les modulations, les rythmes fussent aussi précieux, aussi contournés que le sentiment, les images du texte... Il fallait surtout la profonde, l'adorable tendresse qui baigne tout cela."⁷ Ravel a su transposer la poésie mallarméenne dans le monde sonore avec une merveilleuse exactitude. Cela est particulièrement sensible dans "Surgi de la croupe au bond", où l'envol mélodique et la couleur harmonique évoquent, jusqu'à la hantise, "le froid cristal du célèbre sonnet" (Roland-Manuel).

Sans doute Ravel avait-il déjà en poche le volume des *Poésies* de Stéphane Mallarmé, paru en 1888, lorsqu'il réalisa la transcription musicale de "Sainte", en décembre 1896. "Un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique", c'est ainsi que Mallarmé décrit dans sa correspondance ce quatorze quatrains que Ravel dédie à M^{lle} Geneviève Mallarmé, la fille du poète, qui épousera en 1901 le Dr. Edmond Bonniot, médecin de la famille Ravel.

À l'instar des *Chansons corses* instrumentées en 1895, des *Cinq Mélodies populaires grecques* de 1906 et des *Chants populaires* de 1910, les *Deux Mélodies hébraïques* font partie de la catégorie d'œuvres appartenant à la mémoire d'une collectivité. Loin d'harmoniser des mélodies populaires en les habillant d'un accompagnement respectant leur origine, Ravel se les approprie librement. Une démarche qui illustre parfaitement ce "rêve d'ailleurs" qui l'habite et le conduit à s'intéresser à différentes ethnies, des Gitans andalous aux Javanais d'Asie orientale. Une première *Chanson hébraïque* ("Mejerke") l'avait mis en contact avec le mélodisme juif. "Kaddisch" (en araméen) est un chant synagogal entonné à l'occasion d'un décès. Dans la première section, une sorte de mélodie se détache dans le ton d'*ut* mineur sur une pédale de dominante omniprésente, avant que ne jaillisse un rai de lumière dans la partie centrale avec des arpèges ascendants ("Qu'il soit aimé, qu'il soit chéri"). La fin de la mélodie, vocalisée, est admirable, soutenue par la répétition d'une tierce *do-mib* dans l'extrême grave qui résonne comme un glas. Quatre fois plus courte, "L'Énigme éternelle" (en yiddish) est une berceuse qui repose sur un accompagnement de deux quintes arpégées *mi-si-fa dièse*. L'œuvre fut créée par sa commanditaire, Alvina Alvi, soprano de l'Opéra de Saint-Petersbourg, avec le compositeur au piano, le 3 juin 1914 à la S.M.I. (Société musicale indépendante).

1 Une visite chez Maurice Ravel, De Telegraaf, 31 mars 1931, dans : Maurice Ravel, *Lettres, Écrits – Entretiens présentés et annotés par Arbie Orenstein, Flammarion*, 1989, p. 361.

2 Henri Gil-Marchex, *Les Concertos de Ravel*, dans : La Revue Musicale, Hommage à Maurice Ravel, Numéro spécial, décembre 1938, p. 88.

3 Michel-Dimitri Calvoceossi, *M. Ravel parle de son œuvre*, The Daily Telegraph, 11 juillet 1931, dans : Ravel, *Lettres, Écrits, Entretiens*, op. cit., p. 364.

4 Voir Étienne Barillier, *Pour la main gauche, Histoire d'un piano singulier*, Premières Loges/Humensis, 2021, p. 144.

5 *La Musique française de piano* par Alfred Cortot, Deuxième série, Rieder, 1932, pp. 27-28.

6 Michel Delahaye, *Symbolisme et Impressionisme* dans "Soupir", dans : Cahier Maurice Ravel N° 4, 1988-1989, p. 56.

7 Lettre à Roland-Manuel du 7 octobre 1913, dans : Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, op. cit., p. 133.

Les trois chansons de *Don Quichotte à Dulcinée* forment une suite de danses. La “Chanson romanesque” est fondée sur le rythme de la *guajira*, d’origine cubaine, dont elle emprunte l’alternance de mesures à 6/8 et 3/4. Mi-bondissante, mi-alanguie, elle incarne l’aveu romantique du chevalier servant, prêt “à étoiler le vent qui passe” pour gagner les faveurs de sa Dame. La “Chanson épique” est une sorte de sarabande à cinq temps, selon le schéma du *zortzico* basque, où flotte un écho monteverdien (de par la couleur des inflexions modales). C’est la prière du chevalier invoquant saint Georges et saint Michel. En dépit d’un archaïsme allant jusqu’à vêtir la Vierge d’un “bleu mantel”, elle est émouvante et s’achève sur un Amen en *fa* majeur qui semble hors pesanteur. Le choix d’une “Chanson à boire” apporte un élément comique à la fin du cycle. Sur les rythmes d’une *jota* aragonaise, truffée de vocalises en style *flamenco*, Ravel ne ménage pas les effets cocasses pour accompagner ce toast à la joie : on y entend le hoquet du chevalier émêché (“lorsque j’ai... lorsque j’ai bu !”) et sa démarche vacillante, illustrée par la dégringolade d’accords de l’aigu vers le grave qui ouvre et clôt la chanson. “Quel tour de main, quelle adresse de prestidigitateur et, en même temps, dans la seconde mélodie, quelle sincérité d’émotion, quelle pureté d’âme si profondément ‘donquichottesque’” écrit Emile Vuillermoz¹ au lendemain de la première exécution par Martial Singher dans l’orchestration de Manuel Rosenthal. On ne connaît pas la date à laquelle ces chansons, terminées en 1933, ont été données pour la première fois dans la version pour voix et piano, mais Madeleine Grey, qui les a travaillées avec le compositeur, les a chantées pour le disque en 1938, accompagnée par Francis Poulenc.

Ces trois chansons constituent un adieu ; ne sont-elles pas le dernier hommage que Ravel adresse à l’Espagne dansante qui l’a tant inspiré au cours de sa vie ?

JEAN-FRANÇOIS MONNARD

C’est en juin 1937 que la maison Durand adressa au dépôt légal la première gravure de la partition et des parties séparées du *Concerto pour la main gauche* (“seule” selon le poétique pléonasm inscrit à l’encre par Ravel en exergue du manuscrit orchestral). Pourtant, c’est bien la date de 1930 qui figure, de la main de l’auteur, sur le manuscrit conservé avec soin à la Morgan Library de New York City, ainsi que sur la Réduction pour deux pianos, réalisée par l’auteur (Collection privée A. Taverne). Une création tumultueuse en 1932 à Vienne et sept années d’une étrange attente, du fait de l’exclusivité requise par le commanditaire, pour un travail éditorial réalisé lors des derniers mois de la vie du compositeur, atteint d’un mal neurologique incurable par lequel, selon les mots de Colette, Ravel “avait déjà pris congé de cette terre et vivait sur une autre planète” et subissait “la pire période de l’obscurcissement mental”. Un constat clinique sans retour qui présuppose que le compositeur ne participa pas, ou de manière fort éloignée, à la première gravure officielle et impression de son chef d’œuvre.

Le cadre de la première, donnée le 5 janvier 1932 à Vienne par son commanditaire Paul Wittgenstein, a dépassé la triviale légende journalistique qui relatait un Ravel furieux au possible de découvrir, lors du concert, toutes les modifications de texte sciemment apportées, en plus des fausses notes, par le pianiste manchot sans aucune autorisation de l’auteur. Les commentateurs ont mentionné les deux hommes brouillés tout en omettant de préciser qu’ils se retrouvèrent, à une reprise au moins, à Paris, lors de la première française de l’œuvre, le 17 janvier 1933, à la Salle Pleyel. Ravel y dirigeait l’Orchestre Symphonique de Paris – préparé par Roger Désormière. Une date clef dans l’historiographie de l’œuvre qui, d’étrange manière, est occultée, même par de très sérieux ouvrages musicologiques, au profit de celle du concert donné en mars 1937 par Jacques Février et Charles Münch (pour la première fois, donc, sur le récent matériel Durand).

À l’essentielle question de savoir sur quelles partitions fut donnée la première de l’œuvre, il est très peu connu que Wittgenstein et son agent viennois Georg Kugel firent graver en 1931 une partition d’orchestre et son matériel de leur propres deniers, et que cette dernière, non officielle et jamais déposée (Ravel avait signé un contrat d’exclusivité avec Durand en 1929), voyagea d’orchestre en orchestre pendant de longues années, cela avant la première gravure Durand et la fin de l’exclusivité d’exploitation de son commanditaire. Il demeure quelques exemplaires de cette partition “als Manuskript gedruckt” de 87 pages à la couverture rouge au format in-8° à la British Library et surtout, objet essentiel, celle, annotée, de Roger Désormière, gardée à Paris, au Musée de la Musique (Philharmonie de Paris).

L’étude de cette gravure initiale, selon le manuscrit de l’auteur, pieusement conservée par Désormière, et imprimée d’après une gravure manuscrite réalisée par un copiste germanique (on perçoit quelques caractères gothiques et un curieux mélange d’abréviations françaises et allemandes) révèle de très précieuses indications de corrections de fautes de notes et autres modifications agogiques ou de phrasés. Une épreuve de 1930, selon la datation d’Arbie Orenstein, corrigée par le compositeur aux côtés de son fidèle Lucien Garban, apporte aussi un précieux éclairage sur le texte original.

Fait très émouvant et unique concernant le legs du corpus ravelien : en plus des nombreux articles de presse relatant la prestation, il reste de la première parisienne du 17 janvier 1933 une minute et cinquante secondes d’images “sonorisées”, pour les “Actualités Pathé”, une répétition filmée à la Salle Pleyel, selon la mention du carton intertitre, du *Concerto pour la main gauche seule*. L’opportunité de constater les étranges modifications de texte pianistique par le créateur (toujours confirmées par l’enregistrement radio du concert à Amsterdam de 1936 sous la direction de Bruno Walter), la taille et la disposition de l’orchestre qui, lors de cette répétition, était dirigé par Désormière. Ravel n’intervint, au pupitre, que pour le concert “avec le flegme dont il est coutumier quand lui échoit le bâton de commandement”, selon le commentaire d’Alfred Bruneau.

© FRANÇOIS DRU / RAVEL EDITION

¹ Émile Vuillermoz, *Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice Ravel, Excelsior, 9 décembre 1934, dans : *Critique musicale 1902-1960, Au bonheur des soirs*, L’Harmattan, 2013, p. 253.

Enchantments and variations

It is easy to forget that Ravel composed his two concertos at the height of his fame, ten years after his last piano work (*Le Tombeau de Couperin*), and that he was subsequently to write only the three songs of *Don Quichotte à Dulcinée*.

One of the distinctive features of the two concertos is that they were conceived at the same time. One, in D, for the left hand, was commissioned by the Austrian pianist Paul Wittgenstein, and the composer was quick to respond to it, while the other, in G, 'for both paws', proved an altogether tougher proposition. Discouraged by the amount of work it required, he suspended the composition of his concerto several times. He was even forced to abandon his original project of playing it himself, and asked Marguerite Long to perform the solo part instead. Lacking the requisite strength, he contented himself with conducting. The first performance, at the Salle Pleyel on 14 January 1932, was a genuine triumph, and Marguerite Long had to encore the last movement. The premiere had been preceded by a private performance for two pianos at the home of the Princesse de Polignac, given by Jacques Février and Francis Poulenc; the latter enthused over this 'marvellous' concerto, which suggested to him 'the verve of a thirty-year-old composer'. It is true that the music is lively and buoyant, with a hint of mischief and just the right blend of sparks and caresses, not to mention those fluent exchanges of timbre that are such a key element in the enchantments of the Ravelian orchestra. 'It is a divertissement, in which two rapid outer movements circumscribe a slow movement. The treatment of counterpoint and harmony is balanced, so that one does not overpower the other . . . One should not make pretentious assumptions about this concerto which it cannot satisfy.'

The work was originally intended to be a 'Rapsodie basque' and retains the principal characteristics suggested by that title. The first movement begins Allegrement with a piccolo theme of rustic playfulness, reminiscent of the sound of the *txistu*, a three-hole pipe played with a single hand: 'It is a brisk, lively "bransle gay" rhythm in duple time,' wrote Gil-Marchex, 'of the kind Queen Margot liked to dance to at the court of Navarre.'

The Adagio assai is a unique movement in Ravel's output, imbued with rigour and grace, freely pouring forth a chaste melody grazed ever so gently by dissonant tensions, which 'conjures up the memory of Erik Satie's *Gymnopédies*' (Hélène Jourdan-Morhange). The Presto gives prominence to humorous expression: the horns and trumpet³ noisily hurl insults at each other, the trombone yawns a glissando, and the intrepid bassoons set off on a mad dash to the finish.

The idea for the Concerto for the left hand began to germinate in Vienna in March 1929. There Ravel had the opportunity to hear the Austrian pianist Paul Wittgenstein, who had lost his right hand as a result of wounds sustained during the war, perform Richard Strauss's *Panathenäenzug* for piano (left hand) and orchestra with Rhené-Baton conducting. But Ravel did not imagine for a moment the source of annoyance that his concerto was to become to him. For Wittgenstein, who commissioned it and was the dedicatee, distorted the work, allowing himself excessive liberties, and Cortot transcribed it for two hands, believing that in its original form it would not be of 'any real interest to posterity'! It was not until 19 March 1937 that the score received a performance faithful to the composer's intentions, under the fingers of Jacques Février.

The perfect antithesis to the Concerto in G, 'the Concerto in D for the left hand is in one movement, and very different. It contains a good many jazz effects, and the writing is not so light . . . I resorted to a style which is much nearer to that of the more solemn kind of traditional Concerto.'⁴ Unlike the G major Concerto, scored for small forces, this one employs the full symphony orchestra. Its style and tone are quite different from its two-handed counterpart, and its mood is oppressive; seemingly unrelated motifs follow one another, from the opening sarabande theme (on the contrabassoon), which has been described as reflecting an outmoded, conservative French style (*vieille France*), to episodes of a jazzy character. It consistently creates the illusion of a part written for both hands, yet the style and technique prove to be perfectly suited to the specific requirements of the left hand, which Ravel had absorbed by examining Saint-Saëns's Six Études for the left hand op.135 and Godowsky's left-hand transcriptions of Chopin's Études. Another source of inspiration, mentioned by Étienne Barilier⁵ but little discussed elsewhere, may have been Charles-Valentin Alkan's Fantaisie in A flat major op.76, which Ravel had in his library. In terms of organisation, however, the Concerto for the left hand is most reminiscent of Franz Liszt's concertos. There can be no doubt that, in introducing a variant of the famous *Dies irae* theme into his score, Ravel was thinking of Liszt's *Totentanz*, which is based on that same plainchant melody. Moreover, the dramatic character of the concerto cannot be denied. It emerges from a gnawing, initially indefinable anguish. A mysterious atmosphere at the beginning that seems to derive directly

from *La Valse*. Just as the final annihilation (self-destruction?) irresistibly recalls the conclusion of that earlier work. Could this really have been a coincidence?

The *Pavane pour une infante défunte* (Pavan for a dead infant) was commissioned by Princesse Edmond de Polignac; Ravel was still a student at the Conservatoire when he wrote it in 1899. Marked to be played *Assez doux, mais d'une sonorité large* (Quite softly, but with ample sonority), it possesses all the assets of an antiquated charm. With hindsight, Ravel could no longer see the qualities of the piece and could perceive only its faults: 'the influence of Chabrier, which is too obvious, and the rather weak form'.⁶ Vladimir Jankélévitch considered it 'barely defensible' and Alfred Cortot criticised its 'rather colourless turn of melody': 'It is far from possessing the refined grace of Chabrier's *Idylle* or Fauré's *Pavane*, which evidently inspired it.'⁷ It is true that one only really makes fun of something one is fond of, and more than a century later, the *Pavane*'s popularity has shown no signs of waning; it might even be asserted that it equals that of Debussy's *Clair de lune*.

The set of *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) is – one might say, and indeed someone may already have said – 'neutralised Schoenberg'. The triptych as a whole moves from blurred tonality to quasi-atonality, reflecting a concern for ambivalence close to Mallarmé's quirky syntax. A semblance of E minor (a rare key in Ravel's work, also found in *L'Énigme éternelle*, the second of the *Deux Mélodies hébraïques*) in *Soupir* is intended to provide a sonic equivalent of the poem's atmosphere. '*Soupir* is perhaps the work in which Ravel abandons himself a little more than elsewhere, in order to translate, like Mallarmé, the hidden side of things, to pinpoint the mysterious recesses of the soul.'⁸ In *Placet futile*, Ravel wrote, 'It was necessary that the melodic contour, the modulations, and the rhythms be as precious, as properly contoured as the sentiment, the images of the text . . . Above all, it was necessary to maintain the profound and exquisite tenderness which suffuses all of this.'⁹ Ravel succeeded in transposing Mallarmé's poetry into the world of sound with marvellous accuracy. This is particularly true of *Surgi de la croupe au bond*, where the soaring melody and the harmonic colour evoke, to the point of obsessiveness, 'the cold crystal of the famous sonnet' (Roland-Manuel). No doubt Ravel already possessed a copy of Mallarmé's *Poésies*, published in 1888, when he set *Sainte* in December 1896. 'A melodious little poem, written more especially with music in mind' was Mallarmé's description in his correspondence of this quartet of quatrains. Ravel dedicated his *mélodie* to Mlle Geneviève Mallarmé, the poet's daughter, who in 1901 went on to marry Dr Edmond Bonniot, the Ravel family physician.

Like the *Chansons corses* Ravel arranged in 1895, the *Cinq Mélodies populaires grecques* of 1906 and the *Chants populaires* of 1910, the *Deux Mélodies hébraïques* come into the category of works that belong to the memory of a community. Far from harmonising traditional melodies by clothing them in an accompaniment that respects their origin, Ravel appropriates them freely for his own purposes. This approach perfectly illustrates the 'dream of elsewhere' that haunted him and led him to take an interest in different ethnic groups, from the Andalusian Gypsies to the Javanese. An earlier *Chanson hébraïque* (*Mejerke*) had already brought him into contact with Jewish melodic traditions. *Kaddisch* (in Aramaic) is a synagogal song sung on the occasion of a death. In the first section, a kind of threnody emerges in the key of C minor over an omnipresent dominant pedal, before a ray of light bursts forth in the middle section with rising arpeggios ('Yithbara'kh Weyishtaba'h, / Weyithpaër weythroman'). The conclusion of the song, in the form of a vocalise, is admirable, underpinned by a repeated interval of a third, C-E flat, in the bottom register of the piano, which sounds like a death knell. A mere quarter of its predecessor's length, *L'Énigme éternelle* (in Yiddish) is a lullaby founded on an accompanimental cell of an arpeggiated fifth, E-B-F sharp. The work was premiered by Alvina Alvi, the soprano from the St Petersburg Opera who commissioned it, at the Société Musicale Indépendante on 3 June 1914, with the composer at the piano.

The three songs of *Don Quichotte à Dulcinée* form a suite of dances. The *Chanson romanesque* is based on the rhythm of the guajira, Cuban in origin, from which it borrows the alternation of bars in 6/8 and 3/4 metre. Leaping and languishing by turns, it embodies the romantic avowal of the 'parfit gentil knyght', ready to 'spangle with stars the wind as it passes' to win his Lady's favour. The *Chanson épique* is a kind of sarabande in 5/4 time, following the pattern of the Basque *zortzico*, and with an echo of Monteverdi in the colour of the modal inflections. This is the knight's prayer, invoking Saint George and Saint Michael. In spite of an archaism that goes so far as to enfold the Virgin in a 'bleu mantel',¹⁰ it moves the listener, ending with an 'Amen' in F major that seems to defy gravity. The choice of a 'drinking song' to round off the cycle introduces a comic element. To the rhythms of an Aragonese jota, studded with flamenco-like vocalises, Ravel does not stint on

1 'Een Onderhoud med [An interview with] Maurice Ravel', *De Telegraaf* (Amsterdam), 31 March 1931, translated in Arbie Orenstein, ed., *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Dover reprint, 2003), p.423.

2 Henri Gil-Marchex, 'Les Concertos de Ravel' in 'Homage à Maurice Ravel', special issue of *La Revue musicale*, no.187, December 1938, p.88.

3 Unusually, the work is scored for two horns and only one trumpet. (Translator's note)

4 Michel-Dimitri Calvocoressi, 'M. Ravel discusses his own work', *The Daily Telegraph* (London), 11 July 1931, reprinted in Orenstein, op. cit., p.364.

5 See Étienne Barilier, *Pour la main gauche, Histoire d'un piano singulier* (Paris: Premières Loges/Humensis, 2021), p.144.

6 Alfred Cortot, *La Musique française de piano*, vol. II (Paris: Rieder, 1932), pp.27-28.

7 *Ibid.*

8 Michel Delahaye, 'Symbolisme et Impressionnisme dans *Soupir*', *Cahier Maurice Ravel* no. 4, 1988-89, p.56.

9 Letter to Roland-Manuel dated 7 October 1913, translated in Orenstein, op. cit., p.143.

10 Both the position of the adjective and the use of the word *mantel*, obsolete in French for several centuries, contribute to this 'olde worlde' effect. (Translator's note)

droll effects to accompany this toast to joy: we hear the tipsy knight's hiccups ('lorsque j'ai . . . lorsque j'ai bu!') and his unsteady gait, illustrated by the tumbling chords from treble to bass that open and close the song. 'What sleight of hand, what conjurer's skill and, at the same time, in the second song, what sincerity of emotion, what deeply "Quixotic" purity of soul!' wrote Émile Vuillermoz¹¹ the day after the first performance, given by Martial Singher in Manuel Rosenthal's orchestration. It is not known when these songs (completed in 1933) were first performed in their version for voice and piano, but Madeleine Grey, who had rehearsed them with the composer, made a gramophone recording of the cycle in 1938, accompanied by Francis Poulenc.

These three songs constitute a farewell; are they not Ravel's final tribute to the dancing Spain that so inspired him throughout his life?

JEAN-FRANÇOIS MONNARD
Translation: Charles Johnston

It was in June 1937 that French music publisher Durand submitted the first engraving of the score and parts of Ravel's Piano Concerto for the Left Hand (or 'Piano Concerto for Single Left Hand' according to the poetic pleonasm left by the composer on his orchestral manuscript) for legal deposit. However, it is the year 1930 that appears in the composer's own handwriting on the part carefully preserved by the Morgan Library in New York, as well as on his Reduction for Two Pianos (A. Taverne private collection). As well as watching a tumultuous first performance of his work in 1932 in Vienna, Ravel spent an incredible seven years – until just a few months before his death – waiting for it to be published. The composer was, at that time, suffering from an incurable neurological illness. In the words of Colette, he 'had already bid farewell to this earth and was living on another planet', suffering 'the worst imaginable time of mental darkness': a clinical observation that would suggest that the composer played no or very little part in the first official engraving and printing of his masterpiece.

The events surrounding the première performance given on 5 January 1932 in Vienna by the work's commissioner Paul Wittgenstein far exceeded the trivial recounts presented in the papers, relaying Ravel's fury upon discovering all the modifications intentionally added to the score, in addition to several wrong notes, by the one-armed pianist without the composer's permission. Critics described the two enraged men, neglecting to specify that they went on to meet again, at least once, in Paris at the work's French première on 17 January 1933 at the Salle Pleyel. During this performance, Ravel conducted the Orchestre Symphonique de Paris, previously rehearsed by Roger Désormière. A key date in the historiography of the work, which is curiously omitted even by highly prestigious musicological publications, in favour of the March 1937 concert performed by Jacques Février and conducted by Charles Münch, debuting the then recently published Durand score.

So, the burning question is: which parts was the première performed off? Very few people are aware that Wittgenstein and his Viennese agent Georg Kugel had an orchestral score and parts unofficially engraved at their own expense. These parts were never deposited as Ravel had signed an exclusivity agreement with Durand in 1929, however travelled from orchestra to orchestra for several years, before Durand's initial engraving and the expiration of Wittgenstein's exclusive rights. A few copies of this 87-page score 'als Manuskript gedruckt' and its red cover in octavo format have survived: one at the British Library and of course the treasured copy annotated by Roger Désormière, now kept in Paris at the Musée de la Musique (Philharmonie de Paris).

A study of this initial score, printed from an engraving produced by a German copyist (there are various Gothic characters and a strange mix of French and German abbreviations) and piously preserved by Désormière, reveals useful indications of corrections to wrong notes and other modifications to accents and phrasing. A 1930 proof, according to Arbie Orensteins dating, corrected by the composer alongside his loyal Lucien Garban, also provides invaluable insights into the original musical text.

The legacy of the Ravel collection is not limited to the countless press articles recounting the performance: a somewhat touching one minute and fifty seconds of images of the 1933 Parisian première, set to the music of a rehearsal filmed in the Salle Pleyel of the composer's Piano Concerto for 'Single Left Hand' (according to the intertitle), for 'Actualités Pathé', is also still intact. This valuable resource reveals a series of strange modifications added to the piano part by the performer (confirmed by the radio recording of the 1936 Amsterdam concert performed under the baton of Bruno Walter), as well as an indication of the size and set-up of the orchestra, which, during that rehearsal, was conducted by Désormière. Ravel only took to the conductor's podium for the concert 'with the composure that was customary for him when befallen with the baton', according to critic Alfred Bruneau.

© FRANÇOIS DRU / RAVEL EDITION
Translation: Rebecca Dorose

¹¹ Émile Vuillermoz, 'Don Quichotte à Dulcinée de Maurice Ravel', *Excelsior*, 9 December 1934, reprinted in *Critique musicale 1902-1960, Au bonheur des soirs* (Paris: L'Harmattan, 2013), p.253.

Don Quichotte à Dulcinée
(Paul Morand)

4 | **Chanson romanesque**

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

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

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

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

Ô Dulcinée.

5 | **Chanson épique**

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

Ô grands saint Georges et saint Michel,
L'ange qui veille sur ma veille,
Ma douce Dame si pareille
À Vous, Madone au bleu mantel !
Amen.

6 | **Chanson à boire**

Foin du bâtard, illustre Dame,
Qui pour me perdre à vos doux yeux
Dit que l'amour et le vin vieux
Mettent en deuil mon cœur, mon âme !

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

Don Quixote to Dulcinea
(Paul Morand)

Romantic song

If you told me that the Earth
Offended you by turning so much,
I would dispatch Panza thereto:
You would see it stilled and silenced.

If you told me that you were weary
Of a sky too replete with stars,
Tearing apart the heavenly order,
With one blow I would cleave the night.

If you told me that the firmament,
Thus emptied, did not please you,
A godlike knight, my lance in hand,
I would spangle with stars the wind as it passed.

But if you said that my blood
Belongs more to me than to you, my Lady,
I would grow pale at the reproach
And would die, blessing you.

O Dulcinea.

Epic song

Good Saint Michael, you who give me leave
To behold my Lady and to hear her,
Good Saint Michael, you who deign to choose me
To do her pleasure and defend her,
Good Saint Michael, pray descend
With Saint George upon the altar
Of the Madonna of the Blue Mantle.
With a beam from Heaven bless my blade
And its equal in purity
And its equal in piety
As in modesty and chastity:
My Lady.

O great Saint George and Saint Michael,
That angel who watches over my vigil:
My sweet Lady, so very like
Unto thee, O Madonna of the Blue Mantle!
Amen.

Drinking song

A pox on the bastard, illustrious Lady,
Who to discredit me in your sweet eyes
Claims that love and old wine
Drive to mourning my heart and soul!

I drink
To joy!
Joy is the sole object
I go straight to . . .
When I've been . . . drinking!

Foin du jaloux, brune maîtresse,
Qui geint, qui pleure et fait serment
D'être toujours ce pâle amant
Qui met de l'eau dans son ivresse !

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

Deux Mélodies hébraïques
(traditionnel)

7 | **Kaddisch**

Yithgaddal weyithkaddash scheméh rabba
be'olmâ diverà 'khire'outhé
veyamlî'kl mal'khouaté'khôn,
ouvezome'khôn
ouve'hayyé de'khol beth yisraël
ba'agalâ ouvizman qariw
weimrou, Amen.

Yithbara'kh Weyishtaba'h
weyithpaêr weyithroman,
weyithnassé weyithhaddar,
weyith'allé weyithhallal
scheméh dequoudschâ beri'kh hou,
l'êla ule'êla mikkol bir'khatha
weschî'ratha touschbehata wene'hamathâ
daamirân ah! Be' olma ah! Ah! Ah!
We imrou. Amen.

8 | **L'énigme éternelle**

Frägt die Velt die alte Kashe
Tra la la la ...
Entfernt men
Tra la la la ...
Un as men will kenne sagen
Tra la la la ...
Frägt die Velt die alte Kashe
Tra la la la ...

A pox on that jealous fellow, my dark-haired mistress,
Who moans, who weeps and swears on his oath
Ever to be that pale sort of lover
Who waters down his drunkenness!

I drink
To joy!
Joy is the sole object
I go straight to . . .
When I've been . . . drinking!

Two Hebrew Songs
(traditional)

Kaddish

Exalted and sanctified be His great name
In the world which He created according to His will.
May He establish His kingdom
During your lifetime and during your days
And during the lifetimes of all the House of Israel,
Speedily and very soon!
And say, Amen.

*Magnifié et sanctifié soit le Grand Nom
Dans le monde qu'Il a créé selon Sa volonté
Et puisse-t-Il établir Son royaume
De votre vivant et de vos jours
Et des jours de toute la Maison d'Israël
Promptement et dans un temps proche ;
Et dites : Amen.*

Blessed and praised, glorified and exalted,
Extolled and honoured, adored and lauded
Be the name of the Holy One, blessed be He,
Above and beyond all the blessings,
Hymns, praises and consolations,
That are uttered in the world! Ah, ah!
And say, Amen.
*Béni et loué et glorifié et exalté,
Et élevé et vénéré et élevé et loué
Soit le Nom du Saint, béni soit-Il
Au-dessus de toutes les bénédictions
Et cantiques et louanges et consolations
Qui sont dites dans le monde. Ah, ah !
Et dites : Amen.*

The eternal riddle

If the world asks the old question:
Tra la la la . . .
One replies:
Tra la la la . . .
And if one wants to, one can say:
Tra la la la . . .
If the world asks the old question:
Tra la la la . . .

*Si le monde pose la vieille question :
Tra la la la...
L'on répond :*

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé

10| Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de roussour,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !

Vers l'Azur attendri d'octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid
sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

11| Placet futile

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

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

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

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

*Tra la la la...
Et si l'on veut, l'on peut dire :
Tra la la la...
Si le monde pose la vieille question :
Tra la la la...*

Three Poems by Stéphane Mallarmé

Sigh

My soul towards your brow where dreams, O calm
sister,
An autumn strewn with russet freckles,
And towards the restless sky of your angelic eye,
Rises up, as in a melancholy garden,
Faithfully, a white fountain sighs towards the Azure!

owards the tender Azure of pale and pure October
Which mirrors in the great basins its infinite languor
And, on the stagnant water where the tawny
death-throes
Of the leaves wander in the wind and dig a cold furrow,
Lets the yellow sun drag itself out in one long ray.

Vain petition

Princess! In envying the fate of a Hebe
Who appears on this cup at the kiss of your lips,
I waste my ardour but have only the minor dignity
of an abbé
And will not be portrayed, even naked, on the Sèvres
porcelain.

Since I am not your bewhiskered lapdog,
Nor lozenge, nor rouge, nor insipid games,
And since I know your glance has fallen on me with
indifference,
O blonde whose divine coiffeurs are goldsmiths,

Appoint us . . . you whose many raspberry-scented
laughs
Join to form a flock of docile lambs,
Grazing on the vows of all and bleating at their
frenzies,

Appoint us . . . so that Cupid winged with a fan
May paint me there, flute between my fingers, lulling that
fold to sleep,
Princess, name us shepherd of your smiles.

12| Surgi de la croupe et du bond

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

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

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

(Naïf baiser des plus funébres !)
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

14| Sainte (Stéphane Mallarmé)

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

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

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

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

Risen from the crupper and the leap

Risen from the crupper and the leap
Of an ephemeral piece of glassware,
Without flowering the bitter vigil,
The neglected neck stops short.

I do believe that two mouths have never
Drunk, neither her lover nor my mother,
From the same Chimaera,
I, sylph of this cold ceiling!

The pure vase of any potion
But inexhaustible widowhood
Suffers death agonies but does not consent –

(Naïve and most funereal kiss!)
To breathe forth aught to announce
A rose in the darkness.

Saint (Stéphane Mallarmé)

In the window that harbours
The ancient sandalwood, now losing its gilt,
Of her viol that glittered
Once to flute or mandore,

Is the pale Saint, displaying
The ancient book held open
At the Magnificat that poured forth
Once at vespers and compline:

In this monstrosity glass,
Brushed by a harp which the Angel
Forms in his evening flight
For the delicate phalanx

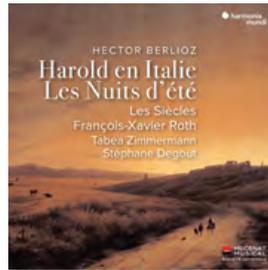
Of the finger which, without the ancient sandalwood
And the ancient book, she poses
On the instrumental plumage,
Musician of silence.

Sélection discographique

HECTOR BERLIOZ

**Harold en Italie
Les Nuits d'été**

*Stéphane Degout, baritone
Tabea Zimmermann, viola
Les Siècles, François-Xavier Roth
HMM 902634*



“Stéphane Degout s’en empare avec une délectation contagieuse, jouant de son timbre incomparable et de la clarté de sa diction pour en distiller les émotions subtiles et contrastées.”
Télérama

CLAUDE DEBUSSY

**Harmonie du soir
Mélodies / Songs**

*Stéphane Degout,
Sophie Karthäuser
Eugene Asti, Alain Planès
2 CD HMM 902306.07*

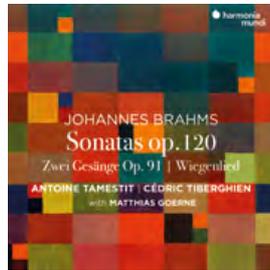


“La réunion de Sophie Karthäuser et Stéphane Degout dans un nouveau coffret de mélodies de Debussy opère des miracles.”
Opéra Magazine

JOHANNES BRAHMS

**Piano Concerto No.1
Haydn Variations**

*Cédric Tiberghien, piano
BBC Symphony Orchestra,
Jiří Belohlavěk
CD HMG 501977*



**Sonatas op.120 for viola & piano
Zwei Gesänge op.91 & Berceuse**

*Antoine Tamestit, viola
Cédric Tiberghien, piano
CD HMM 902652*

BEL CANTO

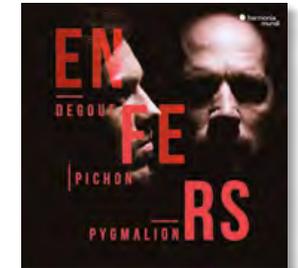
The voice of viola
*Antoine Tamestit, viola
Cédric Tiberghien, piano
CD HMM 902277*



ENFERS

**Scènes d'opéras de
Famous opera scenes by
RAMEAU & GLUCK**

*Stéphane Degout, baritone
Pygmalion, Raphaël Pichon
HMM 902288*



FRÉDÉRIC CHOPIN

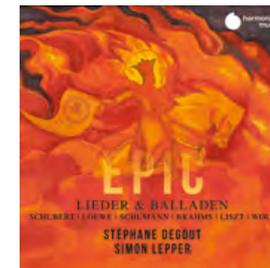
**Ballades
Mazurkas**

*Cédric Tiberghien, piano
HMG 501943
HMC 902073*



EPIC
**Lieder & Balladen from Schubert,
Loewe, Schumann, Brahms, Liszt, Wolf**

*Stéphane Degout, baritone
With Felicity Palmer, Marielou Jacquard,
mezzo-sopranos
Simon Lepper, piano
HMM 902367*



Maurice Ravel par Les Siècles



Daphnis & Chloé Complete ballet

avec Ensemble Aedes
CD HMM 905280

“La lumière, les couleurs, l’espace et, surtout, la gradation de l’intensité y sont traités avec une rare maestria. Dans chaque situation, chorégraphique ou lyrique, on perçoit le pouls du compositeur.” **Le Monde**

‘Les Siècles’ French-built woodwind and brass instruments from the early 20th century provide greater tonal sweetness... Lean gut strings achieve feathery lightness. The ‘Danse guerrière’ is terrific, particularly the sinuous clarinet, juicy contrabassoon and dusky alto flute.’ **Gramophone**

„Alles duftet und blüht hier in den schönsten und bisweilen gesättigten Klangfarben. Zudem befindet sich alles in einem Dauerzustand der Poesie, Magie und Zartheit. Verlockender, verführerischer, sinnlicher kann man sich diese Musik selbst auf modernen Instrumenten gespielt nicht vorstellen.“ **Rondo**



Ma mère l'Oye Le Tombeau de Couperin Shéhérazade, ouverture de féerie

CD HMM 905281

“Parl gagnant pour Le Tombeau de Couperin le plus haut en couleurs et vitaminé des trente dernières années.” **Diapason**

‘The music is mostly divine...The instruments are another delight (particularly the winds, gorgeously warm with dusky tints), and help us listen with fresh ears to some of the most touching and companionable music ever written.’ **The Times**

„Das tänzerische Element und die untergründige Melancholie der Musik verbinden sich zu einer Perfektion, angesichts derer das Wort „Referenz“ nicht zu hoch gegriffen erscheint.“ **Fono Forum**



La Valse MUSSORGSKY Orch. Ravel Pictures at an exhibition

CD HMM 905282

“Roth fait ressortir avec finesse les miraculeux effets d’orchestration que recèle la partition, livrant ainsi une *Valse* éclatante, d’anthologie.” **Classica**

‘The result is like viewing a restored old master; every detail glows, exactly as Ravel would have imagined it.’ **The Guardian**

„Dass aber dazu das letzte Wort noch nicht gesprochen ist, zeigen François-Xavier Roth und sein Orchester Les Siècles: Begeistert nicht allein die in jeder Note spürbaren Spannungen zwischen delikater Raffinesse und brausender Wucht, auch die teils warmen, teils scharf schneidenden Klangfarben der historischen Instrumente. Die Einspielung eröffnet neue Perspektiven auf alte Bekannte.“ - **Preis der Deutschen Schallplattenkritik**



**VOUS AIMEZ
LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT**

FONDATION
c'est vous l'avenir
MUSIQUE SOLIDARITE

Fondation d'entreprise Société Générale, Fondation C'est vous l'avenir, constituée le 23 septembre 2006, dont le siège social est situé 29 boulevard Haussmann - 75009 Paris. 11/2021.

Partenaire privilégié de l'orchestre
Les Siècles, le Conseil départemental



de l'Aisne soutient l'action de
François-Xavier Roth
dans toutes ses dimensions

artistiques et pédagogiques :

Jeune Symphonie de l'Aisne,

Orchestres Démos,

Cité de la musique et de la danse

de Soissons, Festival de Laon, etc.

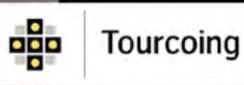
ADAMA ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT
DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L'AISNE



Tourcoing aime la musique...

...toutes les musiques

Music Band, Conservatoire à Rayonnement Départemental, Chorale Séniors,
Tourcoing Jazz Festival, Grand Mix, Fanfares, Atelier Lyrique, Carillon



Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le Ministère de la Culture et de la Communication.

Depuis la saison 2022-2023, Les Siècles sont en résidence au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir est le mécène principal de l'orchestre.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France.

Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.

L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement. L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine.

L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte-Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie.

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Échanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé de la SPPF.



François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible :
Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :

Frédéric Oudéa, Caroline Guillaumin, Hafida Guenfoud-Duval, Ulrich Mohrle et toutes les équipes de la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir, Olivier Mantéi et toutes les équipes de la Philharmonie de Paris, Doriane Bécue, Peter Maenhout, Christophe Desbonnet, Gérard Darmanin, Jean-Marie Vuylsteker, Marie-France Berthet et la ville de Tourcoing, Hilaire Multon, Pierre Haramburu, Nicolas Guinet et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France, Xavier Bertrand et la région Hauts-de-France, Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg et le département de l'Aisne, Catherine Delepelaire et la Fondation Echanges & Bibliothèques, Jean-Philippe Thiellay et le Centre National de la Musique.

harmonia mundi, la boutique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :
www.harmoniamundi.com



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : décembre 2020 (concertos) et septembre 2021 (mélodies et *Pavane*),
Grande salle Pierre Boulez (concertos) et Le Studio (mélodies et *Pavane*), Philharmonie de Paris (France)

Direction artistique, montage et mastering : Jiri Heger

Prise de son : Jiri Heger assisté d'Alice Ragon

Partitions : XXI Music Publishing (concertos) - Durand (mélodies) - E. Demets (*Pavane*)

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

Photos Cédric Tiberghien et Stéphane Degout : © Jean-Baptiste Millot

Photos François Xavier Roth : © Holger Talinski (couverture) - © Julien Mignot (livret)

Maquette : Atelier harmonia mundi

www.lessiecles.com

HMM 902612