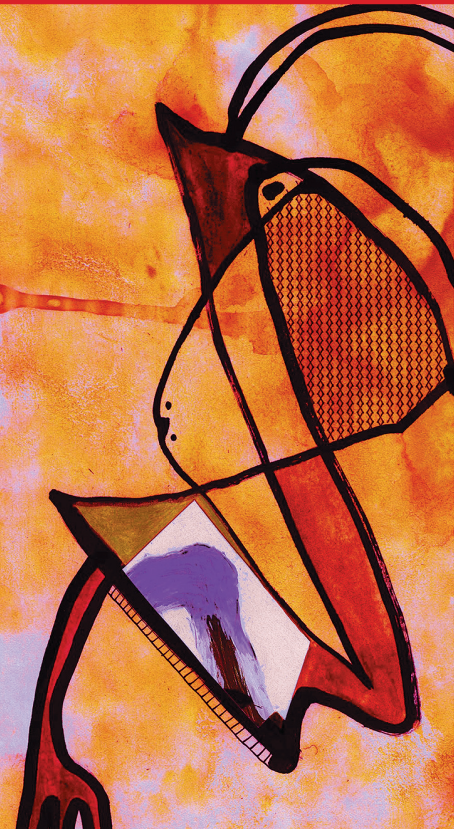




**SACD · TACET Real Surround Sound**



## **Maurice Ravel**

---

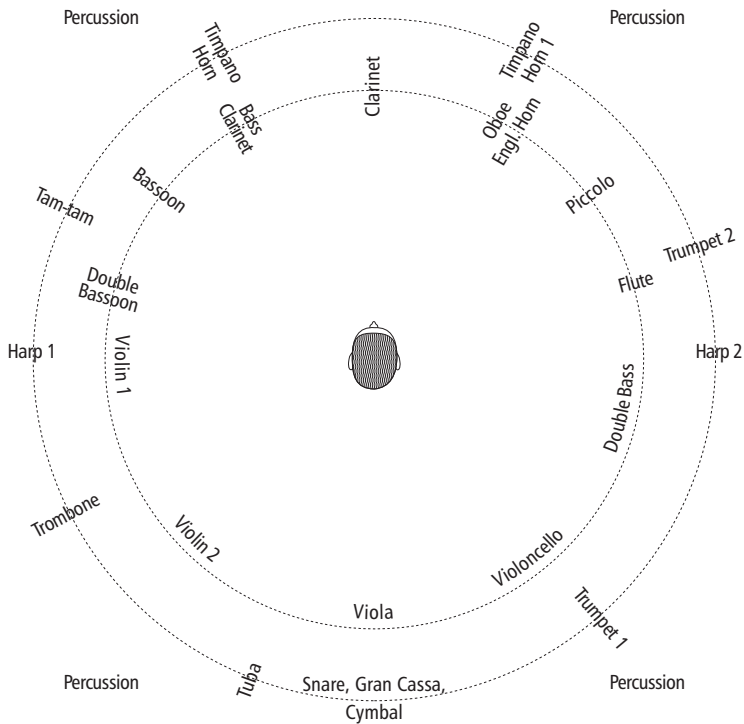
La Valse, Ma mère l'Oye,  
Tzigane, Boléro, Pavane

Netherlands  
Philharmonic Orchestra

Gordan Nikolić, violin

Carlo Rizzi, conductor

# La Valse



## TACET Real Surround Sound

In terms of recording technology the SACD offers infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the audio SACD's of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety. The aim is to use the whole acoustic space for the musical experience. And not only – as hitherto – to confine the music to two speakers. With the channels and speakers now available one can, for example, pass on spatial information. The listener then thinks he or she is in a real concert hall. Most sound engineers follow this path when they make SACD recordings, and do not go any further.

We at TACET are not satisfied with this approach as it does not make full use of the SACD. There are so many more technical and artistic possibilities. It would be a waste to abandon these possibilities right from the start merely because they are new to our aesthetic understanding.

There is little objection to the argument that Ravel only composed for the normal concert situation. Except that Ravel knew neither the CD nor the SACD. And a sound-carrier is always a synthetic product.

The basic idea with all the music recorded here is always the same: there is only one listener, and that is you! All the work and attention of the musicians and the sound engineer are focused on you.

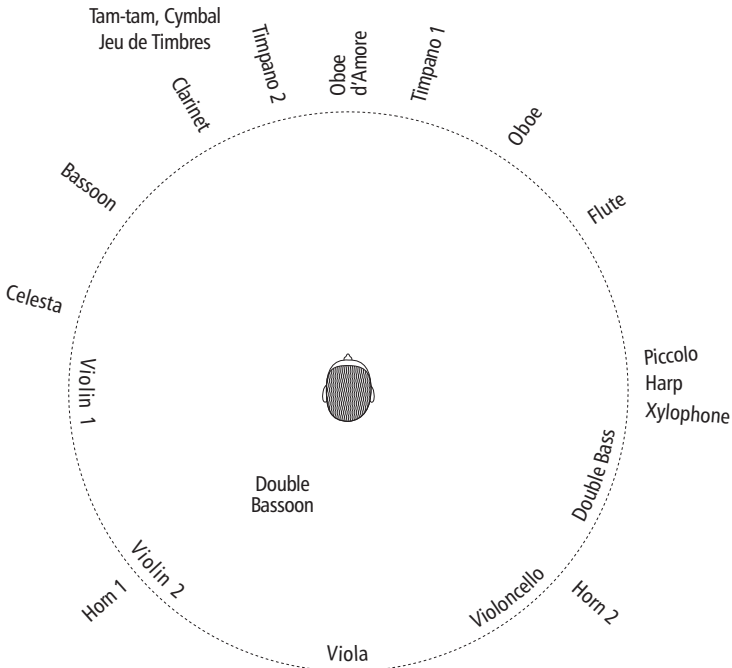
## Music Close Enough to Touch

As is usual with TACET Real Surround Sound, the strings sit in a rear semicircle around the listener in all the pieces (see also, for example, TACET's Beethoven Symphonies). The woodwinds in *La Valse* and *Ma Mère l'Oye* are in front, in *Le Tzigane* they are placed clockwise around the listener, and counter-clockwise in the *Pavane*. The brass also forms a closed circle in *La Valse*. *Bolero* consists of two melodies – the first is played in the right half until about the middle of the piece, the second in the left. The corresponding repetition of the theme sounds from far away. Altogether, the orchestra builds up gradually from the rear to the front. This takes place for about half the piece, and the position of the first 11 solos is delineated. Thus *Bolero* is transformed from a piece that many believe to know backwards and forwards into a piece in which there are many new things yet to be discovered.

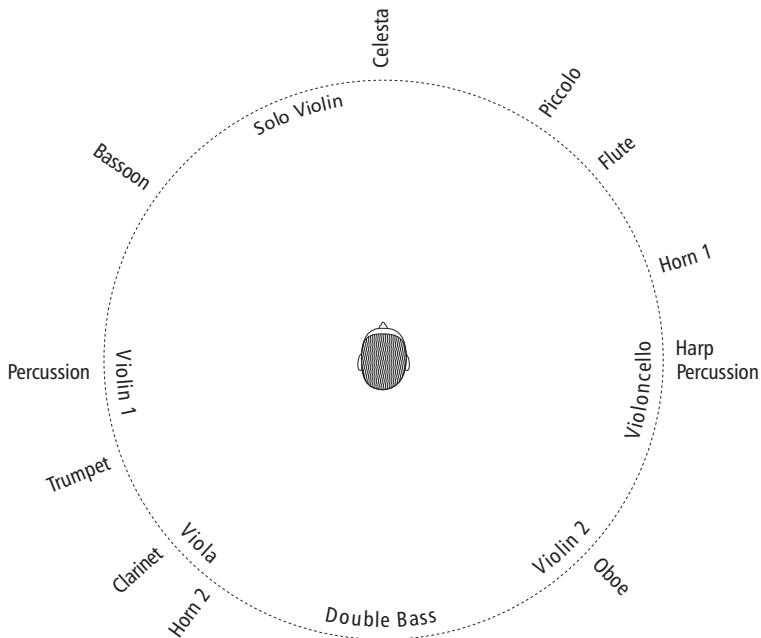
For the first time in a TACET recording, there is occasionally something on the LFE channel. It is not necessary, but only conceived as an additional supplement for those who have a subwoofer and will enjoy it. It only transmits frequencies under 50 Hz. When using it, basses should never be lowered in the five main channels.

Detailed representations of such items in the supplements to our Real Surround Sound productions should not give the impression that recording technology is more important than the music or the musicians. This is not

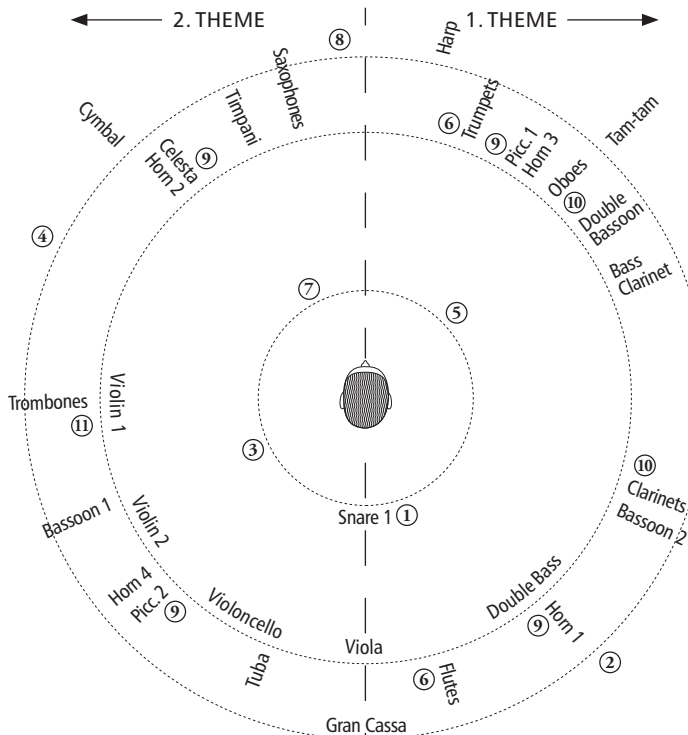
# Ma Mère l'Oye



# Tzigane



# Boléro



our intention. Quite the contrary, the recording depends on the musicians – alongside the composition – most of all. What would this recording be without the Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam bringing out details with such loving precision, and what would they be without Carlo Rizzi, who makes the music breathe in his inimitable way? Once the initial excitement over what is new and stunning has died down, the listener will find his personal way here – more easily than before – of approaching the work and the musicians. Close enough to touch.

*Andreas Spreer*

### **Boléro – the first soli**

(see illustration on the left)

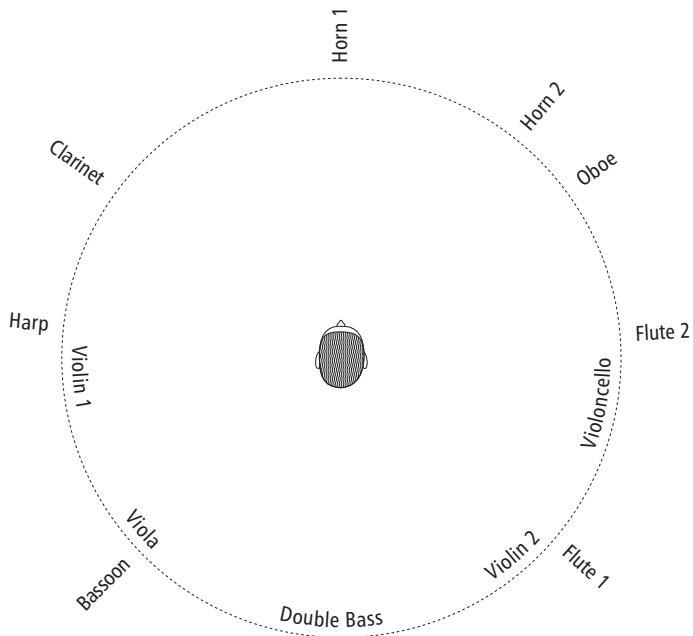
- 1 Flute
- 2 Clarinet
- 3 Bassoon
- 4 E<sub>b</sub> Clarinet
- 5 Oboe d'amore
- 6 Trumpet + Flute
- 7 Tenor saxophone
- 8 Sopranino saxophone
- 9 Horn + 2 Piccolo + Celesta
- 10 Oboe + Oboe d'amore +  
English horn + Clarinets
- 11 Trombone

### **The Masks of Maurice Ravel or: The Child and the Magic Charms?**

There is a notion that the life and work of artists form a unity and that it is possible to decipher one by means of the other. Nowhere does this frequently drawn conclusion, behind which more of a voyeuristic than a musical interest is often enough hidden, seem to work as smoothly as in the case of Maurice Ravel. The more precisely one examines it, however, the stranger and more incomprehensible the image becomes.

There is the young Ravel, one of the most extravagant phenomena in the Parisian salons which truly did not lack such phenomena – the dandy with variable monocles, styled beard and quite striking ties. The mask of the snob pleased him only too well, for it could stylishly belie his physical stature, which he himself regarded as tiny (Ravel was 1.58 m tall). His contemporary Gabriel Fauré, who described him as “very gifted and diligent”, but had also noticed a “tendency towards the sought-after and exaggerated”, introduced him to the salon of Winnarette Singer. “Aunt Winnie”, the heiress to the sewing machine manufacturer Singer, was a patroness who commissioned numerous works in Paris (ranging from Satie and Stravinsky to Poulenc, Milhaud and Kurt Weill), also including Ravel’s piano piece *Pavane pour une infante défunte* (1899). Ravel claimed to have given the piece this unconventional title only due to the attractive sound of the word combination of the “dead

# Pavane





princess" ("infante défunte") and refused to give further information. Whether the music is in fact intended to represent a funeral procession, or whether it is not rather the memory of the dancing princess herself who is roused here once more – the interlacing of a reserved tone of mourning and enraptured harmony with an antique impact holds the subject in abeyance.

The composer was utterly surprised by the incredible success of this piano piece, which became a veritable salon standard after the first official performance in 1902 by Ravel's student friend Ricardo Viñes. Not long after he made his own orchestration (1910), brilliantly characteristic with sparse means, he rejected the piece entirely, for its form meanwhile seemed to him to be "rather poor". Not for the last time was he to find that individual hits overshadowed other parts of his oeuvre that he considered to be far more significant.

Then there is the adult Ravel who loved children above all else. Each and every private party could bet that their vanished guest, in case of doubt, would be found in the children's room, utterly engrossed in a game with them. This was also the case in the salon of the Godebski couple: to their children Mimie and Jean, Ravel was the teller of fairytales, and he soon became so as a composer with his little fantasy *La Belle au bois dormant* as well. To add to this brief Sleeping Beauty scene (again, the Pavane of one who appears to be dead), Ravel's pub-

lisher Jacques Durand commissioned four more numbers of such "pièces enfantines", all for piano four hands. *Ma mère l'Oye* ("Mother Goose", 1910) was created, named after the subtitle of the fairytale collection of Charles Perrault, in which appeared the story of *Petit Poucet*, Tom Thumb, alongside the Sleeping Beauty material.

Since Ravel hoped that the Suite would be played or even premiered by the Godebski children, just six and seven years old, he took the possibilities of children's hands (which, incidentally, were not much smaller than his own) into consideration in the piano writing. Thus the five fairytale miniatures are technically quite simple to realise, but all the more refined in their compositional technique. The motifs revolve around themselves as if submerged in a dream world, in which Sleeping Beauty sleeps magically and Tom Thumb, indescribably sad, never recovers his breadcrumb track. Then there is the Chinoiserie of the black-key pentatonic to which the pagodas dance around the bath of the Laideronnette (from the tale *The Green Serpent*); and the waltz to which the Beauty finally redeems the Beast, grumbling and emerging from the depths. Ravel clothed them all in fantastically brilliant orchestral attire in the instrumental version of 1911; in *Petit Poucet* he took the opportunity to weave in a few bird calls of the breadcrumb thieves. The subject of the concluding "fairytale garden" (*Le jardin féerique*) is not a concrete fairytale; instead, it is about

the fabulous itself, more or less the triumph of the magical world.

Ravel did not only dream up such a magic garden in his compositions. His fascination for everything having to do with fairytales and things childlike, small and bizarre went so far that he acquired property (named after the roof tower “Belvédère”) in the early 1920s in Montfort-L’Amaury, about 50 kilometres from Paris, transforming house and garden into his own fairytale domicile during a rage of decoration lasting several years. The result was such a cabinet of curiosities that the whole ensemble appears like a model case for psychoanalysts. The Japanese garden with bonsais and other botanical miniatures not only corresponded to furnishings inside the house precisely coordinated to their physically slight owner, but there was also a collection of kitsch of every type wherever one looked, extending to the fully packed piano lid. Everything was represented, from toy wind-up birds and other mechanical toys and countless ornamental boxes to figurines out of Chinese porcelain. A large wall painting of his mother looked down upon all this seriously, but not without pride. One can still visit this big toy chest today, a psychocomplex that has become architecture, a Ravel Museum. Nothing seems to speak against understanding this house as the symbolic key to the essence of its owner – a relationship also reflected in the title of Ravel’s opera *L’Enfant et les Sortilèges*: “the child and the spells”.

And yet, things are still more complicated than that. For Ravel was always a masked actor, and he saw very well through his own game – for example when he designated himself as “a kind of Ludwig II of Bavaria”, as “artificial by nature”, or when the thing that made him happiest about his porcelain treasures was the fact that they were counterfeits. Just as in *Tzigane* (1924), his great rhapsodie for violin and orchestra, in which he did not use a single authentic theme of Gypsy music but imitated their idiom in a virtuosos manner, so he praised similar procedures in others, including Francis Poulenc: “The good thing about him is that he invents his folklore.” Every so often, he created music that – again, as in *Tzigane* – has a much less distanced effect with its downright obtrusive physicality than one would have thought possible from its refined and delicate creator.

The case of *La Valse* (1919/20) is different again. Sergei Diaghilev commissioned this work, which was to have been premiered at his “Ballets russes”. But, as Poulenc reports – after Ravel had played the finished composition on the piano, Diaghilev rejected the work with the justification that it was indeed a masterpiece, but not a ballet – rather “the painting of a ballet”. At the least, this is a well-invented anecdote, even if it remains unclear what exactly is supposed to be visible on this painting.

Ravel defined the setting of *La Valse* with the following preface note in the score: waltzing couples become ever more clearly

recognisable through gradually clearing fog; finally the scene is completely illuminated and we find ourselves in an Imperial Residence of around 1855. But all the waltz set-pieces, these glossy motifs in the score appearing to have their models in very specific works of the Strauss dynasty, but could also be simple waltz clichés without any concrete point of reference – do they really accumulate to form an apotheosis of waltzing bliss, of *the* waltz itself, in which ultimately everything disintegrates from so much frenzy and delirium, as befits the genre? Ravel (who was stationed as an artillery truck driver near Verdun in 1916) always denied that the recently experienced war catastrophes were composed into this piece; perhaps he actually neither wanted nor believed this. Nevertheless, when the vehemence of the waltz reminds one of the sound of artillery, and the brash bombast is more or less brought to an implosion, it is impossible to simply dismiss thoughts of a dance of death and the violent end of an entire epoch.

Whereas *La Valse* was premiered as a concert piece and only staged as a ballet later, the opposite was the case with *Boléro* (1928). It is hardly remembered today that this concerto for orchestra, a showpiece par excellence, was premiered as a ballet. The piece was commissioned by Ida Rubinstein, a dancer of enormous erotic radiance and dubious reputation who had also found temporary employment in Diaghilev's company of the *Ballets russes* without any genuine

dancing training. She presented the world premiere with a lascivious one-woman show: the woman dancing on the table of a Spanish tavern surrounded by increasingly electrified men.

The fact that this piece became and remained Ravel's greatest success was, again, utterly unexpected by the composer; this success always remained suspect to him. First of all, his view of the subject of the *Boléro* was a completely different one: he imagined a performance before the backdrop of a gigantic factory complex, corresponding to the mechanical-repetitive traits of the music. He was also happy to play down the ingenious design of the work, claiming it was a pure exercise in instrumentation and completely "free of music". In point of fact, *Boléro*, this monomania about two related, alternating themes with Hispanic-Arabian colouration, is a *tour de force* of orchestral intensification and sound concentration, again with the shrill arrival point of a complete breakdown. On the way there, Ravel allows all the qualities of his music to pass in review, including an advanced harmonic language, the tone clusters of which are effectively hidden through the most finely differentiated orchestral sound. Then there is extravagant solo writing, sometimes in extreme registers with special characteristics, expanded by jazz elements and in such outlandish combinations that, once again, it is about deception and masquerade. For example, when Ravel uses mixture effects

(the presentation of the theme in several different keys at once), one has the impression of listening to a typical organ register.

It is always the greatest refinement that allows Ravel's sound worlds to appear very simple and innocent – and this is also true of *Boléro*. It seems like an ironical joke that Ravel, of all people, in whom aesthetic refinement apparently went together with a scrupulous distance from everything sexual, was responsible for a classic of erotic music, also used pertinently and with relish in Hollywood. Just another mask, then, behind which Ravel yet again does not come to light.

*Christian Schaper*

## **Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam**

With 130 musicians the Netherlands Philharmonic Orchestra is the largest orchestral organization in the Netherlands. Founded in 1985 as a merger of the Amsterdam Philharmonic, the Utrecht Symphony and the Netherlands Chamber Orchestra, the Netherlands Philharmonic Orchestra continues the tradition of its predecessors in offering an attractive combination of accessible concert programs, in which works from the core repertoire are combined with contemporary music. The orchestra has a tradition in performing the music of Dutch composers as well and has commissioned countless works.

The majority of the concerts take place in the famous acoustics of the Amsterdam Concertgebouw. The Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam accompanies most of the performances of De Nederlandse Opera in the Amsterdam Muziektheater.

The orchestra worked with esteemed soloists, such as Frank Peter Zimmerman, Leonidas Kavakos, Vadim Repin, Maxim Vengerov, Bella Davidovich, Leif Ove Andsnes, Maria Joao Pires, Stephen Hough, Stephen Kovacevich, Elisabeth Leonskaja, Radu Lupu, Heinrich Schiff, Natalia Gutman, Christian Tetzlaff, Truls Mørk, Isabelle van Keulen, Aldo Ciccolini, Christian Zacharias, HK Gruber to name a few.

Guest conductors have included Rudolph Barshai, Andrew Litton, Markus Stenz, Dmitri Kitaenko, Emmanuel Krivine, Sir Yehudi Menuhin, Hans Vonk, Paul McCreech, Jaap van Zweden, Claus Peter Flor, Carlo Rizzi, Mario Venzago, Christoph Poppen, Kazushi Ono, Vassily Sinaisky and many more.

The Netherlands Philharmonic Orchestra has toured extensively to Austria, Spain, Italy, Germany and has been a guest at major festivals; outside of Europe, the orchestra has toured a. o. to Japan, Hong Kong.

In September 2003 Hartmut Haenchen was succeeded by the dynamic Russian born American conductor Yakov Kreizberg. With Kreizberg the orchestra embarked on a prestigious recording scheme with the super audio label PentaTone, since then numerous critically acclaimed recordings have been produced.

From the 2011/2012 season Marc Albrecht is the chief conductor of the orchestra, under his baton the Netherlands Philharmonic Orchestra will continue to present a broad range of repertoire on the concert-stage and for the opera, as well as recordings and international touring.

### **Carlo Rizzi**

Named as 'one of the leading conductors of his generation' he has appeared with the greatest orchestras of the world including the Vienna Philharmonic, the Chicago Symphony, the Philadelphia Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, the London Symphony, the London Philharmonic, the Philharmonia Orchestra of London and the Royal Philharmonic Orchestra, as well as the Orchestre National de France, the Orchestra of La Scala, Milan, the NHK Symphony Orchestra Tokyo and the Netherlands Philharmonic Orchestra to name a few.

Maestro Rizzi is in great demand in the finest opera houses of the world as well and is a frequent conductor at Teatro La Scala Milano, the Metropolitan Opera New York, London's Royal Opera Covent Garden, Theatre de La Monnaie Brussels as well as Zurich Opera, Opera National de France Bastille, and the Netherlands Opera. He is also a regular guest at Houston Grand Opera.

Carlo Rizzi has held the post of Music Director of Welsh National Opera twice – from 2004 to 2008 and from 1992 to 2001. During his



directorship the Orchestra won many awards including that of the Royal Philharmonic Society. Since 1996, he has been a regular guest in concerts at the Edinburgh International Festival.

In the recording studio he has worked with Teldec conducting Respighi Tone Poems and the complete L'Arlesienne music by Bizet with the London Philharmonic Orchestra among many other projects. He has recorded ten operas including La Traviata, Rigoletto, Faust,

La Cenerentola and Un ballo in maschera. He has also recorded for EMI, Philips, Sony, Decca and several others. Deutsche Grammophon issued a recording and DVD of his La Traviata from the Salzburg Festival in Autumn 2005.

### **Gordan Nikolić**, violin

Gordan Nikolić was born in Brus, Serbia in 1968 and graduated with the highest acclaims at the Musikhochschule Basel in the class of Jean-Jacques Kantorow, working also with Lutoslawsky and Kurtág and developing an interest in both Baroque and contemporary music. He is the winner of several international awards, which include the Tibor Varga, Niccolò Paganini, Città di Brescia, and Vaclav Huml prizes.

Has been leader of the Orchestre d'Auvergne and worked as concertmaster with the Lausanne Chamber Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe. In 1997 he was appointed leader of the London Symphony Orchestra. He has been directing the Chamber Orchestra of the London Symphony Orchestra, the Orchestre National d'Île-de-France, Manchester Camerata and has been a guest with the Orchestre de Lille, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Toulouse Orchestra and Het Gelders Orkest. In

2000, he was appointed "Prince Consort Professor" for string ensembles at the Royal College of Music in London and in 2003, he became a professor at Codarts School for Music in Rotterdam. A year later Gordan Nikolić was appointed artistic leader of the Netherlands Kamerorkest in Amsterdam. Gordan Nikolić is a regular guest at festivals as The Proms London, Edinburgh Festival, Kuhmo Finland, La Folle Journée Nantes, performing with musicians such as Vladimir Mendelssohn, Pieter Wispelwey, Christophe Coin, Eric Le Sage, Maria João Pires and Emmanuel Ax.

As a soloist he has performed with the Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre Symphonique de Bâle, Combattimento Consort Amsterdam, Israel Chamber Orchestra, Sinfonia Warsawia and London Symphony Orchestra with conductors such as Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding, and André Previn. He has première James MacMillan's Violin Concerto, "Deep But Dazzling Darkness" with the London Symphony Orchestra. Gordan Nikolić has made several award winning recordings for various labels (Olympia, Lyrinx, Syrius, LSO Live, Alpha and PentaTone).

Gordan Nikolić plays a Petrus Guarnerius violin from 1735.

## TACET Real Surround Sound

Von der Aufnahmetechnik her gesehen bietet die SACD unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. Mit den SACDs von TACET stoßen wir die Tür weit auf und geben den Blick frei auf die faszinierende Vielfalt. Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal. Die meisten Tonmeister folgen bisher – bei Surround-Aufnahmen – diesem Weg. Und lassen es dabei bewenden.

Das allein findet TACET nicht ausreichend. So ist die SACD nicht richtig genutzt. Es gibt so viele weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorneherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Gegen das Argument, Ravel hätte nur für die normale Konzertsituation komponiert, lässt sich wenig einwenden. Außer: Ravel kannte weder die CD noch die SACD. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur einen Zuhörer, und der sind SIE! Auf SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

## Musik zum Anfassen

Wie beim TACET Real Surround Sound üblich sitzen die Streicher bei allen Stücken auf dem hinteren Halbkreis um den Hörer (siehe z. B. auch die Sinfonien von L. v. Beethoven auf TACET). Die Holzbläser in *La Valse* und *Ma Mère l'Oye* vorne, in *Le Tzigane* im Uhrzeigersinn rund um den Hörer und in der Pavane gegen den Uhrzeigersinn. Auch das Blech bildet in *La Valse* einen geschlossenen Kreis. Der *Bolero* besteht aus zwei Melodien. Die erste spielt etwa bis zur Mitte des Stückes in der rechten Hälfte, die zweite in der linken. Die jeweilige Wiederholung des Themas erklingt aus der Ferne. Insgesamt baut sich das Orchester langsam von hinten nach vorne auf. Das gilt bis etwa zur Hälfte des Werks. Die Position der ersten 11 Soli ist eingezeichnet. So wird der *Bolero* von einem Stück, das viele glauben in- und auswendig zu kennen, zu einem, in dem es viel Neues zu entdecken gibt. (Siehe Abbildungen S. 2–8)

Erstmalig bei einer TACET-Aufnahme findet sich gelegentlich etwas auf dem LFE-Kanal. Er ist nicht nötig, sondern nur als zusätzliche Ergänzung für diejenigen gedacht, die über einen Subwoofer verfügen und sich daran erfreuen wollen. Er überträgt nur Frequenzen unterhalb 50 Hz. Keinesfalls sollten dafür bei den fünf Hauptkanälen Bässe abgesenkt werden.

Ausführliche Darstellungen solcher Einzelheiten in den Beiheften zu unseren Real-Surround-Sound-Produktionen mögen bitte nicht den Eindruck entstehen lassen, als sei

die Aufnahmetechnik wichtiger als die Musik oder die Musiker. Das ist nicht beabsichtigt. Ganz im Gegenteil kommt es auf die Musiker sogar – neben der Komposition – vor allen anderen an. Was wäre diese Aufnahme ohne das Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam, das mit einer solchen liebevollen Genauigkeit die Details herausholte, und was wäre sie ohne Carlo Rizzi, der die Musik durch seine unnachahmliche Art zum Atmen brachte? Wenn sich die Aufregung über das Neue und Umwerfende gelegt hat, findet hier der Hörer leichter denn je seinen persönlichen Weg, dem Werk und den Musikern nahe zu kommen. Zum Greifen nahe.

*Andreas Spreer*

### **Die Masken des Maurice Ravel oder: Das Kind und die Zauberdinge?**

Dass bei Künstlern Leben und Werk eine Einheit bildeten und man über das eine das andere entschlüsseln könne – kaum irgendwo scheint dieser gern gezogene biographische Kurzschluss, hinter dem sich allerdings oft genug eher ein voyeuristisches als ein musikalisches Interesse verbirgt, so glatt aufzugehen wie bei Maurice Ravel. Je genauer man indes auch hier hinsieht, desto merkwürdiger und wiederum unverständlicher wird das Bild.

Da ist der junge Ravel, eine der extravagan- testen Erscheinungen in den daran wahrlich nicht armen Pariser Salons, der Dandy mit wechselnden Monokeln, Bart-Coiffuren und

ziemlich auffälligen Krawatten, dem die Maske des Snobs nur zu gut gefiel, vermochte sie doch stilvoll über die von ihm selbst als mickrig empfundene Physis hinwegzutäuschen (Ravel maß 1,58 m). Sein Compositionslehrer Gabriel Fauré, der ihn als «sehr begabt und fleißig» beschrieb, aber auch eine «Neigung zum Gesuchten und Übertriebenen» bemerkt hatte, führte ihn selbst in den Salon von Win- narette Singer ein. «Tante Winnie», die Erbin des noch heute bekannten Nähmaschinen- fabrikanten Singer, gab in Paris als Mäzenin zahlreiche Werke in Auftrag (von Satie über Strawinsky bis zu Poulenc, Milhaud und Kurt Weill), auch Ravels Klavierstück *Pavane pour une infante défunte* (1899). Den eigenwilligen Titel hat Ravel allein auf den reizvollen Klang der Wortkombination der «verstorbenen Prin- zessin» («infante défunte») schieben wollen und weitere Auskunft verweigert. Ob die Musik nun tatsächlich eine Trauerprozession vorstellen soll, oder ob es nicht eher die Erin- nerung an die tanzende Prinzessin selbst ist, die hier noch einmal wachgerufen wird – die Verschränkung von verhaltenem Klage- ton und entrückter Harmonik mit antikisierendem Ein- schlag hält das Sujet in der Schweben.

Vom ungeheuren Erfolg dieses Klavier- stücks, das nach der ersten öffentlichen Aufführung 1902 durch Ravels Studienfreund Ricardo Viñes zu einem veritablen Salon- Standard avancierte, wurde der Komponist vollkommen überrascht, und nicht lang nach seiner eigenen, mit sparsamen Mitteln glänzend charakteristischen Orchestrierung



(1910) verwarf er das Stück insgesamt, da ihm seine Form inzwischen «ziemlich armselig» vorkam. Nicht zum letzten Mal sollte er Teile seines Œuvres, die ihm weit bedeutender vorkamen, von einzelnen Schlagern in den Schatten gestellt finden.

Da ist sodann der erwachsene Ravel, der Kinder über alles liebte. Jede private Gesellschaft konnte darauf wetten, den verschwundenen Gast im Zweifel, ganz ins gemeinsame Spielen versunken, im Kinderzimmer wiederzufinden; so auch im Salon des Ehepaars Godebski: Für deren Kinder Mimie und Jean war Ravel der Märchenerzähler, und er wurde es mit seiner kleinen Fantasie *La Belle au bois dormant* bald auch als Komponist. Ravels Verleger Jacques Durand bestellte zu dieser kurzen Dornröschen-Szene (wiederum der Pavane einer Scheintoten) noch vier weitere Nummern solcher «pièces enfantines», allesamt für Klavier zu vier Händen – es entstand *Ma mère l'Oye* («Mutter Gans», 1910), benannt nach dem Untertitel der Märchensammlung von Charles Perrault, in der neben dem Dornröschen-Stoff auch die Geschichte vom *Petit Poucet*, dem Kleinen Däumling, vorkommt.

Da Ravel darauf hoffte, die Suite von den beiden gerade sechs bzw. sieben Jahre alten Kindern der Godebskis auch gespielt oder gar uraufgeführt zu sehen, nahm er beim Klaviersatz Rücksicht auf die Möglichkeiten von Kinderhänden (die im Übrigen auch nicht viel kleiner waren als seine eigenen). So sind die fünf Märchen-Miniaturen zwar

technisch recht einfach zu realisieren, von der kompositorischen Faktur her aber um so raffinierter. Die in sich kreisende, wie in eine Traumwelt versunkene Motivik, zu der die Dornröschen-Welt magisch schläft und der Däumling todtraurig seine Brotkrumen-Fährte nicht mehr wiederfindet; dann die Chinoiserie einer Schwarze-Tasten-Pentatonik, zu der die Pagoden um das Bad der Laideronnette (aus dem Märchen *Das grüne Armband*) tanzen; und der Walzer, zu dessen Klängen die Schöne das aus der Tiefe hervorbrummende Biest schließlich zum Prinzen erlöst – sie alle hat Ravel in der instrumentierten Fassung von 1911 noch zusätzlich mit einem phantastisch schillernden Orchesterschleier umgeben (und im *Petit Poucet* nutzte er dabei die Gelegenheit, noch ein paar Vogelstimmen der Brotkrumendiebe einzuflechten). Der abschließende «märchenhafte Garten» (*Le jardin féerique*) hat kein konkretes Märchen zum Inhalt, sondern das Märchenhafte schlechthin, gleichsam den Triumph der Zauberkwelt.

Einen solchen Zaubergarten hat sich Ravel nicht nur kompositorisch zusammengeträumt. Seine Faszination für alles Märchenhafte und Kindliche, Kleine und Skurrile ging so weit, dass er Anfang der 1920er Jahre ein (nach dem Dachtürmchen «Belvédère» genanntes) Anwesen im rund 50 Kilometer von Paris entfernten Montfort-L'Amaury erwarb, um Haus und Garten während eines mehrjährigen Dekorationsfurors in sein eigenes Märchen-domizil zu verwandeln. Heraus kam dabei ein solches Kuriositätenkabinett, dass das ganze

Ensemble wie ein Musterfall für Psychoanalytiker anmutet. Dem japanischen Garten mit Bonsais und anderen botanischen Miniaturen entsprach im Hausinneren nicht nur eine präzise auf den zierlichen Hausherrn abgestimmte Einrichtung, sondern auch eine Sammlung von überall herumstehendem Kitsch jeglicher Couleur, die sich bis auf den vollgestellten Flügeldeckel erstreckte. Von aufziehbaren Spielzeugvögeln und anderen mechanischen Spielereien über unzählige Zierdöschen bis hin zu Figürchen aus chinesischem Porzellan war alles vertreten, und auf all dies durfte von einem großen Wandbild ernst, aber nicht ohne Stolz die Mutter herabblicken. Man kann diesen großen Spielzeugkasten, einen Architektur gewordenen Psychokomplex, als Ravel-Museum noch heute besichtigen. Nichts scheint dagegen zu sprechen, dieses Haus als symbolischen Schlüssel zum Wesen des Besitzers zu verstehen – ein Verhältnis, das sich auch im Titel von Ravels Oper *L'Enfant et les Sortilèges* spiegelt: «das Kind und die Zauberdinge».

Und doch liegen die Dinge noch immer komplizierter. Denn Ravel war stets ein Maskenspieler, und er durchschaute sein eigenes Spiel sehr wohl – etwa wenn er sich als «so eine Art Ludwig II. von Bayern» bezeichnete, als «von Natur aus künstlich», oder wenn ihn an seinen Porzellanschätzen am meisten das Wissen darum erfreute, dass es sich um Fälschungen handelte. So wie er in *Tzigane* (1924), seiner großen Rhapsodie für Violine und Orchester, kein einziges authentisches

Thema der Zigeunermusik verwendet, sondern deren Idiom virtuos imitiert, so lobt er entsprechende Verfahren auch bei anderen, etwa Francis Poulenc: «Das Gute an ihm ist, dass er seine Folklore erfindet.» Mitunter entsteht dabei auch Musik, die – wie wiederum in *Tzigane* – mit ihrer geradezu aufdringlichen Körperlichkeit viel distanzloser wirkt, als man es ihrem feingeistigen Schöpfer zutrauen würde.

Noch anders liegt der Fall bei *La Valse* (1919/20). Sergej Diaghilew war der Auftraggeber dieses Werks, das bei seinen «Ballets russes» uraufgeführt werden sollte. Doch nach Ravels Klaviervorspiel der fertigen Komposition habe, wie Poulenc berichtet, Diaghilew das Werk mit der Begründung abgelehnt, es sei zwar ein Meisterwerk, aber kein Ballett, sondern «das Gemälde eines Balletts» – eine mindestens gut erfundene Anekdote, auch wenn unklar bleibt, was auf diesem Bild denn eigentlich genau zu sehen sein soll.

Ravel hat das Setting von *La Valse* mit einer Vorbemerkung in der Partitur wie folgt definiert: Walzende Paare werden durch sich allmählich lichtende Nebel immer klarer erkennbar; schließlich erhellt sich die Szene vollends, man befindet sich in einer kaiserlichen Residenz um 1855. Doch all die Walzer-Versatzstücke, diese durch die Partitur irrlichternden Motive, die ihre Vorbilder in ganz konkreten Werken der Strauß-Dynastie zu haben scheinen und doch auch einfach Walzer-Klischees ohne konkreten Bezugspunkt sein könnten – formieren sie

sich wirklich zu einer Apotheose der Walzereligkeit, «dem Walzer» schlechthin, in dem am Ende alles genre-gerecht vor lauter Taumel und Delirium auseinanderfliegt? Dass die gerade erlebte Kriegskatastrophe hier miteinkomponiert worden sei, hat Ravel (der 1916 als Artillerie-Kraftfahrer in der Nähe von Verdun stationiert war) immer bestritten und vielleicht tatsächlich weder gewollt noch geglaubt. Und doch ist, wenn Walzerwucht an Geschützdonner gemahnt und der grelle Bombast gleichsam zur Implosion gebracht wird, der Gedanke an einen Totentanz und das gewaltsame Ende einer ganzen Epoche nicht von der Hand zu weisen.

Während *La Valse* als Konzertstück uraufgeführt und erst später auch als Ballett inszeniert wurde, war es beim *Boléro* (1928) umgekehrt: Dass dieses Konzert für Orchester, ein Showpiece par excellence, als Ballett Premiere feierte, ist heute kaum mehr bekannt. Ida Rubinstein, eine Tänzerin von enormer erotischer Ausstrahlung und zweifelhaftem Ruf, die auch ohne echte Tanzausbildung zeitweilig Aufnahme in Diaghilews Compagnie der «Ballets russes» gefunden hatte, gab das Stück in Auftrag und brachte es mit einer lasziven One-Woman-Show zur Uraufführung: die tanzende Frau auf dem Tisch einer spanischen Taverne, umringt von zunehmend elektrisierten Männern.

Dass dieses Stück Ravels größter Erfolg wurde und blieb, kam für den Komponisten wiederum höchst unerwartet und blieb ihm stets suspekt. Nicht nur war sein Blick auf das

Sujet des *Boléro* ein ganz anderer (er imaginierte eine Aufführung vor dem Prospekt einer riesigen Fabrikanlage, den mechanisch-repetitiven Zügen der Musik entsprechend); auch gefiel er sich darin, die geniale Anlage des Werks kleinzureden: Als bloße Instrumentationsübung sei es völlig «frei von Musik». Tatsächlich ist der *Boléro*, diese Monomanie über zwei verwandte, sich abwechselnde Themen mit hispano-arabischem Kolorit, eine Tour de force orchestraler Steigerung und Klangballung, erneut mit dem schrillen Zielpunkt eines totalen Zusammenbruchs. Auf dem Weg dorthin lässt Ravel alle Qualitäten seiner Musik Revue passieren: eine avancierte Harmonik, deren Klangtrauben allerdings durch den höchst ausdifferenzierten Orchesterklang effektiv kaschiert werden, dazu extravagante Solobesetzungen in zuweilen extremen Lagen von besonderer Charakteristik, erweitert um Jazz-Elemente und in so absonderlichen Kombinationen, dass man es wieder mit Täuschung und Maskerade zu tun bekommt – etwa wenn Ravel mit Mixtureffekten (der Präsentation des Themas in mehreren verschiedenen Tonarten zugleich) den Eindruck erweckt, man höre ein typisches Orgelregister.

Auch dort, wo Ravels Klangwelten ganz einfach und unschuldig daherkommen, verdanken sie sich immer höchstem Raffinement – so auch im *Boléro*. Wie ein Treppenwitz mutet es allerdings an, dass ausgerechnet Ravel, bei dem die ästhetische Verfeinerung offenbar mit einer peinlichen Distanz zu allem Sexuel-

len einherging, für einen auch in Hollywood gern und einschlägig verwendeten Klassiker der erotischen Musik verantwortlich zeichnet. Nur eine weitere Maske also, hinter der Ravel wieder nicht zum Vorschein kommt ...

*Christian Schaper*

## **Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam**

Das Netherlands Philharmonic Orchestra, die größte Orchesterinstitution der Niederlande, ging 1985 aus dem Zusammenschluss von Amsterdam Philharmonic, Utrecht Symphony und Netherlands Chamber Orchestra hervor. Mit einer attraktiven Kombination von zugänglichen Konzertprogrammen, mit Werken sowohl aus dem Standardrepertoire als auch der zeitgenössischen Musik, setzt es die Tradition seiner Vorgänger fort. Außerdem führt das Orchester regelmäßig die Musik holländischer Komponisten auf und hat zahllose Werke in Auftrag gegeben.

Die meisten Konzerte finden in dem für seine Akustik berühmten Amsterdam Concertgebouw statt. Das Netherlands Philharmonic Orchestra spielt auch die meisten Vorstellungen der Niederlande Opera im Amsterdam Muziektheater.

Das Orchester begleitete weltberühmte Solisten wie Frank Peter Zimmerman, Leonidas Kavakos, Vadim Repin, Maxim Vengerov, Bella Davidovich, Leif Ove Andsnes, Maria Joao Pires, Stephen Hough, Stephen Kovacevich, Elisabeth

Leonskaja, Radu Lupu, Heinrich Schiff, Natalia Gutman, Christian Tetzlaff, Truls Mørk, Isabelle van Keulen, Aldo Ciccolini, Christian Zacharias, HK Gruber, um nur einige zu nennen.

Zu den Gastdirigenten zählen Rudolph Barshai, Andrew Litton, Markus Stenz, Dmitri Kitaenko, Emmanuel Krivine, Sir Yehudi Menuhin, Hans Vonk, Paul McCreesh, Jaap van Zweden, Claus Peter Flor, Carlo Rizzi, Mario Venzago, Christoph Poppen, Kazushi Ono, Vassily Sinaisky und viele andere.

Ausgedehnte Konzertreisen führten das Orchester nach Österreich, Spanien, Italien, Deutschland und zu vielen Festivals; außerhalb Europas spielte das Orchester u. a. in Japan und Hongkong.

Im September 2003 löste der in Russland geborene Amerikaner Yakov Kreizberg Hartmut Haenchen als Chefdirigenten ab. Unter Kreizberg spielte das Orchester viele Aufnahmen für das ambitionierte Label PentaTone ein, wovon zahlreiche hervorragende Kritiken zeugen.

Seit der Saison 2011/2012 führt Marc Albrecht als Chefdirigent das Orchester. Unter seinem Stab wird das Netherlands Philharmonic Orchestra neben Aufnahmen und internationalen Konzertreisen weiterhin ein breites Spektrum von Werken für die Konzertbühne wie für die Oper pflegen.

### **Carlo Rizzi**, Dirigent

Als „einer der führenden Dirigenten seiner Generation“ wird er bezeichnet: Carlo Rizzi tritt mit den größten Orchestern der Welt auf,

von den Wiener Philharmonikern oder Chicago Symphony über Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra of London und Royal Philharmonic Orchestra bis hin zum Orchestre National de France, Orchester der Scala, NHK Symphony Orchestra Tokyo oder zum Netherlands Philharmonic Orchestra, um nur einige zu nennen.

Maestro Rizzi ist ebenso in den größten Opernhäusern der Welt zu Hause. Er gastiert häufig am Teatro La Scala Milano, der Metropolitan Opera New York, in London's Royal Opera Covent Garden, im Theatre de La Monnaie Brussels, an der Oper Zürich, der Opera National de France Bastille, der Houston Grand Opera und der Netherlands Opera.

Zweimal war Carlo Rizzi musikalischer Leiter der Welsh National Opera – von 1992 bis 2001 und von 2004 bis 2008. Unter seiner Leitung gewann das Orchester viele Auszeichnungen, unter anderem den begehrten Preis der Royal Philharmonic Society. Seit 1996 tritt er regelmäßig als Gast beim Edinburgh International Festival auf.

Im Studio produzierte er unter vielem anderen die *Tone Poems* von Respighi und eine Gesamtfassung der *L'Arlesienne Suite* von Bizet mit dem London Philharmonic Orchestra für Teldec. Weiterhin gibt es 10 Opernaufnahmen von ihm, u. a. *La Traviata*, *Rigoletto*, *Faust*, *La Cenerentola* und *Ein Maskenball*. Er nahm auch für EMI, Philips, Sony, Decca und weitere Schallplattenfirmen auf. Die Deutsche Grammophon veröffentlichte eine

CD und eine DVD der *La Traviata* Produktion auf den Salzburger Festspielen 2005.

### **Gordan Nikolić**, Violine

Gordan Nikolić, 1968 in Brus (Serbien) geboren, schloss seine Ausbildung an der Musikhochschule Basel in der Klasse von Jean-Jacques Kantorow mit Auszeichnung ab. Außerdem studierte er bei Lutoslawsky und Kurtág und entwickelte gleichermaßen lebhaftes Interesse für Barock- wie für zeitgenössische Musik. Gordan Nikolic gewann mehrere internationale Wettbewerbe, u. a. Tibor Varga, Niccolò Paganini, Città di Brescia und Vaclaw Huml.

Er leitete das Orchestre d'Auvergne und spielte als Konzertmeister im Lausanne Chamber Orchestra und im Chamber Orchestra of Europe. 1997 übernahm er diese Position im London Symphony Orchestra. Er leitete das Kammerorchester des London Symphony Orchestra, das Orchestre National d'Île-de-France, die Manchester Camerata und als Gast das Orchestre de Lille, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Toulouse Orchestra and Het Gelders Orkest.

Ab 2000 unterrichtete er als „Prince Consort Professor“ für Streicherensemble am Royal College of Music in London und erhielt 2003 eine Professur an der „Codarts School for Music“ in Rotterdam. Ein Jahr später folgte er einem Ruf als künstlerischer Leiter des Nederlands Kamerorkest nach Amsterdam. Als regelmäßiger Gast



spielt Gordan Nikolić auf Festivals wie The Proms London, Edinburgh Festival, Kuhmo Finland, La Folle Journée Nantes mit Musikern wie Vladimir Mendelssohn, Pieter Wispelwey, Christophe Coin, Eric Le Sage, Maria João Pires oder Emmanuel Ax.

Solistisch trat er auf mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchestre Symphonique de Bâle, Combattimento Consort Amsterdam, Israel Chamber Orchestra, Sinfonia Warsovia und dem London Symphony Orchestra unter Dirigenten wie Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding und André Previn. Er spielte die Uraufführung des Violinkonzerts von James MacMillan's „Deep But Dazzling Darkness“ mit dem London Symphony Orchestra.

Von Gordan Nikolić erschienen mehrere preisgekrönte Aufnahmen auf verschiedenen Labels (Olympia, Lyrix, Sirius, LSO Live, Alpha and PentaTone).

Gordan Nikolić spielt auf einer Petrus Guarnerius von 1735.

## TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le SACD offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses SACDs, TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support. Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas usuellement, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrières sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements SACD ... et s'y cantonnent.

Nous, chez TACET, nous pensons qu'ils ne poussent pas la démarche assez loin. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du SACD, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : Ravel a composé ses oeuvres pour une disposition orchestrale classique. Certes, mais Ravel ne connaissait ni le CD, ni le SACD, l' idée de support sonore étant artificielle en elle-même. L'idée base dans cet enregistrement est constante. Il n'existe qu'un seul auditeur : VOUS ! C'est sur VOTRE

confort et plaisir sonore que se concentrent les musiciens et l'ingénieur du son.

## De la musique à saisir

Comme il est habituel pour TACET Real Surround Sound, les instruments à cordes sont assis pour tous les morceaux dans le demi-cercle arrière et autour de l'auditeur (comme par exemple aussi pour les symphonies de L. v. Beethoven). Les bois dans *La Valse* et *Ma Mère l'Oye* à l'avant, dans *Le Tzigane* autour de l'auditeur dans le sens des aiguilles d'une montre et dans la *Pavane* dans l'autre sens. Les cuivres forment aussi dans *La Valse* un cercle fermé. Le *Boléro* est composé de deux mélodies. La première est jouée à peu près jusqu'au milieu du morceau dans la moitié de droite, la deuxième dans celle de gauche. La reprise respective du thème se fait entendre dans le lointain. Dans l'ensemble, l'orchestre se développe lentement de l'arrière vers l'avant. Cela vaut à peu près jusqu'à la moitié de l'œuvre. La position des onze premiers soli est inscrite. Le *Boléro* devient ainsi, d'une œuvre que beaucoup pense connaître par cœur, une œuvre à l'intérieur de laquelle, il reste encore de nombreuses choses à découvrir.

Il se trouve parfois, pour la première fois dans un enregistrement TACET, quelque chose sur le canal LFE. Ce n'est pas nécessaire, et est seulement un complément supplémentaire pour ceux qui possèdent un subwoofer et veulent en profiter. Il ne retransmet que les fréquences en dessous de 50 Hz. Les basses

ne doivent en aucun cas être pour cette raison diminuées dans les cinq canaux principaux.

Des descriptions poussées de tels genres de détails dans les livrets de nos productions Real-Surround-Sound ne doivent cependant pas donner l'impression que la technique d'enregistrement soit plus importante que la musique ou les musiciens. Ce n'est pas notre intention. Au contraire, tout dépend même surtout et avant tout – à côté de la composition – des musiciens. Que serait cet enregistrement sans le Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam qui avec une telle pieuse exactitude fit ressortir les détails et que serait-il sans Carlo Rizzi qui à travers son art inimitable fit respirer la musique? Quand les émotions concernant le nouveau et l'hallucinant s'apaisent, l'auditeur trouve ici plus facilement que jamais sa voie personnelle, pour approcher l'œuvre et les musiciens. Proche à les saisir.

*Andreas Spreer*

## **Les masques de Maurice Ravel ou : L'enfant et les sortilèges ?**

Chez les artistes, la vie et l'œuvre font corps et partant de l'une on peut déduire l'autre – cette déduction biographique hâtive mais volontiers faite, derrière laquelle se cache pourtant trop souvent un intérêt plus voyeuriste que musical, paraît nulle part ailleurs si parfaitement se vérifier que chez Maurice Ravel. Seulement plus on regarde de prêt, plus l'image devient étrange et de là encore plus incompréhensible.

Là se trouve le jeune Ravel, une des apparitions des plus extravagantes dans les riches salons parisiens, un dandy aux monocles changeants, la barbe coiffée et aux cravates pour le moins tape-à-l'œil, auquel le masque du snob plaisait tout particulièrement, l'aidant à surmonter avec style ce physique ressentit par lui-même comme maigrelet (Ravel mesurait 1,58 m). Son professeur de composition Gabriel Fauré, qui le décrivait comme étant très doué et appliqué, qui avait pourtant aussi remarqué chez lui un penchant pour les manières et l'exagération, l'introduisit lui-même dans le salon de Winnarete Singer. « Tante Winnie », l'héritière du fabricant de machines à coudre Singer célèbre encore de nos jours, commanda à Paris de nombreuses œuvres en tant que mécène (de Satie à Stravinsky en allant jusqu'à Poulenc, Milhaud et Kurt Weill) et aussi la pièce pour piano de Ravel *Pavane pour une infante défunte* (1899). Ce titre volontaire fut mis par Ravel seul sur le compte de la sonorité fascinante de la combinaison des mots « infante défunte » et il refusa à donner toutes autres explications. Si la musique devait vraiment représenter un cortège funèbre ou si cela était plutôt le souvenir de la princesse dansante elle-même, évoquée ici encore une dernière fois – un croisement de plaintes retenues et d'harmonique enlevée avec impact laisse le sujet en suspend.

Ravel fut entièrement surpris de l'incroyable succès de cette pièce pour piano, qui après sa première représentation publique en 1902 par Ricardo Viñes, l'ami d'études de Ravel, devint



une véritable pièce standard de salon, et peu après sa propre orchestration, caractérisée brillamment par le peu moyens employés (1910), il rejeta totalement la pièce, sa forme lui paraissant entre temps « assez pauvre ». Ce ne fut pas la dernière fois que certaines de ses œuvres lui semblant beaucoup plus importantes, furent dépassées par des tubes isolés.

Il y a ensuite le Ravel adulte qui aimait les enfants par-dessus tout. Toute société privée pouvait dans le doute parier trouver l'invité disparu, plongé dans des jeux communs dans la chambre des enfants ; comme dans le salon du couple Godebski : pour leurs enfants Mimie et Jean, Ravel était le conteur de contes, et le devint aussi bientôt comme compositeur avec sa petite Fantaisie *La Belle au bois dormant*. L'éditeur de Ravel Jacques Durand commanda pour cette scène brève (encore une fois la pavane d'une morte en apparence) encore quatre autres numéros de telles « pièces enfantines », toutes pour piano à quatre mains – *Ma mère l'Oye* vit le jour (1910), nommée d'après le sous-titre du recueil de contes de Charles Perrault, dans laquelle à côté de *La Belle au bois dormant*, il est aussi question de l'histoire du *Petit Poucet*.

Ravel espérant là voir la Suite aussi jouée ou même représentée par les deux enfants de six et sept ans des Godebski, tint compte pour la partie de piano des possibilités de mains d'enfants (qui d'ailleurs n'étaient pas beaucoup plus petites que les siennes). Les cinq contes miniatures sont donc du point de vue technique assez faciles à jouer mais du point de vue

par contre de la composition on ne peut plus raffinés. La motivique plongée en apparence dans un monde imaginaire tournant sur elle-même, sur laquelle le monde de La Belle au bois dormant dort sous l'emprise magique, et le Petit Poucet mortellement triste ne retrouve plus la trace de son pain émieté ; puis la Chinoiserie d'une pentatonie jouée sur les touches noires sur laquelle les pagodes dansent autour du bain de Laideronnette (tiré du conte *Le Serpentin vert*) ; et la valse sur la sonorité de laquelle la belle transforme la bête et ses grognements venant des profondeurs en prince – Ravel les a tous dans la version pour instruments de 1911 entourés encore en plus d'un voile orchestral fantastique et chatoyant (dans le *Petit Poucet*, il profita de l'occasion pour entremêler encore les quelques chants d'oiseaux des voleurs de miettes de pain). Le jardin féérique final n'a pas comme objet un conte concret mais tout simplement le fabuleux par excellence, pour ainsi dire le triomphe du monde des fées.

Ravel n'a pas seulement imaginé dans la composition un tel jardin féérique. Sa fascination pour tout ce qui touchait aux contes, à l'enfantin, au petit et à l'étrange allait si loin, qu'il acheta au début des années 1920 une propriété (nommé d'après la petite tour du toit « Belvédère ») à 50 km de Paris à Montfort-L'Amaury pour faire de la maison et du jardin dans une fureur de décoration qui dura plusieurs années son propre domicile de contes de fées. Il en ressortit un cabinet tel de curiosités, que tout l'ensemble semble être un cas modèle pour psychanalystes. Au jardin

japonais avec bonsaïs et autres miniatures botaniques ne correspondait pas seulement à l'intérieur de la maison un ameublement correspondant très précisément au maître de maison gracile et menu, mais aussi une collection de choses kitch posées de partout et de toutes les couleurs qui s'étaïnt jusque sur la queue du piano qui en était couverte. D'oiseaux mécaniques et autres jouets du même genre en innombrables petits boîtiers allant jusqu'à des petites figures en porcelaine de chine, tout se trouvait là, sous l'œil empreint de gravité et de fierté de la mère, représentée sur un grand tableau. On peut encore visiter aujourd'hui cette grande boîte à jouets, complexe psychologique devenu architecture, comme musée Ravel. Rien n'empêche de voir cette maison comme étant la clef symbolique de la personne du propriétaire – un rapport qui se reflète aussi dans le titre de l'opéra de Ravel *L'Enfant et les Sortilèges*.

Tout est cependant beaucoup plus complexe. Ravel ne cessait d'être un joueur de masques et se rendait bien compte de son propre jeu – comme lorsqu'il se définissait comme «une sorte de Louis II de Bavière», ou comme «de nature artificielle», ou quand ce qui lui faisait le plus plaisir dans sa collection de trésors de porcelaines était de savoir que ce n'étaient que des contrefaisants. Comme aussi dans *Tzigane* (1924), sa grande rapsodie pour violon et orchestre, il n'utilise absolument aucun thème authentique de la musique tzigane mais imite de façon virtuose son langage, il loue aussi de semblables principes chez les

autres, comme par exemple Francis Poulenc : «Ce qu'il y a de bien chez lui, c'est qu'il invente son folklore.» Parfois aussi naît une musique qui – comme dans *Tzigane* – avec une pour ainsi dire présence physique insistante paraît beaucoup moins distante qu'on n'aurait pu l'attendre de son créateur s'affiné.

Le cas de *La Valse* (1919/20) est encore autre chose. Serge Diaghilev avait fait la commande de cette œuvre qui devait être jouée pour la première fois avec ses «Ballets russes». Pourtant après que Ravel ait eu joué la composition achevée au piano, comme le raconte Poulenc, Diaghilev aurait rejeté l'œuvre en prétextant que tout en étant une œuvre de maître, ce n'était pas un ballet mais «la peinture d'un ballet» – une anecdote au moins bien trouvée même si l'on ne sait pas ce qu'il pourrait se trouver sur ce tableau.

Ravel a défini ainsi la mise en scène de *La Valse* avec une remarque dans la partition : Des couples valsant, le brouillard devenant de moins en moins dense, deviennent de plus en plus reconnaissables ; finalement la scène s'éclaircit totalement, on se trouve dans une résidence impériale aux alentours de 1855. Cependant, tout ces décors de valse, ces motifs traversant en feux follets la partition, semblant avoir comme modèles des œuvres tout à fait concrètes de la dynastie Strauss et pouvant être pourtant aussi de simples clichés de valse sans aucuns modèles concrets – se forment-ils vraiment en une apothéose de valse bienheureuses, «la valse» par excellence, dans laquelle à la fin tout, adapté au genre, se

disperse en vertiges et délires ? Que la catastrophe de la guerre juste vécue ait fait partie ici de la composition, Ravel (qui en 1916 avait stationné comme conducteur dans l'artillerie dans les alentours de Verdun) l'avait toujours démenti et peut-être même vraiment ni voulu ou même cru. On ne peut pourtant s'empêcher de penser, lorsque la violence de la valse rappelle le tonnerre des pièces d'artillerie et que l'emphase stridente est pour ainsi dire menée à l'implosion, à l'idée d'une danse des morts et de la fin par la force de toute une époque.

Alors que *La Valse* fut jouée pour la première fois comme pièce de concert et seulement plus tard mise en scène comme ballet, ce fut le contraire pour le *Boléro* (1928) : Que ce concerto pour orchestre, une pièce de show par excellence, fêta sa grande première comme ballet, est aujourd'hui presque tombé dans l'oubli. Ida Rubinstein, une danseuse d'une énorme présence érotique et de réputation douteuse, qui sans véritable formation de danseuse classique était parfois engagée par la Compagnie des « Ballets russes » de Diaghilev, commanda la pièce et la fit jouer pour la première fois accompagnée d'un lascif *One-woman-show* : la femme dansant sur la table d'une taverne espagnole, entourée d'hommes de plus en plus électrisés.

Que cette pièce devint et demeura le plus grand succès de Ravel étonna encore une fois beaucoup le compositeur qui ne cessa de trouver cela suspect. Son regard sur le sujet du *Boléro* n'était pas seulement tout autre (il imaginait une représentation devant la bro-

chure d'une immense fabrique correspondant aux traits mécaniques à répétition de la musique) ; il se complaisait aussi à minimiser la disposition géniale de l'œuvre : c'était comme simple exercice d'instrumentation absolument « libre de toute musique ». En effet, le *Boléro*, cette monomanie sur deux thèmes apparentés alternants l'un avec l'autre avec coloration hispano-arabe, est un tour de force de croissance orchestrale et d'agglomération sonore, de nouveau avec le point de mire strident d'un effondrement total. Sur le chemin qui y mène, Ravel passe en revue toutes les qualités de sa musique : une harmonie très élaborée dont les grappes sonores vont cependant être cachées par une sonorité orchestrale extrêmement différenciée, des solos extravagants dans des tessitures parfois extrêmes de caractéristiques particulières, enrichis d'éléments de jazz et dans des combinaisons si singulières que l'on a de nouveau à faire à des supercheries et des mascarades – lorsque Ravel par exemple nous donne l'impression avec des effets de mixtures (la présentation du thème dans plusieurs tonalités différentes en même temps), d'entendre un typique registre d'orgue.

Aussi là, où les mondes sonores de Ravel apparaissent en toute simplicité et en toute innocence, ceux-ci restent toujours des plus raffinés – ainsi aussi dans le *Boléro*. Comme une mauvaise plaisanterie, il semble pourtant que justement Ravel, chez lequel le raffinement esthétique allait apparemment de paire avec une distanciation scrupuleuse de tout ce qui pouvait se rapporter au sexe, passe pour être,

et cela aussi à Hollywood, un classique volontiers utilisé pour la musique érotique. Encore donc un autre masque derrière lequel Ravel se cache à nouveau ...

*Christian Schaper*

## **Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam**

L'Orchestre Symphonique des Pays-Bas est avec ses 130 musiciens le plus grand orchestre des Pays-Bas. Né en 1985 de la fusion de l'orchestre symphonique d'Amsterdam, l'orchestre symphonique d'Utrecht et de l'orchestre de chambre des Pays-Bas, l'Orchestre Philharmonique des Pays-Bas perpétue la tradition de ses prédécesseurs en continuant de proposer une combinaison pleine d'attraits de programmes de concerts accessibles au grand public dans lesquels le travail du répertoire classique s'associe à celui de la musique nouvelle. L'orchestre a pour tradition d'interpréter des œuvres de compositeurs hollandais et a lui-même commandé d'innombrables pièces.

La plupart des concerts a lieu dans la célèbre salle du Concertgebouw d'Amsterdam. L'Orchestre Philharmonique des Pays-Bas d'Amsterdam accompagne la plupart des représentations du Nederlandse Opera au Théâtre musical d'Amsterdam.

L'orchestre travail avec d'éminents solistes comme Frank Peter Zimmerman, Leonidas Kavakos, Vadim Repin, Maxim Vengerov, Bella

Davidovich, Leif Ove Andsnes, Maria Joao Pires, Stephen Hough, Stephen Kovacevich, Elisabeth Leonskaja, Radu Lupu, Heinrich Schiff, Natalia Gutman, Christian Tetzlaff, Truls Mørk, Isabelle van Keulen, Aldo Ciccolini, Christian Zacharias, HK Gruber, pour n'en nommer que certains.

Parmi les chefs d'orchestre invités comptent Rudolphe Barshai, Andrew Litton, Markus Stenz, Dmitri Kitaenko, Emmanuel Krivine, Sir Yehudi Menuhin, Hans Vonk, Paul McCreesh, Jaap van Zweden, Claus Peter Flor, Carlo Rizzi, Mario Venzago, Christoph Poppen, Kazushi Ono, Vassily Sinaisky et beaucoup d'autres encore.

L'Orchestre Philharmonique fit de nombreuses tournées en Autriche, Espagne, Italie, Allemagne et est l'invité d'éminents festivals ; en dehors d'Europe, l'orchestre s'est aussi rendu en tournées entre autres au Japon et à Hong Kong.

En septembre 2003, Hartmut Haenchen fut succédé par le dynamique chef d'orchestre russe d'origine américaine Yakov Kreizberg. Avec Kreizberg, l'orchestre entreprit tout un programme d'enregistrements prestigieux avec le célèbre label Penta Tone, dont les enregistrements sont acclamés depuis par de nombreuses critiques.

Depuis la saison 2011/2012, Marc Albrecht est le chef d'orchestre attitré de l'orchestre ; sous sa direction, l'Orchestre Symphonique des Pays-Bas va continuer à présenter un large répertoire sur les scènes de concert et pour l'opéra, ainsi que des enregistrements et des tournées internationales.

## **Carlo Rizzi, chef d'orchestre**

Nommé « l'un des plus grands chefs d'orchestres de sa génération », il se produit avec les plus grands orchestres mondiaux comme le Philharmonique de Vienne, le Symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie, le Philharmonique de Los Angeles, le Symphonique de Londres, le Philharmonique de Londres, l'Orchestre Philharmonique de Londres et le Philharmonique Royal, ainsi que l'Orchestre National de France, l'Orchestre de la Scala de Milan, l'Orchestre Symphonique NHK de Tokyo et l'Orchestre Philharmonique des Pays-Bas pour n'en nommer que quelques uns.

Maestro Rizzi est volontiers sollicité dans les opéras les plus exquis du monde et dirige aussi fréquemment au théâtre de la Scala de Milan, au Métropolitain Opera de New-York, au London's Royal Opera Covent Garden, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles ainsi qu'à l'Opéra National de France Bastille et à l'Opéra des Pays-Bas. Il est aussi régulièrement invité au Grand Opéra de Houston.

Carlo Rizzi occupa par deux fois le poste de Directeur musical du Welsh National Opera – de 2004 à 2008 et de 1992 à 2001. Durant ces périodes, l'orchestre remporta de nombreux prix comme celui de la Royal Philharmonic Society. Depuis 1996, il a régulièrement été invité pour des concerts au Festival International d'Edinburgh.

Il a travaillé dans les studios d'enregistrements avec Teldec, dirigeant les poèmes symphoniques de Respighi et l'œuvre com-

plète de l'Arlésienne de Bizet avec l'Orchestre Philharmonique de Londres et de nombreux autres projets. Il a enregistré dix opéras dont la Traviata, Rigoletto, Faust, La Cenerentola et Un ballo in maschera. Il a aussi enregistré pour EMI, Philips, Sony, Decca et beaucoup d'autres encore. La Deutsche Gramophone sortit un enregistrement et un DVD de sa Traviata du Festival de Salzbourg en automne 2005.

## **Gordan Nikolić, violon**

Gordan Nikolić est né en 1968 à Brus, Serbie, et termina ses études par un prix d'excellence au Conservatoire supérieur de musique de Bâle dans la classe de Jean-Jacques Kantorov, ayant aussi travaillé avec Lutoslawski et Kurtág dans les domaines de la musique baroque et de la musique contemporaine. Il remporta plusieurs prix internationaux, comme le Prix Tibor Varga, Niccolò Paganini, Città di Brescia et le Prix Vaclav Huml.

Il fut Directeur de l'Orchestre d'Auvergne et travailla comme premier violon solo avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne et l'Orchestre de Chambre d'Europe. En 1997, il fut nommé directeur de l'Orchestre Symphonique de Londres. Il dirigea aussi l'Orchestre de Chambre de l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Orchestre National d'Île-de-France, la Camerata de Manchester et fut l'invité de l'Orchestre de Lille, et de l'Orchestre Symphonique de Rotterdam, de l'Orchestre de Toulouse et du Het Gelders Orkest. En 2000, il reçut le titre de « Prince Consort Professor »

pour ensemble de cordes au Collège Royal de Musique de Londres et obtint en 2003 le poste de professeur au Conservatoire de Musique Codarts de Rotterdam. Un an plus tard, Gordan Nikolić devint directeur artistique de l'Orchestre de Chambre des Pays-Bas à Amsterdam. Gordan Nikolić est régulièrement l'invité de festivals comme The Proms London, le Festival d'Edinburgh, de Kuhmo en Finlande, La Folle Journée de Nantes, avec des musiciens comme Vladimir Mendelssohn, Pieter Wispelwey, Christophe Coin, Eric Le Sage, Maria João Pires et Emmanuel Ax.

Il s'est produit comme soliste avec l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Symphonique de Bâle, le Combattimento Consort d'Amsterdam, l'Orchestre de Chambre d'Israël, le Symphonique de Varsovie et l'Orchestre Symphonique de Londres sous la direction de chefs comme Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding et André Prévin. Il a joué la première du concerto pour violon de James MacMillan « Deep But Dazzling Darkness » avec l'Orchestre Symphonique de Londres. Gordan Nikolić a enregistré des CD qui ont remporté des prix pour différents labels (Olympia, Lyrinx, Sirius, LSO Live, Alpha et Penta Tone).

Gordan Nikolić joue sur un violon de Petrus Guarnerius de 1735.

## Impressum

Recorded: March/April 2012,  
Beurs van Berlage, Amsterdam

Technical equipment: TACET  
Preamps, A/D-conversion: RME Micstasy M  
Madi signal distribution:  
D.O.Tec Producer.com, Split.Converter  
Software: Samplitude Pro X  
DSD mastering: Robin Schmidt

Translations: Michael Babcock (English)  
Stephan Lung (French)

Photo Gordan Nikolić: © Ronald Knapp  
Photo orchestra: © TACET

Cover painting: "Gaspard"  
by Hans-Ulrich Wagner  
Cover design: Julia Zancker  
Booklet layout: Toms Spogis

Artistic manager Nederlands  
Philharmonisch Orkest: Sven Arne Tepl

Recording: Andreas Spreer, Roland Kistner  
Editing, TACET Real Surround Sound mix:  
Andreas Spreer  
Produced by Andreas Spreer

© 2013 TACET

© 2013 TACET

## Audio System Requirements

### 1. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this SACD to the full you need a system with more than two speakers. The most common are surround systems in 5.1 standard: five speakers + one bass speaker. TACET SACDs were designed for this formation.

### 2. How must I position the speakers?

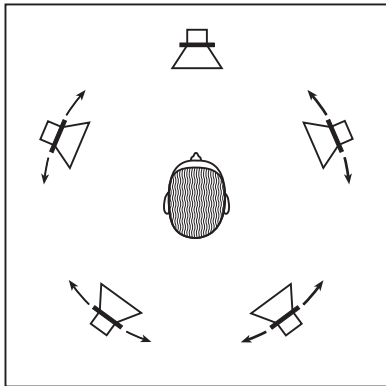
In an imaginary circle with you the listener seated in the centre. The more evenly spread the speakers are around this imaginary circle the better. If two speakers are too close to each other or too far apart, the perception of the instrument positions is impaired. The quality of the timbre and the musical enjoyment will however be roughly the same.

### 3. Excellent: Listening in a car

Do you have a SACD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of SACDs can really be enjoyed to the full. Warning: we take no responsibility for any accidents you might cause while listening raptly.

### Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume before playing your SACD.
- Try to avoid filters etc. which could alter the sound.
- Do not set the volume too high; be kind to your ears.





**Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam, Carlo Rizzi**