

PIERRE MONTEUX MAURICE RAVEL



STEREO

Boléro Ma Mère l'Oye La Valse

London Symphony Orchestra



PHILIPS

PIERRE MONTEUX

Dirigent

M. Ravel (1875-1937)

Seite 1: Boléro

Ma Mère l'Oye (Mutter Gans) - Ballett
Prélude 1. Danse du rouet et scène
Interlude 2. Pavane de la Belle au
bois dormant Interlude
3: Les entretiens de la Belle et de
la Bête

London Symphony Orchestra

Seite 2: Interlude

4. Petit Poucet Interlude

5. Laideronnette, Impératrice

des Pagodes Interlude

6. Apothéose: Le jardin féerique

La Valse (Tanzdichtung)

Mono: L 02380 L
Stereo: 835 258 LY



Boléro

Gegen Ende des Jahres 1927 wandte sich die gefeierte Ballerina Ida Rubinstein mit der Bitte an Maurice Ravel, die Klavier-Suite „Iberia“ von Albeniz für ihr bevorstehendes Gastspiel an der Pariser Oper zu instrumentieren. Der Meister versprach es, fand aber zunächst für diese Arbeit keine Zeit. Als er etwas später durch Zufall erfuhr, dass sich der Madrider Geiger und Dirigent Enrique Arbos bereits alle Rechte für dieses Werk gesichert hatte, entschloss er sich kurzerhand für eine völlig neue Komposition, obwohl Arbos Ravel seine Rechte grosszügig und uneigennützig zur Verfügung gestellt hatte. Inzwischen aber drängte die Zeit, und so kam Ravel ein ebenso kurioser wie im Endeffekt genialer Einfall: Er sparte sich den Kompositionsentwurf, indem er sich mit nur zwei Tanzthemen spanischen Charakters begnügte, die er ohne eigentliche kompositorische Entwicklung lediglich instrumentierte, und zwar so, dass sie in ständiger Wiederholung ein grandios gesteigertes Orchestercrecendo ergeben. Über die erfolgreiche Ballettpremiere am 20. November 1928 berichtete der Pariser Korrespondent des Daily Telegraph: „Im Bolero hat Ravel wieder einmal ein kleines Meisterwerk hervorgebracht... Die Szene stellt eine Wirtshaft in Spanien dar, eine Frau tanzt auf einem grossen Tisch. Die Männer umringen sie – zuerst ruhig, geraten aber während des Tanzes bis zum Wahnsinn in Bewegung. Dolche werden gezogen; die Frau wird von Arm zu Arm geschleudert; ihr Partner tritt dazwischen, und sie tanzen, bis der Tumult sich gelegt hat und Friede einkehrt.“

Den Welterfolg des Bolero haben Ravel und seine Freunde nicht vorausgeahnt. „Das ist einmal ein Stück“, meinte der Komponist, „das die grossen Sonntagskonzerte niemals die Stirn haben werden, auf ihre Programme zu setzen.“ Dass es bereits ein Jahr nach der Premiere von keinem Geringeren als Toscanini in der New Yorker Philharmonie aufgeführt und zu einem Sensationserfolg werden würde, hatte Ravel in seinen kühnsten Träumen nicht zu hoffen gewagt.

Ma Mère l'Oye

Dass Ravel eine grenzenlose Liebe zu Kindern besass, ist bekannt, ein Beispiel davon ist auch diese Märchensuite, denn

Ravel schrieb die ursprüngliche Klavierfassung von 1908 für Kinderhände: für Tochter Mimi und Sohn Jean des ihm befreundeten Ehepaares Godebski. Die fünf Sätze dieser 1912 in ein Ballett umgewandelten Suite lauten:

Pavane de la Belle au bois dormant
Petit Poucet
Laideronnette, Impératrice des Pagodes
Les entretiens de la Belle et de la Bête
Le Jardin féerique

Die Einfachheit im Motivisch-Thematischen ist wesentlich das Kennzeichen dieser Märchenmusik, die sich den bekannten Stoffen vom Dornröschen, vom Däumling, von der Pagodenkaiserin, vom Liebespaar (Die Schöne und das Ungeheuer) und vom Feengarten zuwendet. Eine Fünftonskala, übereinander geschichtete Quinten, fanfarenhafte Signale, tiefe Chromatik des Kontrafagotts, lustiges „Fiepen“ der Piccoloflöte, Glissandi der Harfe, Tremoli eines gehauchten Streichorchesters, Glocken und Gong, Hörner-Rufe und Dunkelheiten der Bassklarinette – in einer unendlich vielfarbigen Orchesterpalette ist die Szenerie der fünf Sätze von Ravel ausgebreitet.

Geheimnisvoll, von Holzbläsern zu gezupften Streichern vorgetragen, entschreitet die „Pavane“ – sordinierte Streicher, lieblich fliessend und zu knappen Crescendi gebündelt, leiten die Däumling-Szene ein; erste klangliche „Chinoiseries“ tauchen auf – mit der „Laideronnette“ beherrschen sie dann das Klingen, in das auch Xylofon, Glöckchen und Celesta einstimmen – in den „Unterhaltungen“ (Entretiens) dann die wunderbare Vorahnung der späteren Walzer-Apothéose „La Valse“ – schliesslich das warm und breit aus dem Streichorchester emporblühende C-dur des Feen-Gartens; Verherrlichung eines Zaubergartens, gesteigert in eine Gloriole festlich-atmenden Tutti-Crescendos. Aus den vier vorhergehenden Sätzen wiederkehrende Motive werden aus dem Widerstreit gelöst und in die Segnung des Märchenhaften geführt.

La Valse

„La Valse“ ist eine der bekanntesten Schöpfungen Ravels, die in ihrem Werdegang mehrere Stufen durchlief. Sie erblickte das Licht der Welt als sinfonisches Gedicht, das unter dem Titel „Wien“ eine Huldigung an die Donaustadt darstellte. Später wurde es umbenannt in „La Valse: ein choreographisches Gedicht“.

Diaghilew liess seine Bereitwilligkeit erkennen, das Werk als Ballett herauszubringen, zog aber sein Angebot später zurück, ein Stellungswechsel, der einen nie wieder geheilten Riss zwischen den beiden Männern verursachte. Schliesslich blieb es Ida Rubinstein vorbehalten, die erste Bühnenaufführung zu gestalten und damit jene Übersetzung der Töne ins Sichtbare vorzunehmen, die die Musik geradezu zu fordern scheint. „La Valse“ ist eine Art Wiener Walzer, jedoch ohne dessen beschwingte Heiterkeit; vielmehr ist die Grundstimmung düster und ahnungsschwer. Das Werk geht auf die Zeit gegen Ende des ersten Weltkrieges zurück, als Ravels Gesundheit durch hartnäckige Schlaflosigkeit unterhöhlt wurde. Der Wiener Walzer wird hier, so spürt man, mit einem Gehalt erfüllt, der die Grenze darstellt, bei deren Überschreitung die Form zerspringen musste.

Die Partitur trägt die Aufschrift: „Durch wirbelnde Wolken hindurch werden die nur undeutlich zu erkennenden Umrisse walzertanzender Paare sichtbar. Allmählich verschwinden die Wolken; ein riesiger Saal ist von einer sich ständig im Kreise schwingenden Menge angefüllt.“ Geheimnisvolle Tremolos der Celli und Bassgeigen und kurze, rhythmische Figuren der tieflagen Holzblasinstrumente vergegenwärtigen die Wolken, die sich bald lichten und den Blick auf die Tänzer freigeben, die sich zuerst ruhig im Dreivierteltakt drehen. Doch schon nach kurzer Zeit wird die Stimmung ausgelassener, die Musik wird üppiger und schlägt immer höhere Wogen. Die Tänzer, so vermutet man, haben sich an sprudelndem Champagner berauscht, dessen Wirkung ihre Schritte immer taumelnder werden lässt. In einer kurzen Ruhepause kehrt das umwölkte Eingangsthema noch einmal zurück, aber rasch klärt sich die Szene wieder, und erneut entrollt sich vor unseren Augen der wilde Reigen, der nun den Höhepunkt der Entrückung erreicht.

Pierre Monteux

Paris um 1910. Seit Debussys „Pelléas et Mélisande“ ist die junge Musikergeneration in Aufruhr. Serge Diaghilew experimentiert auf dem Ballett-Theater. Er sammelt die modernen Künstler um sich, den Dichter D'Annunzio, die Maler Picasso und Matisse, die Musiker Strawinsky und Ravel. Seine Aufträge inspirieren: 1911 wird Strawinskys „Petruschka“

uraufgeführt, am 8. Juni 1912 Ravels „Daphnis et Chloé“ mit Wärme aufgenommen. Doch am 29. Mai des folgenden Jahres entfesselt die Uraufführung von Strawinskys „Le sacre du printemps“ einen Sturm, wie ihn Paris seit dem Tannhäuser-Skandal nicht mehr erlebte. Jean Cocteau berichtet: „Das Publikum... lachte, spottete, piff, zischte, miaute... Der Aufruhr artete in ein allgemeines Handgemenge aus.“ Am Pult dieser denkwürdigen Ereignisse aber stand ein junger Franzose, dem Diaghilew die musikalische Leitung der „Ballets russes“ überantwortet hatte: Pierre Monteux. Dieser kleine, schnauzbärtige Mann, der 1960 in vitaler und geistiger Frische seinen 85. Geburtstag beging, war in dem faszinierend bewegten Paris vor dem ersten Weltkrieg ein Fels in der Brandung. Er konnte nur durch geniale Auffassungsgabe und stählerne Beherrschung der Partitur seinen ungewöhnlichen Aufgaben gewachsen sein.

Der Elan seines bahnbrechenden Beginns blieb ihm treu. 1917 ging er als erster Dirigent an die Met, von 1919 bis 1924 leitete er das Bostoner Symphony-Orchester, das er zu dem ehrenden Ruf als eines der drei besten Orchester führte. Dann übernimmt er – alternierend mit Mengelberg – die Leitung des Concertgebouw-Orchesters Amsterdam und versieht daneben die Abonnements-Konzerte in Paris. Seit 1936 wirkt er als Chefdirigent in San Francisco, wo er bis 1952 blieb. In 1961 wurde er im Alter von 86 Jahren zum Chefdirigenten des London Symphony Orchestra ernannt.

Am 1. Juli 1964 setzte der Tod diesem reichen Leben ein Ende.



Farbild: Ruud Gerritsen
Hüllentwurf: Studio H.B.M.

PIERRE MONTEUX

Conductor

Ravel (1875-1937)

Side 1: Boléro

Ma Mère l'Oye (Mother Goose) - Ballet
Prélude 1. Danse du rouet et scène
Interlude 2. Pavane de la Belle au
bois dormant Interlude
3. Les entretiens de la Belle
et de la Bête

London Symphony Orchestra

Side 2: Interlude

4. Petit Poucet Interlude
5. Laideronnette, Impératrice
des Pagodes Interlude
6. Apothéose: Le jardin féerique

La Valse (Choreographic Poem)

mono: L 02380 L
 stereo: 835 258 LY



Ravel

Presented here are two fantastic *tours de force* by Ravel, two occasions in the life of a master composer on which he conceived his music in terms of extraordinary, exhausting, and utterly unified sculptures in sound—solid structures each dominated completely by one idea and fulfilling it totally. It is as if he conceived of two ways to knock one's ears off, two brilliant, never before attempted displays of composing virtuosity, and proceeded to carry out these concepts.

For *Bolero* and *La Valse* are musical statements which, if they had failed, would have failed miserably. Therefore they represent a kind of gamble—a feat of almost boastful daring, as when a master sportsman calls an impossible shot, and then calmly makes it. As is not surprising, there are some similarities between the two. Both are in 3/4. The essential feeling in both is a kind of gathering frenzy.

La Valse

La Valse was the first written, in 1920. It was at first titled *Wien* (Vienna) and was conceived as a ballet for Diaghilev. Ravel had nursed the idea for this piece since 1906, when he wrote in a letter to a friend: "It is not subtle—what I am undertaking at the moment. It is a Grande Valse, a sort of *hommage* to the memory of the Great Strauss, not Richard, the other—Johann. You know my intense sympathy for this admirable rhythm and that I hold *la joie de vivre* as expressed by the dance in far higher esteem than as by the Franckist puritanism."

Diaghilev, however, refused to produce it as a ballet, seeing in it only a series of waltzes not affording him the scope necessary to choreographic development. The subtitle "Poème Choréographique" nevertheless remained in the score, as did Ravel's balletic vision: "Drifting clouds give glimpses, through rifts, of couples waltzing. The clouds gradually scatter, and an immense hall can be seen, filled with a whirling crowd. The scene gradually becomes illuminated. The light of chandeliers bursts forth. An Imperial Court about 1855..."

Boléro

Bolero was written in 1927 at the request of Mme. Ida Rubinstein after Ravel had let too much time pass to do the orchestration of Albéniz pieces he had originally planned for her. It is clear from Ravel's statements about

the piece that even after he had completed it he did not altogether know what to make of it. He is known to have called it a joke, to have prophesied that it would never be played in "big Sunday Concerts," and to have called the melody "commonplace." All this is beside the point. *Bolero* is a piece of musical dramatics, a single scene of steadily growing tension, and there is no need for it to fulfil demands other than those of its own structure. Ravel wrote more to the point about it: "I am particularly desirous that there should be no misunderstanding about this work. It constitutes an experiment in a very special and limited direction and should not be suspected of aiming at achieving anything other or more than what it actually does. Before its first performance, I issued a warning to the effect that what I had written was a piece lasting seventeen minutes and consisting wholly of 'orchestral tissue without music'—of one long, very gradual crescendo. There are no contrasts, and there is practically no invention save the plan and the manner of execution. The themes are altogether impersonal... folk tunes of the usual Spanish-Arabian kind, and (whatever may have been said to the contrary) the orchestral writing is simple and straightforward throughout, without the slightest attempt at virtuosity... I have carried out exactly what I intended and it is for the listeners to take it or leave it."

Bolero rapidly became one of the most widely popular orchestral pieces of our time, and though Ravel felt it ironic that such fame should come to him through this piece rather than his earlier serious musical adventures, he nevertheless enjoyed the notoriety. In Seroff's "Maurice Ravel" the author reports: "Shortly after the Paris performance of *Bolero*, Paul Paray, the conductor, and Ravel were taking a walk together in Monte Carlo. They found themselves in front of the Casino. "Let's go in and play," Paray suggested. "No," Ravel said, "I have played. I have won. I don't play anymore."

Ma Mère L'Oye

This favourite suite appears here in its Sunday best, wearing a Prelude, some Interludes, and that air of elaborate sophistication which only children who have been washed and combed to be received by maiden aunts, or piano duets which have been orchestrated, properly command. Ravel completed the transformation of his offspring in 1912, when it grew up to become a ballet; earlier, in 1908, it had been a charming toddler for four hands, born of a love-affair between Ravel and some illustra-

tions in a book of fairy-stories by Perrault, Mme. d'Aulnoy and Mme. Leprince de Beaumont.

Even groomed for adult occasions, the work has not lost its innocence. We expect it at any moment to say something naively horrid but it is well-bred as well as inexperienced, and never does. The twenty diatonic bars of the *Pavan for the Sleeping Beauty* are dignified, gracious, not in the least banal, and the trim rise and fall of the phrases make us smile at their youth.

In *Petit Poucet* a slight social difficulty occurs as Hop-o'-my-Thumb, unable to find his way back by means of the bread-crumbs he had dropped to mark the trail (the birds, naturally, had eaten them all up) announces his panic first by two beats in the bar, then by three, and so on up to five. He is left hanging doubtfully off the end of the music, partially consoled, it may be, by memories of the waltz theme from *Beauty and the Beast*, or by the dainty freshness of the *Empress of the Pagodas*, who now, to the strains of a melody played entirely on the black keys (in the piano version) proceeds to take her bath in the garden.

It is no reflection on this last incident that the *Fairy garden wakes up* for by the time it does, an Interlude has drawn a veil. Besides, the garden takes its waking slow, in serene four-part writing: before, at last, a little tolling bell makes us rub our eyes to meet reality once more. It's all over. But do we wake or sleep?

Pierre Monteux

In December 1961 Pierre Monteux, aged 87, entered upon the last phase of his long career by accepting an appointment as Chief Conductor of the London Symphony Orchestra. He died on July 1, 1964 at his home in Maine, U.S.A.

Pierre Monteux was born in Paris on April 4, 1875. At this time Wagner and Brahms, Verdi and Debussy, Tchaikovsky and César Franck were still enriching the world with new fruits of their genius, and all of them except Wagner were still alive when Monteux, at the age of twelve, conducted in Paris and took an orchestra on tour with the youthful Cortot (later the champion of Wagner in France) as soloist.

Monteux started to play the violin when he was six, and at nine he was admitted to the Paris Conservatoire, where he studied the violin under Maurin and Berthelier, harmony under Lavignac and counterpoint under Lenepveu. At eighteen he became first viola player of the Concerts Colonne and the Opera Comique.

Pierre Monteux established his name as a conductor in his thirties, when he conducted the Concerts Berlioz and his own Concerts d'Avant Garde in Paris. Then, in 1911, followed his appointment as principal conductor of Serge Diaghilev's Ballet Russe. It was as such that he conducted the tumultuous première of *Le Sacre du Printemps*, as well as the first performances of *Rossignol* and *Petrushka*, and that of Ravel's *Daphnis et Chloé*.

In 1916, after having served at the World War I battles of Verdun, Rheims, Soisson and the Argonne, he went with the Ballet Russe to the United States. He afterwards conducted French and Russian opera at the Metropolitan Opera, and in 1919 he took over the Boston Symphony Orchestra, with which he stayed until 1924.

His next permanent engagement was with the Amsterdam Concertgebouw Orchestra, side by side with Holland's Willem Mengelberg, a partnership that was to last for ten years.

Monteux returned to America in 1936 to conduct the San Francisco Symphony Orchestra. This San Francisco appointment turned out to be one of his most lengthy "terms of life," for it lasted until 1952. On the occasion of his 75th birthday the California State Legislature gave him the honorary title of "Ambassador Extraordinary for the City of San Francisco." After his departure from that city Monteux, who became an American citizen in 1942, conducted all over the North American continent and Europe. He made his home in Hancock, Maine, where he also ran his famous conductors school.