

ORDINE

RAVEL

BOLERO

LA VALSE

RAPSODIE ESPAGNOLE

ALBORADA DEL GRACIOSO

UNE BARQUE SUR L'OCÉAN

PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

BASQUE NATIONAL ORCHESTRA

ROBERT TREVINO





Maurice Ravel à Lyons-la-Forêt, 1922.
DR. Cliché Roland-Manuel/Diaph16/Les Amis de Maurice Ravel.

MAURICE RAVEL (1875–1937)

1	La Valse <i>Poème chorégraphique pour orchestre</i>	12:15
2	Alborada del gracioso	7:50
	Rapsodie espagnole	16:38
3	I. Prélude à la nuit	4:45
4	II. Malagueña	2:01
5	III. Habanera	2:59
6	IV. Feria	6:52
7	Une barque sur l'océan	8:44
8	Pavane pour une infante défunte	7:13
9	Bolero	15:27

BASQUE NATIONAL ORCHESTRA
ROBERT TREVINO, conductor

The Enchantments of Maurice Ravel's Sparkling Orchestra

The five purely orchestral works on this disc allow us to form an idea not only of the clarity, shimmer, and brilliance of Ravel's orchestration, but also its evolution and progress with three works prior to 1914–1918 and three from the Roaring '20s. Maurice Ravel was born on **March 7, 1875** in **Ciboure**, near the **Spanish** border and the Spanish Basque Country (***Euskadi***), and even though he lived his entire life either in Paris or nearby, the musician remained very attached to his birthplace and to Basque folk dances like the *zortzico* (a dance that inspired the 1st movement of his *Trio*, composed in Saint-Jean-de-Luz in 1914, and the *Chanson épique*, 2nd of the three songs in *Don Quichotte à Dulcinée*, composed in 1932–1933) and the *fandango* that he often saw during the summer in the Place Louis XIV in Saint-Jean-de-Luz from 1902 on (Ravel also possessed in his library the collections of Basque folksongs by Sallaberry, 1870, and Santesteban, 1869–1890), and above all the Spanish folksongs (*guajiras*, *habaneras*, etc.) which his mother sang to him as lullabies. “*Without Madrid, I probably wouldn't have existed*,” declared Ravel on his first trip to that city in 1924.

In fact, that's where his parents met: a railroad engineer and music lover, a Frenchman born in **Switzerland** to a Savoyard family, and a Basque woman from Ciboure, daughter of a fishmonger, born into a family of sailors. It only took Stravinsky's labeling of Ravel as a “*Swiss watchmaker*” to evoke the meticulous perfectionism of his composing, particularly the orchestration. Ernest Ansermet very beautifully and fairly expressed the limitations of this metaphor: “*The appellation is flattering for us, and alluding to the chimes in L'Heure espagnole, it's even humorous, but we must take it too seriously. There is ingeniousness and meticulousness in Ravel's technique, it's true, but these perfect mechanisms to which he seems so attached are only there to produce poetry. Ravel's poetry is sometimes discreet, sometimes elliptical, often full of humor, but he is always poetic.*” To better understand Ravel's orchestra, one has only to remember that he was André Gedalge's private student in 1897, and Gabriel Fauré's at the Paris Conservatoire (1898–1900). It's important to note, on the one hand, his extreme admiration for Mozart – notably act 3 of *Idomeneo* – and the French side – Chabrier: *España*, *Bourrée fantasque*, and *Gwendoline* – and Debussy: particularly *Pelléas* and *Prélude à l'après-midi d'un faune*, his favorite piece of music, which he wanted played at his funeral. On the other hand, he was completely captivated by Russian music, notably Borodin – Ravel made the initial theme of Borodin's Symphony No. 2 the rallying whistle for the Apaches – and Mussorgsky and Rimsky-Korsakoff, whose admirable treatise on orchestration formed his bedside reading.

Une Barque sur l'océan is one of Ravel's first orchestral works after *Shéhérazade: Ouverture de féerie*, premiered in 1899, and the three poems for voice and orchestra *Shéhérazade*, premiered in 1904. More precisely, *Une barque sur l'océan* is an orchestration of the third of five piano pieces in *Miroirs*, dedicated to painter Paul Sordes, a member of Ravel's artistic circle, the Apaches. In his *Esquisse autobiographique*, Ravel indicates “*Miroirs marks a change in my harmonic evolution considerable enough to have disconcerted musicians who were used to my style up till then.*” Even though *Miroirs* is deservedly considered a masterpiece, Ravel was obviously not satisfied

with the orchestration of *Une Barque sur l'océan*, or at least with its “stormy” premiere on February 3, 1907, with the Colonne Orchestra conducted by Gabriel Pierné. Ravel insisted that the orchestration remain unpublished and never again performed in his lifetime, the same as for the *Ouverture de féerie*. Two weeks after the scandal provoked by the premiere of *Histoires naturelles*, music reviews were not gentle to *Une barque sur l'océan*. Julien Torchet writes, for example: “baroque music, without form or line, in which everything is placed upside down [...]. It's not color that is lacking, it's overabundant, but one doesn't know what it all adds up to. M. Ravel is, they say, an impressionist; I think rather that he is a 'pointillist.' However, the beginning of the work was not unpleasant; one sensed the influence of M. Debussy; but the composer soon moved far from his model, falling into incoherence and confusion.” According to Willy, *Une barque sur l'océan* “loses much in the orchestration.” If this viewpoint became standard, even to this day, Émile Vuillermoz didn't share it: “*Une barque sur l'océan* is a painting of such opulent color that the composer was compelled to orchestrate it to reveal its true balance.”

One year later, the **Rapsodie espagnole** was premiered on March 15, 1908, with the Colonne Orchestra conducted by Édouard Colonne. It is dedicated to his piano teacher at the Paris Conservatoire (1891–1895), Charles de Bériot, son of the famous soprano Maria Malibran, of Spanish origin. This symphonic work is an homage to the Spain of Ravel's dreams and, implicitly, his mother. The initial **Prélude à la nuit**, which Ravel marks “très modéré,” creates an Iberian and enchanted atmosphere in half-tints, with great economy of means and refined poetry. The three other movements are bewitching and lascivious dances marked by a perfect mastery of their rhythms and richness of instrumental color. Maurice Ravel imparts unity to the *Rapsodie* by reprising, notably at the end of the final **Feria**, the simple and enigmatic four-note descending motif (F-E-D-C#) which is constant throughout the first movement. It is interesting to know that the composer first orchestrated the final movement before the others, so festive, as indicated by its title, and inspired freely by the Aragonese *jota*, as he would do later on with *The Great Gate of Kiev*, the final movement of *Pictures From an Exhibition*. Thus, the first three movements are entirely thought-out and calculated in relation to the final apotheosis of the *Feria*, marked “assez animé” by Ravel. **Malagueña**, the second movement (“assez vif”), with its rhythm of 3/4 instead of 3/8, is of great richness and orchestral subtlety. The theme starts with muted trumpets, sublimated by the percussion (castanets, timpani, tambourine, bass drum), preceding a superb slow section featuring an English horn solo. At the premiere, this movement was encored at the demand of the balcony audience, where Apache Florent Schmitt shouted: “One more time, for those below who have not understood!” In *L'Heure espagnole*, composed at the same time as the *Rapsodie*, Gonzalve's aria is also based on the rhythm of the *malagueña*. The third movement, **Habanera**, has a unique history: in fact, this piece is the orchestration of the first of two duo-piano pieces that form *Sites auriculaires*, premiered in 1898 and unpublished until 1975. Upon the publication in summer of 1903 and premiere in January 1904 of Debussy's *La Soirée dans Grenade*, Maurice Ravel privately made known his annoyance at the resemblance of this work to his *Habanera*. So, Ravel maliciously included it in the score of his *Rapsodie* with the notation “1895,” when it was published by Durand in 1908, an implicit way of declaring its anteriority over Debussy's work. This escaped no one, including Roger-

Ducasse: “*Oh, a very funny thing, Debussy just published 3 piano pieces, the last one [sic] Une nuit à Grenade (he composed it one night beside the Marne!!), is exactly Ravel’s Habanera. Isn’t that exquisite?*” The *Habanera*, marked “*assez lent et d’un rythme las,*” carries as epigram a line from Baudelaire’s *Les Fleurs du Mal*: “*Au pays parfumé que le soleil caresse.*” The tempo is languorous and as dreamy as desired. The final **Feria** displays notably the art of Ravel’s crescendo, a precursor to the Bacchanale from *Daphnis et Chloé* or the final explosion of *La Valse*. Manuel de Falla underlined Ravel’s unique talent in the *Rapsodie espagnole*: “*The Rapsodie surprised me with its Spanish character [...] (completely the opposite of Rimsky in his Capriccio), this Hispanization was not achieved simply by utilizing folk materials, but much more [...] through a free use of rhythms and modal melodies and the ornamental flourishes of our folk singing, elements that do not undermine the composer’s own style.*”

The **Pavane pour une infante défunte**, premiered on February 27, 1911 at the Gentlemen’s Concerts in Manchester, conducted by Henry Wood, is the orchestration of the famous piano piece composed in 1899 and premiered in 1902. The initial inspiration for the piece, dedicated to the princesse de Polignac, seems to have come from a copy by Henri Manguin of a portrait of a Spanish princess by Diego Velázquez, acquired by the Louvre. During a sort of masterclass given by Ravel at the École normale de musique Cortot-Mangeot in June 1925, the composer spelled out his vision of the work: “*Don’t attach more importance to the title than it warrants; avoid dramatizing. It’s not the funeral deploration of a princess who died, but the evocation of a pavane that the princess may have danced, painted by Velázquez, once upon a time, at the Spanish court. So, a serious character, a little melancholy, but remaining that of a slow dance.*” The composer showed an excessive severity for the work on the occasion of a performance at the Concerts Lamoureux in 1912: “*I no longer perceive its merits, from such a distance. But alas! I perceive strongly its faults: the too flagrant influence of Chabrier, and the poor form. The remarkable interpretations of this incomplete and undaring piece have contributed a lot, I think, to its success.*” However, music critics were unanimous that the work was a success and of refined orchestration, thus Jacques Pillois, about the same performance in 1912: “*If the Pavane pour une Infante défunte by M. M. Ravel fulfills its promise in illustrating its very pretty title with exquisite tact, the distance that separates its composition from its orchestration (1899–1910) is as noticeable as the nose on a face: the charm of the past, the mastery of today. Blurred contours, pastel colors that would do Fauré proud: a portrait of a princess in an orchestral frame of extreme elegance and refinement. One is almost tempted to ask Ravel for ‘Encore une Gavotte... de 1899.’*”

After the disappointment of *Une Barque sur l’Océan* Ravel waited a long time, until 1918, before orchestrating another piece from *Miroirs*, the fourth, **Alborada del gracioso**, dedicated to another Apache, the polyglot music critic Michel-Dimitri Calvocoressi. The Spanish title of the work means “morning song” or “serenade of the jester,” the word “gracioso” signifying the comical valet from the *comedia nueva* of Spanish classical theater (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón), a character who serves the *galán*, the male lead. This orchestration was premiered with great success on May 17, 1919 at the Concerts Pasdeloup, conducted by Rhené-Baton at the Cirque d’Hiver, and it was premiered in ballet form two months later, on July 18, 1919, by the Ballets russes, with conductor Ernest

Ansermet in London at the Alhambra Theatre. This work is undeniably one of the most brilliant examples of Ravel's art of orchestration. To evoke the Spain of his dreams, Ravel demonstrates his perfect utilization of all the resources of the orchestra (one example out of many: the use of *pizzicati* in the strings to give the impression of a frenetic guitar), deploying an incredible richness of coloration, an innate sense of rhythm, and a very refined sense of contrasts and dynamics. Violinist Hélène Jourdan-Morhange, a close friend of the composer, writes very deservedly: "*It's a masterpiece of writing; dare I say that it even surpasses in brilliance the first (piano) version? Guitars, castanets, bells, all find in the orchestra the raw materials of their sonorities, the flashes of their original timbres. One finds in Alborada the beginnings of the idea for Bolero: re-expressed in a crescendo that doesn't want to finish, whose final explosion attests to the exasperated wait for a conclusion that confers bountiful completion in all its force. Better than a Spaniard, Ravel knew how to express the on-site frenzy of these brusque but restrained dancers.*"

La Valse and **Bolero** are two masterpieces of orchestration, each in its genre, both marked by perfect mastery of rhythm and orchestral timbre. Since 1906 Ravel had dreamed of giving homage to the Viennese waltz in a work that would be titled **Wien**, and was already dedicated to Misia, the celebrated patroness of painters, Misia, born Godebska, then married to Natanson, Edwards, and Sert. It was thirteen years later, from December 1919 until April 1920 that the work was composed in the calm of the country home of his friend, drama critic André-Ferdinand Hérold at Lapras in the Ardèche. The piece was born at a time when Ravel was still profoundly touched by the death of his mother in 1917 and by the sorrowful experience of the Great War. Composition of the work was briefly interrupted by a round-trip to Geneva, where Ravel arrived just in time to see his cherished painter uncle Édouard-John Ravel one more time, on the eve of his death. In his *Esquisse autobiographique*, Ravel spelled out his intentions for his "**poème chorégraphique**": "*I conceived the work as a type of apotheosis of the Viennese waltz, to which is mixed, in my spirit, the impression of a fantastic and fatal whirling. I situate this waltz in the frame of an imperial palace, circa 1855.*" In an interview given in Vienna in 1920, he made the following complementary declarations: "*La Valse is a synthesis of Viennese waltzes. [...] The first part corresponds to 'the birth of the waltz.' Waltz sonorities arise from afar, gently, and progressively reach their paroxysm. This work was inspired by the music of [Johann] Strauss, even though the melodies are entirely of my own composition.*" Commissioned by Sergei Diaghilev, when Ravel and Marcelle Meyer played it on the piano in the home of Misia Sert in mid-April 1920, as witnessed by Francis Poulenc, the director of the Ballets russes rejected the work: "*Ravel, it's a masterpiece, but it's not a ballet. It's a portrait of a ballet.*" Ravel nevertheless hoped that *La Valse* would be staged as a ballet in Vienna, but his hopes were dashed there too. He had to content himself with giving the public premiere at two pianos, with Alfredo Casella, in Vienna on October 23, 1920. The orchestral premiere was on December 12, 1920, by the Lamoureux Orchestra conducted by Camille Chevillard. From that time on, the work's success was considerable, with Ravel himself conducting it no fewer than 34 times, including the London premiere on April 14, 1923. A first choreographic version by Sonia Kory took place on October 2, 1926 in Anvers, not attended by Ravel. A second choreographic version by Bronislava Nijinska was premiered on January 15, 1929 at the Opéra de Monte-Carlo by the Ballets d'Ida Rubinstein. During

the 1928–1929 tour of that company, Ravel conducted *La Valse* in Vienna on February 24, 1929 and in Paris on May 23, 1929. Among the numerous praises of *La Valse*, we cite that of the director of *La Revue musicale*, Henry Prunières: “*Never has the art of Ravel been more perfect. It’s a tour de force that this waltz lasts twelve minutes without one episode, one halt. What a joy to the ear is this dazzling orchestration, abundant in novel instrumental effects. An unquenchable verve dispenses itself throughout this work written with stunning virtuosity, and visibly, for the greatest pleasure of the composer himself.*”

The famous ***Bolero***, “*the Marseillaise of modern concerts*” according to a newspaper article of 1932, has a history that also departs from the norm quite a bit. For her 1928–1929 season, Ida Rubinstein had commanded a ballet on Spanish themes from Ravel. Upon returning from an exultant but exhausting four-month tour of North America, the musician was inclined to orchestrate six pieces from Albéniz’ *Iberia* while he recuperated in Saint-Jean-de-Luz. However, pianist Joaquín Nin, while in the car trip from Montfort-l’Amaury to Ravel’s birthplace, informed him that Spanish composer and conductor Enrique Fernández Arbós already had the exclusive rights to orchestrate *Iberia*, under the title *Triana, fantaisie chorégraphique sévillane*, a ballet premiered at the Opéra-Comique on May 29, 1929 with La Argentina as the star dancer. Returning to Paris and Montfort-l’Amaury before June 14, 1928, Ravel resolved to compose a work of his own to satisfy the commission. He threw himself into the orchestration of a work at first titled ***Fandango***, to the great satisfaction of his publisher Jacques Durand: “*I was a little sad to see you harnessed to the ‘recomposition’ of the work of Albéniz! You tell me that you are busy with a Fandango of your own making – I applaud you beforehand while blessing Arbós! Only you’ll have to take triple bites, for we’ll have to have your piano and orchestral scores by October 15 at the latest.*” Could this *Fandango*, which quickly became *Bolero* after the premature death of Jacques Durand at the end of August 1928, be linked to the *Danse grotesque Fandango* for piano composed by Ravel a few years earlier for another Spanish ballet, *Le Portrait de l’Infante*, commissioned in 1923 by another Russian ballerina Sonia Pavlov, but which remained unpublished? That’s what a letter from Ravel to his close friend Georgette Marnold from September 1928 leads us to think: “*I’m swimming in work, after having passably waded: slave to my word, which I’m certain I wouldn’t have given before my passage to the other world, I’ve undertaken a work for Ida Rubinstein of no interest only after an exchange of correspondence between St J. [Jean]-de-Luz, Paris, Monfort, Barcelona, and St Sébastien, we had to abandon that, to my great satisfaction but the disappointment of I. Rubinstein. I then proposed to her to create a machine, the idea for which I had about 3 years ago and that I never executed, for fear of being sabotaged. Everyone is delighted. [...] I’m taking up my tools again: it has to be finished by mid-October. It will be: no music, no composition: only orchestral effect.*” *Bolero*’s tour de force consists in repeating a single rhythmic pattern with one theme and one countertheme, repeated indefatigably one hundred and seventy times, without a single variation of rhythm or tempo. Ravel plays only with the timbres and the growing accumulation of instruments, thus producing the most obsessive of crescendos, with only a brief modulation at the end, a brutal interruption. This esthetic of repetition is also linked in Ravel with the industrial world, notably a factory in Le Vésinet: “*I love going in factories and seeing the vast mechanisms at work.*”

It's grandiose and fascinating. It is a factory that inspired my Bolero." The work was premiered on November 22, 1928 at the Opéra by the Ballets Ida Rubinstein conducted by Walther Straram instead of Ernst Ansermet as originally planned, with choreography by Nijinska and the setting of a Spanish tavern by Alexandre Benois. But it was in concert that Bolero became famous, ever since its first performance in New York conducted by Arturo Toscanini on November 14, 1929. From 1929 to 1934, Ravel had occasion to conduct his *Bolero* thirty-two times, and during his lifetime, from 1928 to 1937, there were nearly 400 performances. We know that Ravel insisted on one strict tempo from the beginning to the end (66 to the quarter note, not 76 or 72 as indicated in the first editions of 1929), "*in the plaintive and monotonous tone of Hispano-Arabic melodies,*" which gives a total of about 17 minutes of music. The quarrel between Ravel and Toscanini on the subject of the too-fast tempo taken by the latter at a concert of the New York Philharmonic at the Paris Opéra on May 4, 1930 is famous. The last word belongs to Ravel: "*the principle of Bolero existed in my spirit for many long years. I really willed this theme: throbbing, obsessive, half-Arab, half of my own making, that could have carried as subtitle: Stick that in your head!*"

Maurice Ravel, victim of an incurable degenerative neurological illness, died on **December 28, 1937** in Paris, after a futile attempt at brain surgery. Several months earlier, he had declared to his close friend Hélène Jourdan-Morhange: "*I still have so much music in my head... I have said nothing, I still have everything to say...*"

Manuel Cornejo

Musicologist and Author of

Maurice Ravel: L'intégrale : Correspondance (1895–1937 écrits et entretiens)

(publisher: Paris, Le Passeur Éditeur, 2018)

Founder and President of the Amis de Maurice Ravel

boleravel.fr

English translation by Frank Daykin

Ravel, the Basque composer

Robert Trevino explores the Basque side of Ravel's identity

On my first-ever engagement with the Basque National Orchestra, I conducted Ravel, and when I opened my Music Directorship with them I also included him. With time and research I had come to understand Ravel as a Basque composer – a French-Basque composer, to be clear – and therefore part of the heritage of this national orchestra of the Basque Country. They have a great history of playing his music, and together, we have explored a great number of his works, so it felt important and natural for my first recording collaboration with them.

Ravel embodies many different labels – French, Basque, he also wrote Spanish music. The Basque National Orchestra too has different facets. It is headquartered in San Sebastian just a few kilometers from the French border, where there is a confluence and flow of French, and of course Spanish, influences in the area. Many of our musicians live in France and travel across the border every day and this fluidity makes sense for us. “Basque-land” influences stretch far, which is why we have concerts in Navarra and even, for instance, in France.

Yet for all this fluidity, the orchestra is unmistakably of the Basque people and culture. And so this orchestra connects deeply with the undeniably Basque elements of Ravel's music. I could give specific musical examples – the bassoon solo in *Alborada del gracioso*, for instance, references the free-rhythm and improvisatory *Bertsolaritza* Basque folk singing style, while *Une barque sur l'océan* and *Alborada* and even *Rapsodie Espagnole* contain specifically Basque rhythms. The Basque *zortziko* dance, which employs a very distinctive 5/8 time signature, can be found a lot in Ravel's music. A person unaware of these culturally specific idioms might not notice them, but to the Basque people, they comprise a musical reflection of their identity.

There are also historical connections. Not only that Ravel was born in the Basque town of Ciboure in the French-Basque region, but he also spent a great deal of time in the Basque Country and many important events occurred there. The Orquesta Gran Casino San Sebastián – a precursor of the Basque National Orchestra in some ways (dismantled by Franco in the Civil War), which played where the Kursaal concert hall is now – was led by founder and chief conductor Enrique Fernández Arbós. It was Arbós who suggested to Ravel, probably in San Sebastian itself, that Ravel should use an original theme for *Bolero* (rather than a variation on Albéniz, as Ravel had planned). Ravel then wrote the now-famous theme in another “Basque town”, Saint Jean-De-Luz. It's a Spanish theme, but inspired and composed in the Basque Country!

Beyond specific musical and historical connections, there is also something larger, more philosophical, a way of seeing the world. Geographically the Basque Country is not like the rest of Spain, nor quite like the French area across the border. It is unique. You have the Cantabrian Sea, a very cold body of water that is at once ferociously aggressive and incredibly beautiful (think of Ravel's sea in *Barque*, violent and raging yet with a sense of shimmering beauty). Right next to this, in tall and imposing contrast, are mountains – the water can come directly into a mountain range.

I see something of these dynamics in the culture. The Basque people had to find a stability while accepting and negotiating these natural barriers. They learnt to live with the extremities of their natural surroundings and also with being quite isolated at times and self-sufficient.

So they had to learn to survive amongst all of that. And that has imbued the Basque people with a mixture of respect, for others and for their surroundings, and directness – because things need to get done. And although Ravel's music is very beautiful and, one might say, very French in its colors, there is also a pointedness to it, a directness, that seems to me to be very Basque. Look at *La valse*, full of colour, of wit, of elegance, but Ravel is very clearly saying something even to the point of grotesqueness – that the old Europe is dead following the First World War. The last bars of *La valse* bring the suppression of the waltz and the rise of the march, as Europe once again sets its path towards militarism. That type of direct commentary is not French impressionism. It's Basque.



Robert Trevino and the Basque National Orchestra recording Ravel. Photo © Juanxo Egaña.

The **Basque National Orchestra**, the leading symphony orchestra from an autonomous region nationwide, was created in 1982 on the basis of a project assigned to Imanol Olaizola, at that time music director with the Basque Government Department of Culture. Since Enrique Jordá took up the baton of a newly born formation as its artistic advisor and directed its first steps, different conductors have played their part in nurturing the quality and reach of the Basque Orchestra. Today Robert Treviño is its chief conductor. Jun Märkl, Andrey Boreyko (as principal guest conductor), Andrés Orozco-Estrada, Gilbert Varga and Cristian Mandeal, Mario Venzago, Hans Graf, Miguel Ángel Gómez Martínez, Matthias Kuntzsch, Maximiano Valdés and Jordá himself, its honorary conductor, have governed the fate of the Orchestra in its rising trajectory.

A well-structured, dynamic activity with its roots in Basque cultural life has prompted the Basque National Orchestra to give more than 100 concerts every season, distributed into different cycles and in collaboration with different national and international institutions.

As part of its Season Concerts, the backbone of its activity, the Orchestra permanently performs four concert seasons at the Euskalduna Concert Hall in Bilbao, the Kursaal Auditorium in San Sebastián, the Principal Theatre in Vitoria and the Baluarte Auditorium in Pamplona. In each of these, it has shared the stage with conductors including Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki, Christopher Hogwood, Yakov Kreizberg, Jerzy Semkov, Lawrence Foster, Giovanni Antonini, Jesús López Cobos, Gerd Albrecht, Ruth Reinhardt, Joana Carneiro, Juanjo Mena and José Ramón Encinar. The list of soloists who have accompanied the Orchestra also features names such as Maria Joao Pires, Frank Peter Zimmermann, Mischa Maisky, Antonio Meneses, Christian Zacharias, Leonidas Kavakos, Radu Lupu, Arcadi Volodos, Heinrich Schiff, Vadim Repin, Hélène Grimaud, Branford Marsalis, Michel Camilo, Martin Fröst, Elisabeth Leonskaja, Alban Gerhard, Pinchas Zukerman, Vadim Gluzman, Augustin Hadelich, Joaquín Achúcarro, María Bayo, Carlos Alvarez, Carlos Mena, Ainhoa Arteta, Marta Zabaleta, Asier Polo and a long list of others. On the other hand, in the context of strong choral tradition, the Orchestra enjoys a close relationship with institutions such as the Orfeón Donostiarra, the Bilbao Choral Society, the Orfeón Pamplonés, the Coral Andra Mari Abesbatza and the Coro Easo. Also worthy of note is its collaboration with artistic institutions like the Malandain Ballet Biarritz: from the pit, the Orchestra has provided the music for its performances of *Magnifique*, *Cendrillon* and *La Belle et la Bête*.

en.euskadikoorkestra.eus

Robert Trevino has rapidly emerged as one of the most exciting American conductors performing today, as well as one of the most in-demand talents of the younger generation. The past three years have seen his appointments as Music Director of the Basque National Orchestra and Chief Conductor of the Malmö Symphony Orchestra.

Most recently, he signed a multi-year recording contract with the leading classical label, Ondine, already resulting in the widely-praised release of a complete Beethoven Symphony Cycle with the Malmö Symphony. Upcoming Ondine recordings with the Basque National Orchestra will include this Ravel album, and a selection of overlooked American masterpieces. In Malmö, Trevino will record works by Einojuhani Rautavaara (including some world premieres). His cycle of Bruch symphonies with the Bamberg Symphony Orchestra was released by CPO in August 2020, to universally positive reviews.

Having won the James Conlon Conducting Prize at the Aspen Music Festival & School, and subsequently serving as Associate Conductor for the Cincinnati Symphony Orchestra and New York City Opera, Trevino burst into the international spotlight at the Bolshoi Theater in December 2013, leading a new production of Verdi's Don Carlo at short notice. The Russian press wrote, "There has not been an American success of this magnitude in Moscow since Van Cliburn." He was subsequently nominated for a Golden Mask award for "Best Conductor in a New Production".

In recent seasons Trevino's European engagements have included the London Symphony Orchestra, Munich Philharmonic Orchestra, London Philharmonic, Tonhalle Zurich, Leipzig Gewandhaus, Vienna Symphony, Helsinki Philharmonic and Radio Symphony Orchestra Berlin among many others. He has conducted the Cleveland Orchestra, the symphony orchestras of San Francisco, Toronto and Detroit and led Washington National Opera's new production of Evgeny Onegin.

In the pandemic-shortened 2019–20 season Robert led the Basque National Orchestra, the Malmö Symphony Orchestra and the Antwerp Symphony Orchestra on European tours and made debut conducting appearances with Orchestre de Paris and the Royal Philharmonic Orchestra. His reengagements included the Tonhalle Orchestra Zurich, Sao Paulo Symphony, Vienna Symphony, Bamberg Symphony, SWR Symphony, and RAI Torino.

Upcoming debut appearances include Filarmonica della Scala and Orchestre national du Capitole de Toulouse. The 2020/21 season sees returns to RAI Torino, Tonkünstler Orchestra and NDR Radiophilharmonie, among others. Additionally, he will conduct new recordings with both the Basque National Orchestra and Malmö Symphony.

Robert Trevino has commissioned, premiered and worked closely with many leading composers, among them John Adams, Philip Glass, Sofia Gubaidulina, Jennifer Higdon, Andre Previn, Augusta Read Thomas, Shulamit Ran and John Zorn.

www.robert-trevino.com

Maurice Ravelen orkestra bikainaren sorginkeriak

Disko honetako bost orkestra-lanen bidez, Ravelen orkestratzea argia eta distiratsua dela ikus dezakegu, konpositorearen bilakaera eta aurrerapena ikusteko aukera emateaz gain; izan ere, 1914–1918 aldiaren aurreko hiru obra eta 20ko hamarkadako (urte eroak) beste hiru biltzen ditu. Maurice Ravel **1875eko martxoaren 7an** jaio zen **Ziburun, Ipar Euskal Herrian**, eta bitzta osoan Parisen edo hortik oso gertu bizi izan bazen ere, musikariak atxikimendu handia izan zien beti bai bere jaioterriari bai euskal dantza tradizionalei, hala nola zortzikoari (izan ere, 1914an Donibane Lohizunen konposatutako *Trio* obraren lehen mugimendua dantza horrek inspiratu zuen, eta *Chanson épique* ere, *Don Quichotte à Dulcinée* abesti-zikloa osatzen duten hiru abestietako bigarrena, 1932-1933an konposatua), fandangoari –izan ere, 1902tik aurrera, Donibane Lohizunera uda igarotzera joaten zenean, hiri hartako Louis XIV plazan maiz ikusten zuen jendea fandangoa dantzatzen, eta, gainera, Ravelek Sallaberry (1870) eta Santestebanen (1869–1890) euskal abesti herrikoen bildumak ere bazituen bere liburutegian–, eta, beste ezer baino gehiago, bere amak sehaska-kanta gisa abesten zizkion Espainiako abesti herrikoiei (guajirak, habanerak, eta abar). «Madril gabe, ni, seguruenik, ez nintzateke existituko», adierazi zuen Ravelek 1924an hiri horretara egindako lehen bidaiari.

Izan ere, han ezagutu zuten elkar Ravelen gurasoek: aita, trenbide-ingeniari melomanoa, frantsesa zen, **Suitzan** jaioa eta saboiar familia batekoa; ama, berriz, euskalduna (Ziburukoa), arrain-saltzaile baten alaba eta marinelen familia batean jaioa. Stravinskik «erlojugile suitzar» gisa kalifikatu zuen Ravel, eta horiek agerian uzten gu musikagilearen konposizioa perfekzionismo zehatzekoa zela, bereziki, bere orkestratzeari dagokionez. Ernest Ansermetek hitz eder eta zehatzez adierazi zituen metafora horren mugak: «Izena lausengarria iruditzen zaigu, eta *L'Heure espagnole* abestiaren dangei erreparatuz gero, xelebrea ere izan daiteke, baina merezi duen seriotasunez hartu behar dugu. Egia da, bai, Ravelen teknika azkarra eta zehatza dela, baina Ravelek hain barnean dituen mekanismo perfektu horiek poesia sortzeko baino ez daude hor. Ravelen poesia batzuetan neurritsua da, zenbaitetan eliptikoa, askotan oso umorez betea, baina Ravel beti da poetikoa». Ravelen orkestratzea hobeto ulertzeko, aski da gogoratzea André Gedalgeren ikasle partikularra izan zela 1897an eta Gabriel Fauréren ikaslea 1898-1900 urteetan Parisko kontserbatorioan. Garrantzitsua da aipatzea, lehenik era behin, beste inor baino gehiago miresten zituela Mozart –bereziki *Idomeneoren* 3. ekitaldiagatik – eta bi frantziar: Chabrier –bereziki, *España, Bourrée fantasque* eta *Gwendoline* lanengatik– eta Debussy –batez ere, lan hauengatik: *Pelléas et Mélisande* eta *Prélude à l'après-midi d'un faune*, bere piezarik gustukoena, zeina bere hiletan jo zezaten nahi baitzuen–. Gainera, erabat liluratuta zegoen Errusiako musikarekin, bereziki, Borodinen lanekin (are gehiago, Borodinen *2. sinfoniaren* hasierako melodia hartu zuen Ravelek, Les Apaches taldearen melodia gisa), baita Musorgski eta Rimski-Korsakovekin ere (izan ere, Rimskik orkestratzeari buruz idatzitako tratatua mirespenez irakurtzen zuen Ravelek).

Une barque sur l'océan Ravelen lehen orkestra-lanetakoa bat izan zen, *Shéhérazade: Ouverture de féerie* –1899an estreinatua– eta *Shéhérazade* –ahots eta orkestrarako hiru poemen zikloa, 1904an estreinatua– lanen

ondoren. Zehazkiago, *Miroirs* izeneko *suitea* osatzen duten pianorako bost piezetako hirugarrenaren orkestratzea da *Une barque sur l'océan*, eta Paul Sordes margolariari eskaini zion Ravelek (Ravelen talde artistikoko –Les Apaches– kidea zen Sordes). Ravelek honako hau azaltzen digu bere *Esquisse autobiographique* lanean: «*Miroir*sek aldaketa handia ekarri zuen nire bilakaera harmonikoan, eta ordura arte nire estilora ohituta zeuden musikariak nahasi egin zituen aldaketa horrek». *Miroirs* maisulantzat hartzen den arren (ondo merezita, gainera) argi dago Ravel ez zegoela gustura *Une barque sur l'océan*en orkestratzearekin, edo ez behintzat piezak 1907ko otsailaren 3an Gabriel Piernék zuzendutako Colonne Orkestraren eskutik izan zuen estreinaldi «istilutsuarekin». Ravelek behin eta berriz eskatu zuen piezaren orkestratzea ez argitaratzeko, eta ez zen Ravelen bizitza osoan berriz interpretatuko, *Ouverture de féerie*ekin jazo zen bezalaxe. *Histoires naturelles* obraren estreinaldiak sortutako eskandalua baino bi aste geroago, *Une barque sur l'océan* egindako musika-kritikak ez ziren atseginak izan. Adibidez, Julien Torchetek honako hau idatzi zuen: «Musika barrokoa, formarik eta lerrorik gabea, non dena alderantziz jarrita dagoen [...]. Arazoa ez da piezak ez duela kolorerik; izan ere, kolorea sobera du, baina ezin da jakin nora garamatzen hainbeste kolorek. Ravel jauna inpresionista dela esaten badute ere, puntillista dela esango nuke nik. Hala ere, obraren hasiera ez zen desatsegina izan; izan ere, Debussy jaunaren eragina antzeman zitekeen, baina konpositorea laster urrundu zen bere eredutik, eta lana inkoherentzia eta nahasmenera eraman zuen horrek». Willyren arabera, *Une barque sur l'océan*ek «asko galtzen du orkestratzean». Iritzi hori orokortu bazen ere (are gehiago, gaur egun badirau oraindik ere), Émile Vuillermoz ez zegoen ados horrekin: «*Une barque sur l'océan* hain kolore ugariko margolana da, ezen konpositoreak lanaren benetako oreka agerian uzteko orkestratzea beste aukerarik ez baitzuen izan».

Urtebete geroago, 1908ko martxoaren 15ean, ***Rapsodie espagnole*** estreinatu zen, Édouard Colonnek zuzendutako Colonne Orkestrak interpretatua. Obra Ravelek Parisko Kontserbatorioan (1891–1895) izan zuen piano irakasleari eskainia dago, Charles de Bérioti, hain zuzen (María Malibran jatorri espainoleko sopranoaren semea). Ravelek bere ametsetako Espainiari eta, inplizituki, bere amari omenaldia egiten dion lan sinfonikoa dugu. Hasierako ***Prélude à la nuit***, zeina Ravelek «*très modéré*» gisa markatzen baitu, giro iberiar eta sorgindu bat sortzen du, erdizka, baliabide-ekonomia handiz eta poesia fina baliatuta. Beste hiru mugimenduak dantza sorginduak eta lizunak dira, erritmoen nagusitasun perfektuak eta kolore instrumentalen aberastasun handiak markatuak. Maurice Ravelek batasuna ematen dio *Rapsodieri*, batez ere ***Feria***ren (obraren azken mugimendua) bukaerako zatian, lau notaz osaturiko beheranzko motibo simple eta misteriotsu bat (F-E-D-C#, etengabea lehen mugimenduan) errepikatuz. Interesgarria da azpimarratzea konpositoreak gainerakoek baino lehenago orkestratu zuela azken mugimendua, zeinak jai-izaera baitu ezaugarri (izenburuak iradokitzen duen bezala), eta Aragoiko jotan inspiratuta baitago beregain; konpositoreak gauza bera egingo zuen geroago *Kieveko Ate Handiarekin* (*Erakusketa bateko margolanak* izeneko *suite*aren azken mugimendua). Horrela, lehenengo hiru mugimenduak erabat ondo pentsatuta eta kalkulatuta daude *Feria*ren amaierako apoteosiari dagokionez; Ravelek berak «*assez animé*» gisa deskribatu zuen lana. ***Malagueña***, bigarren mugimendua («*assez vif*»), 3/4 erritmoarekin (3/8 erritmoaren ordez), aberastasun eta orkestra-sotiltasun handikoa da. Melodia tronpeten soinu itzali batekin hasten da, zeina perkusioak goratzen baitu (kriskitinak, tinbalak,

panderoa eta dunbala), eta horren ondoren, zati motel bikain bat dator (adar ingeles solo bat). Obraren estreinaldian, palkoko entzuleek mugimendu horren *encore* bat eskatu zuten; Florent Schmitt *apacheak* oihu egin zuen: «Berriz jo, ulertu ez dugun beheko entzuleontzat!» *Rapsodi*ekin batera konposatutako *L'Heure espagnole* operan, Gonzalveren aria *Malagueñaren* erritmoan oinarrituta dago. Hirugarren mugimenduak, **Habanera** izenekoak, oso istorio interesgarria du: pieza hori *Sites auriculaires* (1898an estreinatutako eta 1975era arte argitaratu gabeko obra) osatzen duten bi piano-dueto mugimenduetako lehenengoaren orkestratzea da. Debussyk 1903ko udan amaitu zuen *La Soirée dans Grenade* konposatzen, eta pieza hori 1904ko urtarrilean estreinatu ondoren, Maurice Ravelek bere haserrea adierazi zuen pribatuan, *Habaneraren* oso antzekoa zela argudiatuta. Horregatik, 1908an, Durand-ek *Rapsodie espagnoleren* partitura argitaratu zuenean, Ravelek «1895» notazio maltzurra gehitu zion *Habanerari*, jendaurrean Debussyrena baino lehenagokoa zela adierazteko modu inplizitu gisa. Hori ez zitzaion inori oharkabean pasa, ezta Roger-Ducasseri ere: «O, oso gauza barregarria: Debussyk pianorako hiru pieza argitaratu berri ditu, azkena *La Soirée dans Grenade* (gau bakar batean Marne ibaiaren ondoan konposatu zuen!), Ravelen *Habaneraren* berdin-berdina da. Ez al da bikaina?» «*Assez lent et d'un rythme las*» gisa markatutako *Habanerak*, Baudelaire poetaren *Les Fleurs du Mal* bildumaren lerro bat darama epigrama gisa: «*Au pays parfumé que le soleil caresse*». *Tempoa* motela da, eta entzuleak nahi bezain onirikoa. Bukarako **Ferriak** Ravelek *crescendorako* gaitasun handia zuela erakusten du bereziki; are gehiago, *Daphnis et Chloé* balleteko azken dantzaren (bakanala) eta *La Valse*ren azken eztandaen aitzindari izan zen. Manuel de Fallak Ravelek *Rapsodie espagnolen* erakutsitako talentu paregabea azpimarratu zuen: «*Rapsodie* harrigarria iruditu zitzaidan, izaera espainol handikoa baita [...] (Rimski-Kórsakoven *Capriccio espagnol* lanean ez bezala), hispanizazio hori ez zen material folklorikoan erabilera hutsaren bidez lortu, baizik eta Ravel askoz urrunago iritsi zen: [...] gure kantu folklorikoan ohikoak diren erritmo eta doinu modalak eta apaindurak libreki erabili zituenez, elementuek ez dute konpositorearen berezko estiloa ahultzen.

Pavane pour une infante défunte, 1911ko otsailaren 27an Manchesterreko Gentlemen's Concerts programan estreinatua eta Henry Woodek zuzendua, 1899an konposatu eta 1902an estreinatu zen pianorako pieza ezagunaren orkestratzea da. Polignaceko printzesari dedikatutako piezaren hasierako inspirazioa, dirudienez, Diego Velázquezek espainiar printzesa bati egindako erretratu baten kopia batean –Henri Manguinek egina– du jatorria (Louvrek erosi zuen obra hori). 1925eko ekainean, Ravelek *master class*en antzeko mintzaldi bat egin zuen École normale de musique Cortot-Mangeot ikastetxean; bertan, obrari zer zeritzon azaldu zuen konpositoreak: «Ez eman izenburuari ez merezi duena baino garrantzi handiagorik ez dramatismoarik. Ez da hildako printzesa baten hileta-aienea, Velázquezek margotutako printzesak, aspaldi, Espainiako gortean beharbada dantzatu zituen pabanen oroitzapena baizik. Beraz, izaera serioa eta malenkoniatsu samarra badu ere, dantza motel bat baino ez du irudikatzen, azken batean». Pieza 1912an Lamoureux Orkestraren kontzertuetan jo zenean, musikagileak oso hitz gogorrak esan zituen obrari buruz: «Hainbeste urte igaro ondoren, jada ez ditut lan horren balioak ikusten. Zoritxarrez, akatsak nabaritzen dizkiot, eta nabarmen gainera: ageri-agerikoa da Chabrierren eragin handiegia duela, eta forma pobreako obra da. Pieza osatugabe eta ausardia txikiko horren aparteko interpretazioak oso

lagungarriak izan zaizkio, nire ustez, arrakasta izateko». Alabaina, musika-kritikariek aho batez adierazi zuten obra arrakastatsua eta orkestratze finekoa zela; hala, Jacques Pilloisek honako hau adierazi zuen arestian aipatutako 1912ko interpretazio hari buruz: «Ravel jaunaren *Pavane pour une Infante défunte* piezak bere izenburu eder-ederra zuhurtasun finez irudikatzen duelako hitza betetzen badu, konposizioaren eta orkestratzearen arteko denbora-tartea (1899–1910) sudurra aurpegi batean bezain nabarmena da: iraganaren xarma, orainaren maisutasuna. Ingerada lausoak eta pastel-koloreak, Fauré harrotuko luketenak: printzesa baten erretratua, dotorezia eta fintasun izugarriko orkestra-esparru batean. Zaila da Raveli “*Encore une Gavotte... de 1899*” eskatzeko tentazioari eustea».

Une barque sur l'océan lanaren dezepzioaren ondoren, Ravelek urte asko eman zituen, 1918ra arte, *Miroirs*en beste konposizio bat orkestratu gabe; urte horretan, ***Alborada del gracioso*** (*suite*ko laugarren pieza) orkestratu zuen, beste *apache* bati dedikatua, Michel-Dimitri Calvocoressi musika-kritikari eleaniztunari, hain zuzen. *Alborada* hitzak «goizaren omenezko kantua edo serenata» esan nahi du, eta *gracioso* terminoak, berriz, Espainiako antzerki klasikoan (Lope de Vega, Tirso de Molina eta Calderón de la Barca) ohikoa zen pertsonaia komiko bati dagokio (normalean, galaia –gizonezko pertsonaia nagusia– zerbitzatzen zuen morroia). Orkestratze hori 1919ko maiatzaren 17an estreinatu zuen, arrakasta handiz, Padeloup Kontzertuen Orkestrak, Cirque d'Hiver aretoan, Rhené-Baton musikariak zuzenduta; bi hilabete geroago, 1919ko uztailaren 18an, ballet-formatuan izan zuen estreinaldia (Errusiar Balletak konpainiarekin eta Ernest Ansermetek zuzenduta) Londresko Alhambra antzokian. Eztabairik gabe, Ravelen orkestratze-gaitasunaren adibiderik bikainenetako bat da pieza hori. Ravelek agerian utzi zuen bere ametsetako Espainia irudikatzeko orkestra-baliabide guztiak ezin hobeki erabil zitzakeela (adibidez, hari-instrumentuetan *pizzicato*ak baliatzea, gitarra frenetikoaren irudipena sortzeko), eta ederki erakutsi zuen kolore-aberastasun sinesgaitza zuela bere musikak, erritmorako sena jaiotzetik zetorkiola, eta kontrasteetarako eta dinamikarako oso sen findua zuela. Hélène Jourdan-Morhange biolin-jotzaileak merezitako hitz hauek idatzi zituen Raveli buruz: «Konposizioaren maisulana da; are gehiago esango nuke nik: ez ote da lehen (pianorako) bertsioa gainditzera iristen? Gitarrak, kriskitinak, kanpaiak, denek aurkitzen dute orkestran euren sonoritatea, euren jatorrizko tinbreen dirdaia. *Alboradan* dago geroago bere *Bolero*ari bide emango zion ideiaaren sorkuntza: desagertu nahi ez duen *crescendo* batean berradierazia, zeinaren azken eztrandak pieza azkenik amaitzeko irrika beldurgarria pizten baitigu, eta obrari amaiera emankor eta ahaltsua ematen dio horrek. Edonork baino hobeto, Ravel gai izan zen dantzari zakar baina neurritsu horien eraldia lekuan bertan aditzera emateko».

La Valseren eta ***Bolero***aren (jatorrizko frantsesean, *Boléro*) orkestratzearen bi maisulan dira, bakoitza bere generoan, eta biek ederki menderatzen dituzte erritmoa eta orkestra-tinbrea. Ravelek, 1906tik, vienar balsari omenaldia egiteko ametsa zuen, ***Wien*** izenena jarriko zion lan batean; garai hartan, margolarien zaindari ospetsu Misia Godebska-ri eskainia zegoen jada (geroago, ezkontzen bidez, Natanson, Edwards eta Sert abizenak hartuko zituen). Hamahiru urte geroago, 1919ko abendutik 1920ko apirilera, Ravelek obra konposatu zuen azkenik, bere lagun André-Ferdinand Hérold antzerki-kritikariak Lapras-en (Frantziako Ardèche departamenduan) zuen landetxean emandako egonaldi lasaian. Pieza garai bereziki mingarri batean agertu zen: 1917an ama hil zitzaion musikagileari,

eta Lehen Mundu Gerran izandako esperientziak ere asko astindu zuen. Bestalde, Ravelek laburki eten zuen obraren konposizioa, Genevara bidai labur bat egin behar izan baitzuen; bertan, konpositoreak aukera izan zuen bere osaba maitea (Edouard-John Ravel margolaria) azken aldiz ikusteko, hil zeneko bezperan. *Esquisse autobiographique* lanean, «**Poème chorégraphique**»-rako zer asmo zituen azaldu zuen Ravelek: «Vienar balsaren apoteosi gisa otu zitzaidan obra, non, nire barnean, zurrunbilo fantastiko eta zorigaiztoko baten inpresioa nahasita baitago. Nire balsa jauregi inperial baten testuinguruan kokatzen dut, 1855ean edo». Vienan 1920an egin zioten elkarrizketa batean honako hitz hauek ere esan zituen: «*La Valse* Vienako balsen sintesi bat da. [...] Lehen zatia “balsaren sorrerari” dagokio. Balsaren sonoritateak urrutitik eta leunki sortzen dira, eta paroxismora iristen dira pixkanaka. Lan hori Johann Straussen musikan inspiratuta dago, baina melodiak nik bakarrik konposatu nituen». Sergei Diagilevek eskatuta, Ravelek eta Marcelle Meyerrek Misia Serten etxean jo zuten pieza, pianoz, 1920ko apirilaren erdialdean, eta Errusiar Balletak konpainiaren zuzendariak ez zuen onartu nahi izan, Francis Poulencek adierazi zuen bezala: «Ravel, zure pieza maisulana da, baina ez da ballet bat. Ballet baten erretratua da». Alabaina, Ravelek espero zuen *La Valse* ballet formatuan joko zela Vienan, baina horren inguruan zituen itxaropenak ere zapuztu egin ziren. 1920ko urriaren 23an Vienan bi pianotan estreinatzearekin konformatu behar izan zuen, Alfredo Casellarekin batera. Orkestra-estreinaldia 1920ko abenduaren 12an izan zuen obrak, Lamoureux orkestraren eskutik, Camille Chevillardek zuzenduta. Hortik aurrera, obrak arrakasta handia izan zuen, eta Ravelek berak gutxienez 34 aldiz zuzendu zuen, baita piezak 1923ko apirilaren 14an Londresen izan zuen estreinaldian ere. Lehenengo bertsio koreografikoa Sonia Koryt artistak egin zuen 1926ko urriaren 2an Anberesen, baina Ravel ez zen bertaratu. Bigarren bertsio koreografikoa Bronislava Nijinskak egin zuen eta 1929ko urtarrilaren 15ean estreinatu zen Montecarloko Operan, Ida Rubinsteinen Balleten eskutik. Konpainia horrek 1928-1929an egindako biran, Ravelek bi aldiz zuzendu zuen *La Valse*: Vienan 1929ko otsailaren 24an, eta Parisen 1929ko maiatzaren 23an. *La Valse* gorespen ugari izan zituen, eta horien artean nabarmenezkoa da Henry Prunières *La Revue musicale* aldizkariko zuzendariak egindakoa: «Ravelen trebezia ez da sekula hain perfektua izan. Benetako balentria da bals horrek hamabi minutu irautea geldialdi bakar bat izan gabe bat. Orkestratze liluragarria, efektu instrumental berritzaileetan oparoa; benetan pozgarria entzumenerako. Indar itzalgaitz bat hedatzen da bertuosismo harrigarritz idatzitako lan horretan guztian, eta begien bistakoa da horrek atsegin ematen diola musikagileari».

Bolero ospetsuaren –1932ko egunkariko artikulu baten arabera, «kontzertu modernoan Marseillesa»– historia ezohikoa da. 1928–1929 denboraldirako, Ida Rubinsteinek jada enkargatu zion Raveli espainiar gaiei buruzko ballet bat. Ipar Amerikan lau hilabeteko bira bikain baina nekagarri batetik itzuli ondoren, eta Donibane Lohizunen atsedean hartzen ari zela, musikariak interes handia sentitu zuen Albéniz *Iberia* obrako sei pieza orkestratzeko. Baina, Joaquin Nin piano-jotzaileak, Montfort-l’Amaury herritik Ravelen jaioterrira automobiler bidaiazten ari zela, zera jakinarazi zion, Enrique Fernández Arbós konpositore eta zuzendariak jada *Iberia* orkestratzeko eskubide eskusiboak zituela; *Triana* izenburuarekin, «sevillar fantasia koreografiko» gisa sustatuta eta ballet formatuan estreinatuko zuen proiektu hori, Opéra-Comique antzokian 1929ko maiatzaren 29an (La Argentina zen dantzari nagusia). Parisera eta

Montfort-l'Amauryra itzultzean, 1928ko ekainaren 14a baino lehen, Ravelek bere pieza propioa konposatzea erabaki zuen, enkargua betetze aldera. Hasieran **Fandango** izeneko obra bat orkestratzeko atazari ekin zion, eta Jacques Durand editorea izugarri piztu zuen erabaki horrek: «Onartzen dut pixka bat atsekabetuta nengoela Albénizen obra “berri konposatzeko” ideiarekin hain tematuta zeudelako! Esan didazunez. orain zure sorkuntzako Fandango baten konposizioan kontzentratuta zaude, eta alde zure aurretik txalotu behar zaitut horregatik, Arbós bedekuntzaz gain! Hori bai, lan-erritmoa bizkortu beharko duzu, pianoko eta orkestrako partiturak urriaren 15erako eduki beharko baititugu, beranduenez». *Fandango* hori –zeina *Bolero* bihurtuko baizen bizkor, Jacques Durand behar baino lehen (1928ko abuztuaren amaieran) hil ondoren– ez al zen lotuta egongo urte batzuk lehenago Ravelek pianorako konposatutako *Danse grotesque Fandango* lanarekin (espainiar dantzen ballet baterako –*Le Portrait de l'Infante*– enkargatu zion lan hori, 1923an, beste dantzari errusiar batek, Sonia Pavlovek, baina ez zen sekula antzeztu)? Hori ondoriozta genezake Ravelek Georgette Marnold lagun minari 1928ko irailean bidalitako gutun bati jarraikiz: «Oraintxe bertan lan-itsaso batean ari naiz igeri egiten, itsaso horretatik hala-nola ibili ondoren: nire promesen mende erabat, gaur egun ez nuke inola ere halako promesik egingo, ziur nago horretaz. Hitz eman diot Ida Rubinsteini proiektu bat abiaraziko dudala, baina ez zait proiektu hori batere interesgarria iruditzen. Promes hori Donibane Lohizune, Paris, Monfort, Bartzelona eta Donostiaren arteko gutun-truke baten ondorioz egin nuen soil-soilik, baina bertan behera utzi behar izan genuen, eta horrek poztu egin ninduen, egia esan (Ida Rubinstein, ordea, asko dezepzionatu zuen ezintasun horrek). Orduan, Rubinsteini beste proiektu bat sortzea proposatu nion, duela hiru bat urte pentsatu nuena baina inoiz gauzatzera ausartu ez nintzena, sabotatuko zidatelako beldurrez. Denak pozik daude proiektu horrekin. [...] Nire instrumentuak berri hartuko ditut, lanak urriaren erdialderako amaituta egon behar baitu. Ez da musikarik edo konposiziorik egongo: orkestra-efektua baino ez». *Bolero*aren erronka zera da, gai batean eta kontragai batean oinarritutako eredu erritmiko bakar bat behin eta berri errepikatzea, zehazki, ehun eta hirurogeita hamar aldiz, inolako erritmo- edo tempo-aldaketarik gabe. Soil-soilik tinbrekin eta instrumentuen pilaketa gero eta handiagoarekin jolasten du Ravelek; hala, *crescendo* bat sortzen du, ezin obsesiboagoa, eta bukaeran modulazio labur bat baino ez du sartzen, bat-bateko eten bat, hain zuzen. Ravelen obran, errepikapenaren estetika hori industria-munduarekin ere lotuta dago, batez ere Le Vésinet komunako fabrika batekin: «Askotatu zuten zait lantegietara joan eta bertako mekanismo handiek nola funtzionatzen duten ikustea. Ikusgarria eta liluragarria da, benetan. Nire *Boleroa*, izan ere, lantegi batean inspiratuta dago». Obra 1928ko azaroaren 22an estreinatu zen Opéra Garnier antzokiko agertokietan Ida Rubinsteinen Balleten eskutik; hasiera batean orkestra-zuzendaria Ernest Ansermet izango zela aurreikusita bazegoen ere, azkenean Walther Straramek ordeztu zuen; koreografia Nijinskak eratu zuen, eta agertokia (Espainiako taberna bat), berriz, Alexandre Benoisek. Baina *Boleroak* kontzertu-formatuan lortu zuen ospea, egin zen lehen emanalditik, New Yorken, Arturo Toscaninik zuzenduta, 1929ko azaroaren 14an. 1929tik 1934ra, Ravelek bere *Boleroa* hogeita hamabi aldiz zuzentzeko aukera izan zuen, eta konpositorearen bizitzako gainerako urteetan (1928tik 1937ra), 400 bat emanaldi inguru izan zituen obra horrek. Gauza jakina denez, Ravelek hainbat aldiz adierazi zuen tempo zorrotz bat nahi zuela hasieratik bukaerara (66 beltzean, ez 76 edo 72, lehen edizioek –1929an– aditzera ematen zuten bezala), «doinu

hispanoarabiarren tonu kexati eta monotonoan»; guztira 17 minutuko musika ematen du horrek, gutxi gorabehera. Oso gauza jakina da, baita ere, Ravel eta Toscanini eztabaidan aritu zirela Toscaninik 1930eko maiatzaren 4an Parisko Operan New Yorkeko Filarmonikarekin emandako kontzertu bati buruz; Ravelen ustez, tempo azkarregia hartu zuen Toscaninik kontzertu hartan. Ravelek izan zuen azken hitza: «*Bolero*aren printzipioak urte asko zeraman nire gogoan. Benetan nahi nuen horrelako gai bat: bizi-bizia, obsesiboa, erdia arabiarra eta beste erdia nik neuk sortua, eta “Sartu hori buruan betiko!” azpigitulua ere har lezakeena».

Maurice Ravel, gaixotasun neurologiko degeneratibo sendaezin batek jota, **1937ko abenduaren 28an** hil zen Parisen, ondo atera ez zen garuneko ebakuntza baten ondoren. Hilabete batzuk lehenago, Hélène Jourdan-Morhange adiskide minari honako hau aitortu zion: «Oraindik ere hainbeste musika geratzen zait buruan... Ezer ere esan ez dudala iruditzen zait, den-dena geratzen zaidala esateko...»

Manuel Cornejo

Musikologoa eta honako honen egilea:

Maurice Ravel: L'intégrale : Correspondance (1895–1937 écrits et entretiens)

(argitaletxea: Paris, Le Passeur Éditeur, 2018)

Amis de Maurice Ravel elkartearen fundatzaile eta presidentea

boleravel.fr

Euskararazko itzulpena: Maramara Taldea

Ravel, euskal musikagilea

Robert Treviñok Ravelen nortasunaren euskal alderdia aztertu du

Euskadiko Orkestrarekin egin nuen lehenengo lanean Ravelen obra zuzendu nuen, eta orkestrarekin zuzendari titularra gisa izan nuen estreinaldian ere Ravel sartu nuen. Denbora igaro ahala eta Ravel ikertuz nindoan heinean, ulertu nuen Ravel euskal konpositorea dela –zehazki, Lapurdikoa–, eta, beraz, orkestra honen ondarearen parte dela. Izan ere, Euskadiko Orkestra aspaldi hasi zen Ravelen musika jotzen, eta nik ere musikagilearen obra asko aztertu dudanez, garrantzitsu eta naturala iruditu zitzaigun elkarrekin egindako lehen grabazioan Ravelen obrei heltzea.

Ravelek nortasun ugari irudikatzen ditu –frantsesa eta euskalduna– eta musika espainiarra ere idatzi zuen. Euskadiko Orkestrak ere alderdi bat baino gehiago du. Egoitza nagusia Donostian du, mugatik kilometro gutxira, eta, horregatik, Frantziako eta, jakina, Espainiako eraginek bat egiten dute bertan. Gure musikarietako askok muga egunero zeharkatzen dute orkestrara etortzeko. Horregatik, gure orkestra sakonki lotuta dago Ravelen musikako euskal elementuekin. Horren adibide zehatzak eman ditzaket: *Alborada del Gracioso* fagot-soloak, kasu baterako,

bertsolaritzaren estilo libre eta inprobisatuari egiten dio erreferentzia, eta *Une barque sur l'océanek*, *Alborada del Gracioso* berak eta *Rapsodie Espagnolek* ere euskal erritmoak dituzte. Zortzikoaren erritmoak 5/8 konpasa erabiltzen du eta Ravelen musikan ugaria da. Beharbada, euskal esamolde zehatz horiek ezagutzen ez dituen norbaitek ez ditu nabarituko, baina euskaldunontzat euren nortasunaren isla musikala dira.

Lotura historikoak ere badaude. Ez Ravel Ziburun jaio zelako bakarrik, baizik eta Hego Euskal Herrian ere denboraldi luzeak eman zituelako, non gertaera garrantzitsu ugari jazo zitzaizkion. Garai hartan, Orquesta Gran Casino San Sebastiánek (gerora Francok Gerra Zibilean deuseztatu egin zuen eta, hein batean, Euskadiko Orkestraren aitzindaria da) gaur egun Kursaal Auditoriuma dagoen lekuan jotzen zuen, eta Enrique Fernández Arbós sortzaile eta zuzendari titularrak zeraman. Izan ere, Arbósek iradoki zion Raveli, seguruenik Donostian bertan, bere *Bolerorako* egokiena jatorrizko gai bat konposatzea zela, Albénizen pieza bati buruzko bariazio bat egin ordez (Ravelek pentsatu bezala). Ravelek Donibane Lohizunen idatzi zuen gaur egun hain ospetsua den gai hori. Gaia espainiarra da, baina Euskal Herrian inspiratua eta osatua!

Lotura historiko eta musikal zehatzetatik haratago, gauza zabalagoa da, gauza filosofikoagoa, mundua ikusteko modu berezi bat. Geografikoki, Euskal Herria ez da ez Espainia bezalakoa, ez Frantzia bezalakoa. Bereko nortasuna du. Hor dago Kantauri Itsasoa, ur-masa hotz hura, hain oldarkorra baina izugarri ederra dena (pentsa dezagun Ravelen *Une barque sur l'océaneko* itsasoan, bortitza eta amorratua, baina edertasun dizdizari baten sententzia transmititzen duena). Eta aldamenean, hortxe bertan, kontraste garai eta izugarria eginez, mendiak ditugu: ura zuzenean sar daiteke mendilerro batean.

Eta dinamika hori ere ikus daiteke euskal kulturari, nolabait. Euskaldunek egonkortasuna aurkitu behar izan zuten, oztopo natural horiek onartuz eta horiekin negoziatuz. Ingurune naturalaren laztasunarekin bizitzen ikasi zuten, bai eta, batzuetan, nahiko bakartuta egoten eta autosufiziente izaten ere.

Horren guztiaren artean bizirik irauten ikasi behar izan zuten. Horregatik, euskal izaeran nahasita daude errespetua –hurkoarekin eta inguruarekin– eta zintzotasuna, gauza batzuk egin beste erremediorik ez dagoelako. Egia da Ravelen musika oso ederra dela –esan genezake oso frantsesa ere badela bere koloreetan–, baina ziztagarria eta argia ere bada, eta horrek, nire ustez, izaera euskalduna ematen dio. Adibidez, *La valse* kolorez, argitasunez eta dotoreziaz beteriko lana da, baina mezu garbi-garbi bat transmititzen digu, groteskoa izateraino: Lehen Mundu Gerraren ondoren, Europa zaharra hilda dago. *La valse* ren azken konpasek balsa ezabatu eta martxa jasotzen dute, Europak militarismorako bideari berriro ekiten dion bitartean. Iruzkin zintzo hori ez da frantziar inpresionismoa. Euskal izaera du.

Translated by Maramara Taldea from the English text

Los encantamientos de la brillante orquesta de Maurice Ravel

Las cinco obras puramente orquestales de este disco nos permiten hacernos una idea no solo de la claridad, el brillo y el fulgor de la orquestación de Ravel, sino que también nos permite vislumbrar la evolución y el progreso del compositor, ya que incluye tres de sus obras anteriores al periodo 1914–1918 y otras tres pertenecientes a los locos años 20. Maurice Ravel nació el **7 de marzo de 1875** en **Ziburu (Ciboure)**, en el **País Vasco Francés**, y aunque vivió toda su vida en París o muy cerca de la capital francesa, el músico mantuvo siempre un fuerte apego a su lugar de nacimiento y a las danzas tradicionales vascas como el *zortziko* (danza que inspiró el primer movimiento de su *Trio en la mineur*—obra compuesta en San Juan de Luz en 1914— y su *Chanson épique*—segunda de las tres canciones que forman *Don Quichotte à Dulcinée*, obra compuesta en 1932–1933—) y el *fandango*—baile del que a menudo fue testigo, a partir de 1902, en la plaza Louis XIV de San Juan de Luz durante su estancia estival en la ciudad; además, Ravel también guardaba en su biblioteca las colecciones de canciones populares vascas de Sallaberry (1870) y Santesteban (1869-1890)—, y más que nada, las canciones populares españolas (guajiras, habaneras, etc.) que su madre le cantaba a modo de canciones de cuna. «Sin Madrid, probablemente yo no existiría», declaró Ravel en su primer viaje a esa ciudad en 1924.

De hecho, ahí se conocieron su madre y su padre: su padre, ingeniero ferroviario y melómano, era francés nacido en **Suiza** y provenía de una familia saboyana; su madre, en cambio, era de Ziburu, hija de un pescadero y nacida en el seno de una familia de marineros. La mera calificación por parte de Stravinski a Ravel como un «relojero suizo» ya evocaba el meticuloso perfeccionismo de su composición, especialmente, de su orquestación. Ernest Ansermet expresó con bellas y precisas palabras las limitaciones de la mencionada metáfora: «La denominación nos parece halagadora y, haciendo alusión a los repiques en *L'Heure espagnole*, puede resultar incluso graciosa, pero debemos tomarla con suficiente seriedad. Efectivamente, hay ingenio y meticulosidad en la técnica de Ravel, eso es cierto, pero los mecanismos perfectos a los que Ravel parece estar tan apegado solamente están ahí para producir poesía. La poesía de Ravel es en ocasiones discreta, a veces elíptica, a menudo llena de humor, pero Ravel es siempre poético». Para comprender mejor la orquestación de Ravel, basta recordar que fue alumno particular de André Gedalge en 1897 y de Gabriel Fauré durante 1898–1900 en el Conservatorio de París. Es importante señalar que admiraba por encima de todo, por un lado, a Mozart —en particular por el acto 3 de su *Idomeneo*—, y por otro, a los franceses Chabrier —especialmente, por sus *España*, *Bourrée fantasque*, y *Gwendoline*— y Debussy —sobre todo, por sus obras *Pelléas et Mélisande* y *Prélude à l'après-midi d'un faune*, su pieza favorita, la que quería que tocasen en su funeral—. Además, estaba completamente fascinado por la música rusa, en particular, por la de Borodín (de hecho, Ravel tomó el tema inicial de la *Sinfonía 2.^a* de Borodín y lo estableció como melodía del grupo Les Apaches), Músorgski y Rimski-Kórsakov, cuyo admirable tratado sobre orquestación Ravel devoró como lector.

Une barque sur l'océan es una de las primeras obras orquestales de Ravel después de *Shéhérazade: Ouverture de féerie*, estrenada en 1899, y el ciclo de tres poemas para voz y orquesta *Shéhérazade*, obra estrenada en 1904. Más precisamente, *Une barque sur l'océan* es una orquestación de la tercera de las cinco piezas para

piano que conforman la *suite Miroirs*, pieza que fue dedicada al pintor Paul Sordes, miembro de Les Apaches, círculo artístico del que formó parte también el propio Ravel. En su *Esquisse autobiographique*, Ravel nos explica lo siguiente: «El cambio que marcó *Miroirs* en mi evolución armónica fue lo suficientemente considerable como para desconcertar a aquellos músicos que estaban acostumbrados a mi estilo hasta entonces». Aunque *Miroirs* se considera una obra maestra, calificación bien merecida, es evidente que Ravel no estaba satisfecho con la orquestación de *Une Barque sur l'océan*, o no al menos con el «turbulento» estreno que la pieza tuvo el 3 de febrero de 1907, de la mano de la Orquesta Colonne, dirigida por Gabriel Pierné. Ravel insistió en que la orquestación permaneciera inédita y nunca más se interpretara mientras siguiese vivo, al igual que la *Ouverture de féerie*. Dos semanas después del escándalo provocado por el estreno de *Histoires naturelles*, las críticas musicales no fueron amables con *Une barque sur l'océan*. Por ejemplo, Julien Torchet escribió lo siguiente: «Música barroca, sin forma ni línea, en la que todo está colocado al revés [...]. No es color de lo que carece la pieza; de hecho, excede en color, pero cuesta saber a qué conduce tantísimo color. El señor Ravel es, dicen, un impresionista, pero en mi opinión, se trata más bien de un puntillista. Sin embargo, el arranque de la obra no fue desagradable; podía percibirse la influencia del señor Debussy; pero el compositor pronto se alejó de su modelo, lo cual le condujo a la incoherencia y la confusión». Según Willy, *Une barque sur l'océan* «pierde mucho en la orquestación». Si bien esa opinión se generalizó e incluso permanece a día de hoy, Émile Vuillermoz no la compartía: «*Une barque sur l'océan* es una pintura de un color tan sumamente abundante que el compositor no tuvo más remedio que orquestrarla para revelar su verdadero equilibrio».

Un año después, el 15 de marzo de 1908, se estrenó la *Rapsodie espagnole*, interpretada por la Orquesta Colonne, dirigida por Édouard Colonne. La obra está dedicada a su profesor de piano en el Conservatorio de París (1891–1895), Charles de Bériot, hijo de la célebre María Malibran, soprano de origen español. Se trata de una obra sinfónica que rinde homenaje a la España de los sueños de Ravel, y de manera implícita, a su madre. El **Prélude à la nuit** del principio, que Ravel califica de «*très modéré*», crea una atmósfera ibérica y embrujada a medias tintas, con una gran economía de medios y una poesía refinada. Los otros tres movimientos son bailes hechizantes y lascivos marcados por un perfecto dominio de los ritmos y una gran riqueza de colores instrumentales. Maurice Ravel proporciona unidad a la *Rapsodie* mediante la repetición, especialmente en la última parte de **Feria**—el movimiento final de la obra— del sencillo y enigmático motivo descendente de cuatro notas (F-E-D-C#), constante durante todo el primer movimiento. Resulta interesante recalcar que el compositor orquestó el movimiento final antes que el resto; el movimiento se caracteriza por su festividad, tal y como sugiere su título, y está inspirado libremente en la jota aragonesa; Ravel haría lo mismo más adelante con *La Gran Puerta de Kiev*, el movimiento final de la *suite* denominada *Cuadros de una exposición*. Así, los tres primeros movimientos están enteramente bien pensados y calculados respecto a la apoteosis final de *Feria*, descrita como «*assez animé*» por el propio Ravel. **Malagueña**, el segundo movimiento («*assez vif*»), con un ritmo de 3/4 en lugar de 3/8, es de gran riqueza y sutileza orquestal. La melodía comienza con un sonido apagado de trompetas, sublimadas por la percusión (castañuelas, timbales, pandereta y bombo), que preceden a una magnífica parte lenta (un solo de corno inglés). En el estreno, la audiencia

del palco pidió un *encore* de este movimiento; el *apache* Florent Schmitt gritó: «¡Una vez más, para la audiencia de abajo que no lo ha entendido!» En *L'Heure espagnole*, compuesta al mismo tiempo que *Rapsodie*, el aria de Gonzalve también se basa en el ritmo de *Malagueña*. El tercer movimiento, **Habanera**, tiene una historia única; de hecho, esta pieza es la orquestación de la primera de las dos piezas de dueto de piano que constituyen *Sites auriculaires*, estrenada en 1898 e inédita hasta 1975. Debussy terminó de componer *La Soirée dans Grenade* en el verano de 1903, y tras el estreno de dicha pieza en enero de 1904, Maurice Ravel manifestó en privado su enfado por su parecido con *Habanera*. Por eso, en 1908, cuando la partitura de *Rapsodie espagnole* fue publicada por Durand, Ravel añadió a *Habanera* la maliciosa notación «1895»; fue una manera implícita de declarar públicamente que era anterior a la obra de Debussy. Esto no pasó desapercibido a nadie, tampoco a Roger-Ducasse: «Oh, algo muy gracioso: Debussy acaba de publicar tres piezas para piano, la última [*sic*] *La Soirée dans Grenade* (¡la compuso una noche junto al río Marne!), es idéntica a la *Habanera* de Ravel. ¿No es excelente?» *Habanera*, marcada como «*assez lent et d'un rythme las*», lleva como epigrama una línea de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire: «*Au pays parfumé que le soleil caresse*». El ritmo es lánguido y tan de ensueño como se desee. La **Feria** final muestra de manera especial el arte de Ravel para el *crescendo*; de hecho, fue un precursor de la danza final (bacanal) de *Daphnis et Chloé* o la explosión final de *La Valse*. Manuel de Falla subrayó el talento único de Ravel en *Rapsodie espagnole*: «*Rapsodie* me sorprendió por su carácter español [...] (de manera totalmente diferente al *Capriccio espagnol* de Rimski-Kórsakov), esta hispanización no se logró mediante el simple uso de materiales folclóricos, sino que Ravel llegó mucho más lejos, [...] haciendo un uso libre de los ritmos y melodías modales y las florituras ornamentales típicos de nuestro canto folclórico, con unos elementos que, por lo tanto, no socavan el estilo propio del compositor».

Pavane pour une infante défunte, estrenada el 27 de febrero de 1911 en los Gentlemen's Concerts de Mánchester y dirigida por Henry Wood, es la orquestación de la famosa pieza para piano compuesta en el año 1899 y estrenada en el 1902. La inspiración inicial de la pieza, dedicada a la princesa de Polignac, parece tener su origen en una copia que hizo Henri Manguin de un retrato de una princesa española obra de Diego Velázquez, adquirida por el Louvre. Durante una especie de clase magistral impartida por Ravel en la École normale de musique Cortot-Mangeot en junio de 1925, el compositor expuso su visión de la obra: «No deis al título más importancia de la que merece; evitad el dramatismo. No se trata del lamento funerario de una princesa que falleció, sino la evocación de una pavana que la princesa pintada por Velázquez pudo haber bailado, hace tiempo, en la corte española. Por lo tanto, es de carácter serio y un tanto melancólico, pero no deja de referirse a un baile lento». El compositor se había expresado de forma excesivamente severa acerca de la obra cuando se interpretó en los conciertos de la Orquesta Lamoureux en 1912: «Después de tantos años, ya no percibo sus méritos. Desafortunadamente, sus defectos sí que los noto, y con fuerza: la influida de Chabrier es demasiado evidente y su forma es pobre. Las notables interpretaciones de esta pieza incompleta y poco osada han contribuido mucho, a mi parecer, a su éxito». Sin embargo, las críticas musicales fueron unánimes en cuanto al éxito de la obra y lo refinado de la orquestación; así, Jacques Pillois manifestó lo siguiente, sobre la mencionada interpretación de 1912: «Si *Pavane pour une Infante défunte* del señor Ravel cumple

su promesa al ilustrar su preciosísimo título con exquisita discreción, la distancia que separa su composición de su orquestación (1899–1910) es tan notoria como la nariz en un rostro: el encanto del pasado, la maestría del presente. Contornos borrosos y colores pastel que enorgullecerían a Fauré: el retrato de una princesa en un marco orquestal de extrema elegancia y refinamiento. Casi nos sentimos tentados de pedir a Ravel “*Encore une Gavotte... de 1899*”.

Tras la decepción de *Une barque sur l'océan*, trascurrió mucho tiempo antes de que Ravel volviese a orquestar una pieza de *Miroirs*; así, en 1918 lo hizo con ***Alborada del gracioso***, cuarta pieza de la mencionada *suite*, dedicada a otro *apache*, al crítico de música multilingüe Michel-Dimitri Calvocoressi. La palabra «alborada» significa «composición poética o musical destinada a cantar la mañana» y «gracioso» alude a una figura típica del teatro clásico español (Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca), un personaje cómico (generalmente, un criado) que servía al galán, el personaje masculino principal. Dicha orquestación la estrenó, muy exitosamente, el 17 de mayo de 1919 en la sala Cirque d'Hiver, la Orquesta de Conciertos Padeloup, de la mano del director de orquesta Rhené-Baton; Dos meses después, el 18 de julio de 1919, tuvo lugar en el teatro Alhambra de Londres su estreno en formato ballet, de la mano de los *Ballets Rusos* y de Ernest Ansermet como director. No cabe duda de que estamos ante uno de los ejemplos más brillantes de la gran capacidad de Orquestación de Ravel. Ravel dejó claro que era capaz de utilizar con suma perfección todos los recursos orquestales (a modo de mero ejemplo, incluía *pizzicatos* en sus instrumentos de cuerda, a fin de crear una impresión de guitarra frenética), en un despliegue de increíble riqueza de colores, un sentido del ritmo innato, y un refinadísimo sentido para los contrastes y la dinámica. La violinista Hélène Jourdan-Morhange, amiga íntima del compositor, escribió lo siguiente sobre Ravel, alabándolo muy merecidamente: «Es una obra maestra de la composición, incluso diría que sobrepasa la brillantez de la primera versión (para piano). Guitarras, castañuelas, campanas, todas ellas encuentran en la orquesta su propia sonoridad, los destellos de sus timbres originales. En *Alborada* encontramos el surgimiento de la idea que daría posteriormente lugar a su *Bolero*: reexpresado en un *crescendo* que no desea apagarse y cuya explosión final atestigua nuestra enervante ansia de que la pieza concluya, lo cual confiere un generoso y potentísimo término a la obra. Mejor que cualquiera, Ravel supo expresar el frenesí *in situ* de estos bailarines y bailarinas bruscos pero comedidos».

La Valse y el ***Bolero*** (*Boléro*, en el original francés) son dos obras maestras de la orquestación, aunque cada una en su género, pero ambas con la marca de un perfecto dominio del ritmo y del timbre orquestal. Ravel llevaba desde 1906 soñando con rendir homenaje al vals vienés en una obra, que iba a titularse ***Wien***, y ya entonces estaba dedicada a Misia, la célebre patrona de los pintores, cuyo apellido de soltera fue Godebska y que posteriormente adoptó por matrimonio, sucesivamente, los apellidos Natanson, Edwards y Sert. Trece años después, desde el mes de diciembre de 1919 hasta abril del año 1920, Ravel compuso la obra durante su tranquila estancia en la casa de campo que su amigo el crítico de teatro André-Ferdinand Hérold poseía en un lugar llamado Lapras, en el departamento francés de Ardèche. La pieza vio la luz en un momento en que Ravel todavía estaba profundamente conmovido por la muerte de su madre en 1917 y por la dolorosa experiencia de la Primera Guerra Mundial. Ravel interrumpió brevemente la composición de la obra, a causa de un breve viaje que tuvo que hacer a Ginebra, donde el

compositor llegó justo a tiempo para ver a su querido tío (el pintor Édouard-John Ravel) una vez más, el día anterior a su muerte. En su *Esquisse autobiographique*, Ravel explicó qué intenciones tenía para su «**poème chorégraphique**»: «Concebí la obra como una especie de apoteosis del vals vienés, con el que se mezcla, en mi espíritu, la impresión de un fantástico y fatídico torbellino. Sitúo este vals en el contexto de un palacio imperial, hacia el año 1855». En una entrevista concedida en Viena en 1920, hizo también las siguientes declaraciones: «*La Valse* es una síntesis de los vales vieneses. [...] La primera parte corresponde al “nacimiento del vals”. Las sonoridades del vals surgen desde la distancia y la suavidad, y alcanzan progresivamente su paroxismo. Esta obra tuvo su inspiración en la música de Johann Strauss, aunque las melodías las compuse yo en su totalidad». Encargada por Serguéi Diáguilev, cuando Ravel y Marcelle Meyer tocaron la obra a piano en la casa de Misia Sert a mediados de abril del año 1920, el director de los *Ballets Russes* la rechazó, tal y como testificó Francis Poulenc: «Ravel, tu trabajo es una obra maestra, pero no es un *ballet*. Se trata del retrato de un *ballet*». Sin embargo, Ravel esperaba que *La Valse* se representara en formato *ballet* en Viena, pero sus esperanzas respecto a eso también se desvanecieron. Tuvo que conformarse con ofrecer su estreno público a dos pianos, con Alfredo Casella, en la ciudad de Viena el 23 de octubre de 1920. Su estreno orquestal se llevó a cabo el 12 de diciembre de 1920, a cargo de la Orquesta Lamoureux dirigida por Camille Chevillard. A partir de ese momento, el éxito de la obra fue considerable, y el propio Ravel la dirigió al menos 34 veces, también en su estreno en Londres el 14 de abril de 1923. La primera versión coreográfica la llevó a cabo la artista Sonia Koryt el 2 de octubre de 1926 en Amberes, pero no contó con la presencia de Ravel. Hubo una segunda versión coreográfica, que realizó Bronislava Nijinska y tuvo su estreno el día 15 de enero de 1929 en la Ópera de Montecarlo, de la mano de los *Ballets* de Ida Rubinstein. Durante la gira de 1928–1929 que hizo dicha compañía, Ravel dirigió *La Valse* en la ciudad de Viena el 24 de febrero de 1929 y en París el 23 de mayo de 1929. *La Valse* recibió numerosos elogios, entre los cuales cabe destacar el del director de *La Revue musicale*, Henry Prunières: «Nunca la pericia de Ravel había sido tan perfecta. Es una auténtica hazaña que este vals consiga durar doce minutos sin una sola parada. Esta deslumbrante orquestación, abundante en novedosos efectos instrumentales, supone un enorme gozo para el oído. Un inextinguible ímpetu se extiende a lo largo de esta obra escrita con asombroso virtuosismo, y manifiestamente, lo hace para el máximo placer del propio compositor».

El famoso **Bolero**, «La Marsellesa de los conciertos modernos» según un artículo de periódico de 1932, tiene una historia que también dista considerablemente de lo habitual. Para su temporada 1928–1929, Ida Rubinstein había encargado ya un *ballet* sobre temas españoles a Ravel. Al regresar de una exultante pero agotadora gira de cuatro meses por Norteamérica, el músico sintió un gran interés por orquestar seis piezas de *Iberia*, la obra de Albéniz, mientras descansaba en San Juan de Luz. Sin embargo, el pianista Joaquín Nin, durante su viaje en automóvil desde Montfort-l'Amaury hasta la casa natal de Ravel, le informó que el compositor y director Enrique Fernández Arbós ya tenía los derechos exclusivos para orquestar *Iberia*, bajo el título de *Triana*, trabajo que fue promocionado como «fantasía coreográfica sevillana»; un *ballet* se estrenó en el teatro Opéra-Comique el 29 de mayo de 1929 con La Argentina como bailarina principal. Al regresar a París y Montfort-l'Amaury, antes del 14 de

junio de 1928, Ravel decidió componer una obra propia a fin de cumplir con el encargo. Se lanzó a la orquestación de una obra inicialmente titulada *Fandango*, para gran satisfacción de su editor Jacques Durand: «¡Me entristeció un poco verte tan sometido a la idea de “recomponer” la obra de Albéniz! Me dices que ahora estás concentrado en la composición de un *Fandango* de tu propia creación, ¡y te aplaudo de antemano mientras bendigo a Arbós! Lo único es que tendrás que acelerar el ritmo de trabajo, porque tendremos que tener tus partituras de piano y orquesta para el 15 de octubre, a más tardar». ¿Podría este *Fandango*, que rápidamente se convertiría en el *Bolero* tras la prematura muerte de Jacques Durand a finales de agosto de 1928, estar vinculado a la *Danse grotesque Fandango* para piano compuesta por Ravel unos años antes para otro *ballet* de danza española, *Le Portrait de l'Infante*, encargado en 1923 por otra bailarina rusa, Sonia Pavlov, pero que nunca llegó a publicarse? Eso podríamos concluir a juzgar por una carta fechada en septiembre de 1928 que envió Ravel a su amiga íntima Georgette Marnold: «Ahora mismo estoy nadando en un mar de trabajo, después de haberlo vadeado de manera pasable: esclavizado por mi palabra, la cual, hoy en día, no daría de ninguna manera, estoy convencido. He prometido emprender un proyecto para Ida Rubinstein que no me resulta en absoluto interesante, una promesa que fue fruto única y exclusivamente de un intercambio de correspondencia entre San Juan de Luz, París, Monfort, Barcelona y San Sebastián, pero tuvimos que abandonarlo, lo cual me congratuló (no así a Ida Rubinstein, decepcionada por mi retirada). Entonces, propuse a Rubinstein crear otro proyecto, cuya idea tuve hace unos 3 años pero que nunca lleve a cabo, por miedo a que me lo sabotearan. Todo el mundo está encantado con ese proyecto. [...] Voy a recuperar mis instrumentos, ya que la obra debe estar terminada a mediados de octubre. No habrá ni música ni composición: solo efecto orquestal». La proeza de *Bolero* consiste en repetir un solo patrón rítmico con un tema y un contratema, repetido incansablemente ciento setenta veces, sin una sola variación de ritmo o tempo. Ravel juega exclusivamente con los timbres y la creciente acumulación de instrumentos, produciendo así un *crescendo* obsesivo en extremo, con solo una breve modulación al final, una mera interrupción repentina. En la obra de Ravel, esta estética de la repetición también está vinculada con el mundo industrial, particularmente una fábrica en Le Vésinet: «Me encanta acudir a fábricas y ver cómo funcionan los vastos mecanismos. Es espectacular y fascinante. Mi *Bolero* tuvo su inspiración, precisamente, en una fábrica. La obra se estrenó el 22 de noviembre de 1928 en los escenarios del Opéra Garnier de la mano de los *Ballets* de Ida Rubinstein y bajo la dirección de Walther Straram en lugar de Ernest Ansermet como estaba previsto originalmente; la coreografía corrió a cargo de Nijinska, y el escenario (una taberna española), de Alexandre Benois. Pero *Bolero* obtuvo su popularidad en formato concierto, ya desde su primera actuación en Nueva York, bajo la dirección de Arturo Toscanini, el 14 de noviembre de 1929. De 1929 a 1934, Ravel tuvo la oportunidad de dirigir su *Bolero* treinta y dos veces, y a lo largo de los años de vida restantes del compositor (1928–1937), hubo cerca de 400 representaciones de la pieza. Sabemos que Ravel insistió en un tempo estricto de principio a fin (66 a la negra, no 76 o 72 como indicaban las primeras ediciones de 1929), «en el tono quejumbroso y monótono de las melodías hispanoárabes», lo que da un total de 17 minutos de música, aproximadamente. Es famosa la disputa entre Ravel y Toscanini sobre el tempo excesivamente veloz que Toscanini tomó en un concierto de la Filarmónica de Nueva York

en la Ópera de París el 4 de mayo del año 1930. La última palabra la tuvo Ravel: «El principio del *Bolero* existió en mi ánimo durante muchos años. Realmente deseaba un tema así: palpitante, obsesivo, mitad árabe y mitad de mi propia creación, que podría haber incorporado “¡Métete eso en la cabeza!” a modo de subtítulo».

Maurice Ravel, víctima de una enfermedad neurológica degenerativa incurable, falleció el **28 de diciembre de 1937** en París, tras someterse a un infructífero intento de cura mediante cirugía cerebral. Varios meses antes, le había declarado a su íntima amiga Hélène Jourdan-Morhange: «Todavía me queda tantísima música en la cabeza... Realmente, no he dicho nada, lo tengo todo aún por decir...»

Manuel Cornejo

Musicólogo y autor de

Maurice Ravel: L'intégrale : Correspondance (1895–1937 écrits et entretiens)

(editorial: París, Le Passeur Éditeur, 2018)

Fundador y presidente de la asociación Les Amis de Maurice Ravel

boleravel.fr

Traducción al castellano por Maramara Taldea

Ravel, el compositor vasco

Robert Treviño explora la identidad vasca de la obra de Ravel

En el primer compromiso musical que asumí con Euskadiko Orkestra dirigí Ravel, y en mi estreno como director titular, también. Con el tiempo, y a medida que investigaba sobre él, llegué a entender la identidad vasca de la persona y de la obra de Ravel. Es originario del territorio vasco francés –de Lapurdi, concretamente–, y por lo tanto, forma parte del patrimonio de esta orquesta. De hecho, Euskadiko Orkestra cuenta con un gran historial interpretando su música y, habiendo explorado juntos una gran cantidad de sus obras, sentimos como algo relevante y natural que en nuestra primera grabación conjunta Ravel estuviese presente.

Ravel encarna muchas etiquetas diferentes: francés, vasco y también de música española. Euskadiko Orkestra también tiene diversas facetas. Tiene su sede principal en San Sebastián, a escasos kilómetros de la frontera, y por eso, confluyen en la zona influencias francesas y, naturalmente, españolas. Muchos de nuestros músicos viven al otro lado de la frontera y la cruzan a diario de manera natural. Es por ello que nuestra orquesta conecta profundamente con los elementos innegablemente vascos de la música de Ravel. Podría dar ejemplos musicales concretos: el solo de fagot en *Alborada del gracioso*, sin ir más lejos, hace referencia a un estilo de canto popular vasco llamado bertsolarismo, un modo de canto libre e improvisado, sin olvidar que *Une barque sur l'océan*,

la propia *Alborada del gracioso* e incluso *Rapsodie Espagnole* contienen ritmos específicamente vascos. El ritmo de la danza vasca *zortziko*, que emplea un compás muy distintivo de 5/8, abunda en la música de Ravel. Tal vez, alguien no familiarizado con estas expresiones culturales tan específicamente vascas puede que no las note, pero son un reflejo musical de su identidad.

También hay conexiones históricas. No solo porque Ravel nació en Ziburu, sino porque también pasó largas temporadas a este lado de la frontera, donde le sucedieron numerosos acontecimientos relevantes. En aquella época, la Orquesta Gran Casino San Sebastián, -que posteriormente fue desmantelada por Franco durante la Guerra Civil y en ciertos aspectos es la precursora de la actual Euskadiko Orkestra- solía tocar donde actualmente se encuentra el Auditorio Kursaal, y estaba liderada por su fundador y director titular Enrique Fernández Arbós. Fue precisamente Arbós quien sugirió a Ravel, asiduo a sus conciertos, que debería emplear un tema original para su *Bolero*, en lugar de simplemente realizar una variación sobre una pieza de Albéniz como había planeado Ravel. Y Ravel escribió el tema, tan famoso actualmente, en San Juan de Luz. ¡Es un tema español, pero inspirado y compuesto en el País Vasco!

Más allá de las conexiones históricas y musicales concretas, también hay algo más amplio en todo ello, algo más filosófico, una forma particular de ver el mundo. En su geografía física, el País Vasco apenas se parece al paisaje que le rodea. Es único. Ahí está el Mar Cantábrico, una masa de agua muy fría que es a la vez ferozmente agresiva e increíblemente hermosa (pensemos en el mar de Ravel en *Une barque sur l'océan*, violento y furioso pero que transmite la sensación de una belleza reluciente). Justo al lado, en un imponente choque por su gran elevación, tenemos las montañas. El agua puede adentrarse directamente en una cordillera.

Veo algo de estas condiciones geográficas en la cultura vasca. El pueblo vasco evolucionó durante siglos mediante la aceptación de estas barreras naturales. Aprendió a convivir con los extremos de su entorno natural, que en ocasiones lo llevó a periodos de aislamiento y a una forzada autosuficiencia.

Tuvieron que aprender a sobrevivir entre todo eso. Y eso lo ha imbuido de una mezcla de respeto –por el prójimo y por su entorno– y franqueza, porque hay cosas que simplemente deben hacerse. Es cierto que la música de Ravel es muy hermosa –y, de algún modo, también muy francesa en sus colores–, pero también es incisiva, franca, y eso le da, a mi parecer, un carácter muy vasco. Así, *La valse* es una obra llena de color, ingenio y elegancia, pero nos transmite algo de manera tan clara que roza lo grotesco: que la vieja Europa ha muerto tras la Primera Guerra Mundial. Los últimos compases de *La valse* suprimen el vals y elevan la marcha, mientras Europa vuelve a emprender su camino hacia el militarismo. Esa visión tan cruda de la realidad no es el impresionismo francés. Es típicamente vasco.

Translated by Maramara Taldea from the English text

Les sortilèges de l'orchestre étincelant de Maurice Ravel

Les six œuvres purement orchestrales de ce disque permettent de se faire une bonne idée non seulement de la clarté, du chatoiement et de l'éclat de l'orchestration chez Maurice Ravel, mais aussi de son évolution et progression entre trois œuvres antérieures à 1914–1918 et trois œuvres des Années Folles. Maurice Ravel est né le **7 mars 1875** à **Ciboure**, tout près de l'**Espagne** et du Pays basque espagnol (**Euskadi**). Même s'il vécut toute sa vie à Paris ou aux alentours, le musicien est toujours resté attaché à sa terre d'origine, aux danses populaires basques comme le *zortzico* (danse qui inspirera le 1^{er} mouvement de son *Trio* composé à Saint-Jean-de-Luz en 1914 et la *Chanson épique*, 2^e des trois mélodies de *Don Quichotte à Dulcinée* de 1932–1933) et le *fandango* qu'il a vues souvent l'été sur la Place Louis XIV de Saint-Jean-de-Luz à partir de 1902 (Ravel possédait aussi dans sa bibliothèque musicale les recueils d'airs basques de Sallaberry (1870) et de Santesteban (1864–90)), et surtout aux chansons populaires espagnoles (*guajiras*, *habaneras*, etc.) que lui chantait sa mère en guise de berceuses. « *Sans Madrid probablement je n'existerais pas* » déclara Ravel en 1924 lors de son premier voyage dans cette ville.

C'est en effet là que ses parents firent connaissance : un ingénieur des chemins de fer doublé d'un mélomane, Français né en Suisse d'une famille d'origine savoyarde, et une Basque de Ciboure, fille d'une marchande de poissons et issue d'une famille de marins. Il n'en fallait pas davantage pour que Stravinsky qualifie Ravel d'« *horloger suisse* », pour évoquer la méticulosité et perfectionnisme de son art de la composition, et tout particulièrement de l'orchestration. Ernest Ansermet a très joliment et justement évoqué les limites de cette métaphore : « *L'appellation est flatteuse pour nous, et faisant allusion aux carillons de L'Heure espagnole, elle est plaisante, mais il ne faut pas la prendre au sérieux. Il y a de l'ingéniosité et de la méticulosité dans la technique de Ravel, c'est vrai, mais ces parfaits mécanismes auxquels il semble s'attacher ne sont là que pour produire de la poésie. La poésie de Ravel est quelquefois discrète, quelquefois elliptique, souvent pleine d'humour, mais il est poète toujours* ». Pour mieux comprendre l'orchestre de Ravel, il ne suffit pas de rappeler qu'il fut élève d'André Gedalge en privé (1897) et de Gabriel Fauré au Conservatoire national de Paris (1898–1900). Il importe d'une part de savoir son admiration extrême pour Mozart -notamment le 3^e acte d'*Idomeneo*-, mais aussi, côté français, pour Chabrier –*España, Bourrée fantasque* et *Gwendoline*- et pour Debussy -en particulier *Pelléas* et le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, son œuvre de musique préférée, qu'il souhaitait pour ses obsèques-. D'autre part, Ravel a été subjugué par la musique russe, notamment de Borodine –Ravel imposa le thème initial de la 2^e *Symphonie* comme signe de ralliement des Apaches-, Moussorgsky et Rimsky-Korsakov, dont « *l'admirable traité* » d'orchestration était un de ses livres de chevet.

Une Barque sur l'Océan est l'une des premières œuvres d'orchestre de Maurice Ravel, après *Shéhérazade* *Ouverture de féerie* créée en 1899 et les trois poèmes pour chant et orchestre de *Shéhérazade* créés en 1904. Plus exactement, *Une Barque sur l'Océan*, est l'orchestration de la troisième des cinq pièces des *Miroirs*, dédiée au peintre Paul Sordes, du cercle ravélien des Apaches. Dans son *Esquisse autobiographique*, Maurice Ravel indique que « les *Miroirs* marquent dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir

décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu' alors à ma manière ». Bien que les *Miroirs* soient considérés à juste titre comme un chef-d'œuvre, Maurice Ravel ne fut visiblement pas pleinement satisfait par son orchestration d' *Une Barque sur l'Océan* ou, du moins, par la première audition « tempêteuse » le 3 février 1907 par l'Orchestre Colonne sous la direction de Gabriel Pierné. Il fit en sorte que la partition de l'orchestration restât inédite et plus jamais jouée de son vivant, de même que pour l' *Ouverture de féerie*. Deux semaines après le scandale provoqué par la création des *Histoires naturelles*, la critique musicale ne se montra pas tendre pour *Une Barque sur l'Océan* : « musique baroque, sans plan ni ligne, où tout se trouve placé à l'envers [...]. Ce n'est pas la couleur qui manque, elle surabonde, mais on ne sait pas bien ce qu'elle vient faire. M. Ravel est, dit-on, un impressionniste ; je crois plutôt qu'il n'est qu'un « tachiste ». Le début de l'œuvre n'était pourtant pas déplaisant ; on y sentait l'influence de M. Debussy ; mais l'auteur s'est bientôt éloigné du modèle pour tomber dans l'incohérence et le galimatias » écrit par exemple Julien Torchet. Selon Willy, *Une Barque sur l'Océan* « perd beaucoup à l'orchestre ». Si cet avis est assez courant, encore aujourd'hui, Émile Vuillermoz n'a pas ces réserves : « Une Barque sur l'Océan est un tableau d'une telle opulence de couleurs que l'auteur fut obligé de l'orchestrer pour lui donner son véritable équilibre ».

Un an après, fut créée la **Rapsodie espagnole** le 15 mars 1908 par l'Orchestre Colonne sous la direction d'Édouard Colonne. Dédiée à son professeur de piano au Conservatoire de Paris (1891–1895), Charles de Bériot, fils de la célèbre cantatrice Malibran d'origine espagnole, cette œuvre symphonique est un hommage à l'Espagne de ses rêves, et, implicitement, à sa mère. Le **Prélude à la nuit** initial, que Ravel note « très modéré », crée une ambiance ibérique autant que féérique, en demi-teintes, avec une grande économie de moyens et une poésie raffinée. Les trois autres mouvements sont des danses ensorcelantes et lascives marquées par une parfaite maîtrise des rythmes et par la richesse des couleurs instrumentales. Maurice Ravel a souhaité donner une unité à sa rapsodie en reprenant au long de l'œuvre, notamment vers la fin du mouvement final, **Feria**, le motif simple et énigmatique de quatre notes descendantes (*fa, mi, ré, do#*) répété à l'infini dans le mouvement initial. Il est intéressant de savoir que le musicien avait d'abord orchestré le dernier mouvement, très festif comme annoncé par le titre et librement inspiré de la jota aragonaise, avant les autres, comme plus tard il orchestra en premier le mouvement final des *Tableaux d'une Exposition*, *La Grande Porte de Kiev*. Ainsi, les premiers mouvements sont tous pensés, calculés, en fonction du final en apothéose de la *Feria*, notée « assez animé » par Ravel. **Malagueña**, second mouvement « assez vif », avec son rythme de 3/4 au lieu de 3/8, est d'une grande richesse et subtilité orchestrale. Son thème démarre vraiment aux trompettes bouchées et est sublimé par les percussions (castagnettes, timbales, tambour de basque, grosse caisse), avant un superbe alanguissement avec un solo de cor anglais. Lors de la création, ce mouvement fut bissé à la demande du poulailler d'où l'Apache Florent Schmitt avait crié : « encore une fois, pour ceux d'en bas qui n'ont pas compris ! » Dans *L'Heure espagnole*, composée en même temps que la *Rapsodie espagnole*, l'Air de Gonzalve repose aussi sur un rythme de *malagueña*. Le troisième mouvement, **Habanera**, a une histoire singulière : ce morceau est en fait l'orchestration de la première des deux pièces pour deux pianos formant les *Sites auriculaires* créés en 1898 et restés inédits depuis. Lors de la publication l'été 1903 et création en janvier 1904 de la *Soirée dans Grenade* de

Claude Debussy, Maurice Ravel fit savoir en privé sa contrariété de la proximité de cette œuvre avec sa *Habanera*. Ainsi, malicieusement, Ravel tint à faire figurer dans la partition de la *Rapsodie espagnole* parue chez Durand en 1908, la mention « 1895 », manière implicite de rappeler l'antériorité de son œuvre à celle de Debussy, ce qui n'avait échappé à personne, dont Roger-Ducasse : « *Oh, une chose assez amusante. Debussy vient de faire paraître 3 morceaux de piano : le dernier (Une nuit à Grenade, il a fait ça un soir au bord de la Marne !!) est exactement l'Habanera de Ravel. Est-ce exquis ?* ». La *Habanera*, notée « *assez lent et d'un rythme las* », porte en exergue un vers des *Fleurs du Mal* de Baudelaire : « *Au pays parfumé que le soleil caresse* ». Le mouvement est langoureux et rêveur à souhait. La **Feria** finale montre notamment l'art du crescendo chez Maurice Ravel, annonciateur de la Bacchanale de *Daphnis et Chloé* ou de l'explosion finale de *La Valse*. Manuel de Falla a souligné le talent propre à Ravel dans la *Rapsodie espagnole* : « *La Rapsodie me surprit par son caractère espagnol [...] (tout à l'opposé de Rimsky dans son Capriccio), cet hispanisme n'était pas obtenu par la simple utilisation de documents populaires, mais beaucoup plus [...] par un libre emploi des rythmes et des mélodies modales, et des tours ornementaux de notre lyrique populaire, éléments qui n'altéraient pas la manière propre de l'auteur* ».

La **Pavane pour une infante défunte**, créée le 27 février 1911 aux Gentlemen's Concerts de Manchester sous la direction d'Henry Wood, est l'orchestration de la célèbre pièce pour piano composée en 1899 et créée en 1902. L'inspiration première de cette pièce dédiée à la princesse de Polignac, semble être venue d'une copie, par Henri Manguin, d'un portrait d'infante espagnole par Diego Velázquez, acquise par le Louvre. Lors d'une sorte de *master class* donnée par Ravel à l'École normale de musique Cortot-Mangeot en juin 1925, le compositeur précisa sa vision de l'œuvre : « *Ne pas attacher au titre plus d'importance qu'il n'en a ; éviter de dramatiser. Ce n'est pas la déploration funèbre d'une infante qui vient de mourir, mais l'évocation d'une pavane qu'aurait pu danser telle princesse, peinte par Velázquez jadis, à la Cour d'Espagne. Donc, un caractère grave, un peu mélancolique, mais qui reste celui d'une danse lente* ». Le compositeur montra une excessive sévérité pour son œuvre lors d'une audition aux Concerts Lamoureux en 1912 : « *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. L'interprétation remarquable de cette œuvre incomplète et sans audace a contribué beaucoup, je pense, à son succès* ». La critique musicale est cependant assez unanime sur le fait que cette œuvre est une réussite et un raffinement d'orchestration, ainsi Jacques Pillois, à propos de la même audition de 1912 : « *Si la Pavane pour une Infante défunte, de M. M. Ravel, répond à sa promesse en illustrant musicalement avec un tact exquis un bien joli titre, la distance qui sépare la composition de son orchestration (1899–1910) se décèle comme le nez au milieu d'un visage : charme d'antan ; maîtrise d'aujourd'hui. Contours estompés, coloris poudrés de pastel, qui rendraient hommage à un Fauré : portrait d'Infante en un cadre instrumental d'une élégance et d'un raffinement extrêmes. L'on serait presque tenté de réclamer à M. M. Ravel (sur l'air célèbre) : « Encore une Gavotte... de 1899 » ».*

Après la déception d'*Une Barque sur l'Océan*, Ravel attendit longtemps, 1918, avant d'oser orchestrer une seconde pièce des *Miroirs*, la quatrième, l'**Alborada del Gracioso**, dédiée à un autre Apache, le critique musical

polyglotte Michel-Dimitri Calvocoressi. Le titre espagnol de l'œuvre signifie « aubade » ou « sérénade du bouffon », le terme *gracioso* désignant le valet comique de la *comedia nueva* du théâtre classique espagnol (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón), personnage au service du *galán*, le premier rôle masculin. Cette orchestration fut créée avec grand succès le 17 mai 1919 aux Concerts Padeloup sous la direction de Rhené-Baton au Cirque d'Hiver, et fut créée sous forme de ballet deux mois plus tard, le 18 juillet 1919, par les Ballets russes, sous la direction musicale d'Ernest Ansermet à Londres à l'Alhambra Theatre. Cette œuvre est indéniablement un des exemples les plus brillants du don de Maurice Ravel pour l'orchestration. Pour évoquer l'Espagne de ses rêves, Ravel montre sa parfaite utilisation de toutes les ressources de l'orchestre (un exemple entre mille, l'utilisation des *pizzicati* aux cordes pour donner l'illusion d'entendre une guitare frénétique), en déployant une incroyable richesse de couleurs, en manifestant un sens inné du rythme et un sens très fin des contrastes et des nuances. La violoniste Hélène Jourdan-Morhange, amie proche du compositeur, écrit à très juste titre : « *C'est un chef-d'œuvre d'écriture ; oserai-je avouer qu'elle dépasse encore en brio la version primitive ? Guitares, castagnettes, grelots retrouvent avec l'orchestre la matière brute de leurs sonorités, les scintillements de leurs timbres originels. On trouve dans Alborada les prémices de l'idée de Bolero : redites en crescendo qui ne veulent pas aboutir et dont l'éclatement final consent à l'attente exaspérée le bienfait de la plénitude. Mieux qu'un Espagnol, Ravel a su exprimer la frénésie sur place de ces danseurs brusques mais contenus* ».

La Valse et le **Bolero** sont deux chefs-d'œuvre d'orchestration, chacun dans son genre, marqués tous deux par une parfaite maîtrise des rythmes et des timbres de l'orchestre. Dès 1906, Maurice Ravel avait songé à rendre hommage à la valse viennoise dans une œuvre qui se serait intitulée **Wien** et dédiée, déjà, à Misia, la célèbre égérie des peintres, Misia née Godebska, épouse Natanson puis Edwards puis Sert. C'est treize ans plus tard, de décembre 1919 à avril 1920 que *La Valse* fut composée dans le calme de la résidence secondaire de son ami critique dramatique André-Ferdinand Hérold à Lapras en Ardèche. La pièce vit le jour alors que le musicien restait profondément touché par la mort de sa mère en 1917 et par l'expérience douloureuse de la Grande Guerre. La composition de l'œuvre fut brièvement interrompue par un aller-retour à Genève où Ravel arriva juste à temps pour revoir une dernière fois vivant son cher oncle peintre Édouard John Ravel, la veille de son décès... Dans son *Esquisse autobiographique*, Ravel a précisé ses intentions quant à son « **poème chorégraphique** » : « *J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal. Je situe cette valse dans le cadre d'un palais impérial, environ 1855* ». Dans un entretien accordé à Vienne en 1920, il fit les déclarations complémentaires suivantes : « *La Valse est une synthèse des valses viennoises. [...] La première partie correspond à "la naissance de la valse". Des sonorités de valse qui montent du lointain, doucement, pour atteindre progressivement leur paroxysme. Cette œuvre m'a été inspirée par la musique de [Johann] Strauss, même si la mélodie est entièrement de ma composition* ». Commandée par Serge de Diaghilev, lorsque Ravel et Marcelle Meyer la jouèrent au piano chez Misia Sert mi-avril 1920, au témoignage de Poulenc, le directeur des Ballets russes au caractère bien trempé rejeta l'œuvre : « *Ravel, c'est un chef-d'œuvre,*

mais ce n'est pas un ballet ». . . Ravel espérait dès lors que *La Valse* fût donnée sous forme de ballet à Vienne, mais ses espoirs furent là aussi déçus. Il dut se contenter de donner lui-même, avec Alfredo Casella, la première audition publique de la version pour deux pianos à Vienne le 23 octobre 1920. Ainsi, c'est au concert que la version orchestrale de *La Valse* fut créée, le 12 décembre 1920, par l'Orchestre Lamoureux dirigé par Camille Chevillard. Dès lors, le succès de l'œuvre fut considérable. Ravel en personne dirigea sa *Valse* pas moins de trente-quatre fois, la première à Londres le 14 avril 1923. Une première chorégraphie par Sonia Kerty vit le jour à Anvers le 2 octobre 1926, en l'absence de Ravel. Une seconde chorégraphie par Bronislava Nijinska fut créée à l'Opéra de Monte-Carlo le 15 janvier 1929 dans le cadre des Ballets Ida Rubinstein. Lors de la tournée 1928–1929 de cette compagnie, Ravel dirigea *La Valse* à Vienne le 24 février 1929 et à Paris le 23 mai 1929. Parmi les nombreux éloges de *La Valse*, relevons celui du directeur de *La Revue musicale*, Henry Prunières : « *Jamais l'art de Ravel n'a été plus parfait. C'est un tour de force que cette valse qui dure douze minutes sans un épisode, sans un arrêt. Quelle joie pour l'oreille que cet orchestre éblouissant, abondant en effets nouveaux d'instrumentation. Une verve intarissable se dépense dans tout ce morceau écrit avec une étourdissante virtuosité et, visiblement, pour le plus grand plaisir de l'auteur lui-même* ».

Le célèbre *Bolero*, «la *Marseillaise* des concerts modernes» d'après un article de presse de 1932, a une histoire qui sort elle aussi de l'ordinaire. Pour sa saison de ballets 1928-1929, Ida Rubinstein avait demandé à Maurice Ravel la composition d'une musique de ballet espagnol. De retour d'une exaltante autant qu'exténuante tournée de quatre mois en Amérique du Nord, le musicien se disposait à orchestrer à Saint-Jean-de-Luz six pièces d'*Iberia* d'Albéniz. Cependant, le pianiste Joaquín Nin, durant le voyage en automobile de Montfort-l'Amaury au pays natal de Ravel, informa que le compositeur et chef espagnol Enrique Fernández Arbós avait déjà l'exclusivité des droits pour orchestrer *Iberia*, sous le titre de *Triana, fantaisie chorégraphique sévillane*, ballet créé à l'Opéra-Comique le 29 mai 1929 avec La Argentina comme danseuse vedette. De retour à Paris et Montfort-l'Amaury avant le 14 juillet 1928, Ravel prit la résolution de composer une œuvre de son esprit pour satisfaire sa commanditaire. Il se lança ainsi dans l'orchestration d'une œuvre d'abord intitulée *Fandango*, à la grande satisfaction de son éditeur Jacques Durand : «*j'étais un peu triste de vous voir attelé à la «recomposition» de l'œuvre d'Albéniz ! Vous m'annoncez que vous vous occupez d'un Fandango de votre cru – j'y applaudis d'avance en bénissant Arbós ! Seulement, il vous faudra mettre les bouchées triples, car il faut que nous ayons votre piano et partition d'orchestre pour le 15 octobre au plus tard*». Ce *Fandango*, qui ne tardera pas à être rebaptisé *Bolero* peu après la mort prématurée de Jacques Durand fin août 1928, ne serait-il pas lié à la *Danse grotesque Fandango* pour piano composée quelques années plus tôt par Ravel pour les besoins d'un autre ballet espagnol, *Le Portrait de l'Infante*, commandé en 1923 par une autre danseuse russe Sonia Pavlov mais resté inédit ? C'est ce que laisse notamment penser une lettre du compositeur de septembre 1928 à sa proche amie Georgette Marnold : «*Je nage dans le boulot, après y avoir passablement pataugé : esclave d'une parole que je suis bien certain de n'avoir pas donnée avant mon départ pour l'autre monde, j'avais entrepris pour Ida Rubinstein un travail sans intérêt qu'après un échange de correspondance*

entre St J. [Jean]-de-Luz, Paris, Montfort, Barcelone, Madrid et S'-Sébastien, il nous a fallu abandonner, à ma grande satisfaction mais au désespoir d'I. Rubinstein. Je lui ai alors proposé de réaliser une machine dont j'eus l'idée il y a quelque 3 ans et que je n'aurais jamais mise à exécution, crainte d'être saboté. Tout le monde est ravi. [...] Je reprends les outils : il faut que ce soit terminé à la mi-octobre. Ça le sera : pas de musique, pas de composition : seulement un effet d'orchestre ». Le tour de force du *Bolero* est de ne comporter qu'une formule rythmique –formée d'un thème et contre-thème- répétée inlassablement, cent-soixante-dix fois, sans aucune variation de rythme ni de tempo. Ravel joue uniquement sur les timbres et l'effectif croissant des instruments, produisant ainsi le plus obsédant des crescendos, avec une brève modulation finale, en guise d'interruption brutale. Cette esthétique de la répétition est aussi liée, chez Ravel, au monde industriel, notamment une usine du Vésinet : « *J'adore aller dans les usines et voir de vastes mécanismes à l'œuvre. C'est grandiose et fascinant. C'est une usine qui a inspiré mon Bolero* ». L'œuvre fut créée par les Ballets Ida Rubinstein le 22 novembre 1928 à l'Opéra de Paris sous la direction de Walther Straram, au lieu d'Ansermet initialement prévu-, dans une chorégraphie de Nijinska et des décors de taverne espagnole d'Alexandre Benois. Mais, c'est au concert que le *Bolero* devint très populaire dès la première au concert à New York sous la direction de Toscanini le 14 novembre 1929. De 1929 à 1934, Ravel eut l'occasion de diriger trente-deux fois son *Bolero*, et, de son vivant, de 1928 à 1937, on recense près de 400 auditions. On sait que Ravel tenait au strict respect du tempo du début à la fin (66 à la noire, et non 76 ou 72 comme indiqué dans les premières éditions de 1929), « *dans le style plaintif et monotone des mélodies arabo-espagnoles* », ce qui donne environ dix-sept minutes de musique en tout. La querelle de Ravel avec Toscanini au sujet du tempo trop rapide pris par ce dernier lors d'un concert du New York Philharmonic à l'Opéra de Paris le 4 mai 1930 est célèbre. Le mot de la fin à Ravel : « *le principe du Bolero existait dans mon esprit depuis de longues années. J'ai réellement voulu ce thème lancinant, obsédant, moitié arabe, moitié de mon cru, et qui aurait pu porter comme sous-titre : Enfoncez-vous bien ça dans la tête !* »

Maurice Ravel, victime d'une irrémédiable maladie neurologique dégénérative, est mort le **28 décembre 1937** à Paris, après une vaine tentative d'opération au cerveau. Quelques mois plus tôt, il avait déclaré à sa proche amie Hélène Jourdan-Morhange : « *J'ai encore tant de musique dans la tête... Je n'ai rien dit, j'ai tout à dire encore* »...

Manuel Cornejo

éditeur scientifique du livre Maurice Ravel

L'intégrale : correspondance (1895–1937), écrits et entretiens

(Le Passeur Éditeur, 2018)

président-fondateur des Amis de Maurice Ravel

boleravel.fr

Ravel, compositeur basque

Robert Treviño explore les origines basques de l'identité de Ravel

Lors de mon tout premier engagement par le Basque National Orchestra, j'ai dirigé Ravel. Lors de mes premiers pas avec eux en tant que directeur musical, je l'ai aussi programmé. À mesure que le temps passait et au fil de mes recherches, j'en suis venu à comprendre Ravel comme un compositeur basque – un compositeur franco-basque pour être précis – et donc, comme faisant partie de l'héritage de l'orchestre national du Pays Basque. Cet orchestre l'a beaucoup joué par le passé, et ensemble, nous avons exploré un grand nombre de ses œuvres. Ainsi, il semblait à la fois important et naturel d'enregistrer les œuvres de Ravel pour ma première collaboration avec eux.

La musique de Ravel est représentative de nombreuses identités différentes. Elle est française, basque, mais aussi espagnole. Le Basque National Orchestra offre aussi différents visages. L'orchestre est basé à San Sebastián à quelques kilomètres de la frontière française, à la confluence d'un courant d'influence française et d'un courant d'influence espagnole. Bon nombre de nos musiciens vivent en France et traversent la frontière chaque jour. La facilité de ces va-et-vient est signifiante pour eux. Les influences du Pays Basque sont grandes, c'est pourquoi nous organisons des concerts en Navarre, et même en France, par exemple.

Malgré cette facilité à passer la frontière, l'orchestre représente de façon univoque le Pays Basque, ses habitants et sa culture. Pour cette raison, l'orchestre se marie parfaitement aux éléments indéniablement basques de la musique de Ravel. Je pourrais donner des exemples musicaux précis : le solo de basson dans *Alborada del gracioso* fait référence au rythme libre et improvisé du style musical folklorique basque de la *Bertsolaritza*. Pareillement, *Une barque sur l'océan*, *Alborada* et même la *Rapsodie Espagnole* présentent des rythmes typiquement basques. Le *zortziko*, une danse basque d'une mesure à cinq temps (5/8), se trouve fréquemment dans la musique de Ravel. Ces idiomes particuliers passent inaperçus chez les profanes, mais résonnent chez les Basques qui y repèrent une référence musicale à leur identité.

Il y a aussi des liens historiques. Non seulement Ravel est né à Ciboure, une ville franco-basque, mais il a aussi passé beaucoup de temps dans le Pays Basque où de nombreux événements majeurs se sont passés. L'ancêtre du Basque National Orchestra, l'Orchestre Gran Casino de San Sebastián (démantelé par Franco lors de la Guerre Civile), qui a joué à l'emplacement du Kursaal, la salle de concert actuelle, a été dirigé et fondé par le chef d'orchestre Enrique Fernández Arbós. Sur proposition d'Arbós, Ravel – probablement pendant un séjour à San Sebastián – a pris la décision d'utiliser un thème original pour le *Bolero* (au lieu d'une variation sur *Albéniz*, comme Ravel l'avait prévu). C'est à Saint-Jean-de-Luz que Ravel a écrit le thème désormais célèbre. Il s'agit d'un thème espagnol, mais inspiré et composé au Pays Basque !

Au-delà des connexions musicales et historiques, il y a quelque chose de plus profond, de plus philosophique : une véritable vision du monde. Le Pays Basque se distingue géographiquement du reste de l'Espagne et de la France. C'est un territoire unique. On y trouve la mer Cantabrique, une masse d'eau glaciale, à la fois d'une grande

férocité et d'une grande beauté (pensons à la mer que présente Ravel dans *Une Barque sur l'océan*, violente et déchaînée, pourtant marquée par la beauté de ses scintillements). Aux côtés de cette mer, dans un fort contraste, se trouvent les montagnes. L'eau entre directement dans une chaîne de montagnes.

Je retrouve une partie de ces dynamiques dans la culture basque. Le peuple basque a dû trouver un équilibre entre l'acceptation et la négociation de ces barrières naturelles. Ils ont appris à vivre avec les conditions extrêmes de l'environnement qui les entoure et parfois l'isolement et l'autonomie.

Ils ont donc dû apprendre à vivre dans ces conditions. Cela a imprégné le peuple basque d'un mélange de respect, envers les autres et envers leur environnement, et de franchise – parce qu'il faut faire les choses. Bien que la musique de Ravel soit très belle et, dira-t-on, très française dans ses couleurs, elle va droit au but, elle est directe, ce qui est à mon sens typiquement basque. Prenons l'exemple de *La valse*, tout en couleur, subtile, élégante. Ravel y dit clairement quelque chose de l'ordre du grotesque : que la vieille Europe est morte après la Première Guerre mondiale. Les dernières mesures de l'œuvre transforment la valse en une marche militaire, de la même manière que l'Europe suit encore le chemin du militarisme. Un commentaire direct comme celui-ci ne relève pas de l'impressionnisme français. C'est basque.

Traduit de l'anglais par William Lefever

Publisher: Breitkopf & Härtel (La Valse; Rapsodie espagnole; Bolero), Bärenreiter (Pavane),
Chester, NY (Une barque sur l'océan), Petrucci Library Press (Alborada del gracioso)

Recordings: Palacio de Congresos y Auditorio Kursaal, San Sebastián, 14–17 October, 2020

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)

Recording Engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)

Editing, Mixing & Mastering: Ingo Petry

Conductor's assistant: Jaume Santonja

© & © 2021 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Photo of Maurice Ravel (page 2): Maurice Ravel à Lyons-la-Forêt, 1922.

DR. Cliché Roland-Manuel/Diaph16/Les Amis de Maurice Ravel.

Photos: Sam Barker



Les Amis de Maurice Ravel

ALSO AVAILABLE



ODE 1348-5Q

For more information please visit www.ondine.net



ROBERT TREVINO

ODE 1385-2



MAURICE RAVEL (1875–1937)

1	La Valse	12:15
2	Alborada del gracioso	7:50
3–6	Rapsodie espagnole	16:38
7	Une barque sur l'océan	8:44
8	Pavane pour une infante défunte	7:13
9	Bolero	15:27

BASQUE NATIONAL ORCHESTRA
ROBERT TREVINO, conductor