



**RAVEL DAPHNIS ET CHLOÉ PAVANE**  
complete ballet

**ROTTERDAM PHILHARMONIC ORCHESTRA**  
**YANNICK NÉZET-SÉGUIN**

# RAVEL, MAURICE (1875–1937)

## DAPHNIS ET CHLOÉ (complete ballet) (1909–12) 56'34

### PREMIÈRE PARTIE 27'10

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | 1. Introduction. <i>Lent – Très modéré</i>                                    | 3'03 |
| 2 | 2. Danse religieuse. <i>Modéré</i>  | 5'28 |
| 3 | 3. Danse des jeunes filles. <i>Vif</i>  | 2'42 |
| 4 | 4. Danse grotesque de Dorcon. <i>Vif – Plus modéré – Très modéré – Pesant</i> | 2'48 |
| 5 | 5. Danse légère et gracieuse de Daphnis. <i>Assez lent – Animé – Vif</i>      | 3'57 |
| 6 | 6. Lyceion entre. <i>Lent – moins lent – Très libre</i>                       | 4'04 |
| 7 | 7. Nocturne   | 5'08 |

### DEUXIÈME PARTIE 13'12

- |    |                               |      |
|----|-------------------------------|------|
| 8  | 8. Interlude                  | 2'33 |
| 9  | 9. Danse guerrière            | 4'33 |
| 10 | 10. Danse suppliante de Chloé | 6'06 |

### TROISIÈME PARTIE 16'12

- |    |                    |      |
|----|--------------------|------|
| 11 | 11. Lever du jour  | 5'37 |
| 12 | 12. Pantomime      | 6'07 |
| 13 | 13. Danse générale | 4'28 |

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 14 | PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (1899, orch. 1910) | 5'58 |
|----|--|------|

TT: 63'27

NETHERLANDS RADIO CHOIR GIJS LEENAARS *chorus master*

## ROTTERDAM PHILHARMONIC ORCHESTRA

leader: IGOR GRUPPMAN (*Daphnis*) / MARIEKE BLANKESTIJN (*Pavane*)

JULIETTE HUREL (*solo flute, Daphnis*) · MARTIN VAN DE MERWE (*solo horn, Pavane*)

YANNICK NÉZET-SÉGUIN *conductor*

In his *Esquisse biographique*, dictated to Roland-Manuel, Ravel states: ‘*Daphnis and Chloe*, a choreographic symphony in three parts, was commissioned from me by the director of the Ballets Russes, Mr Serge Diaghilev. The scenario is by Mikhail Fokin, who was then choreographer of the famous troupe. My intention when writing it was to compose a huge musical fresco, concerned less with archaism than with faithfulness to the Greece of my dreams – which is indeed similar to the one imagined and depicted by French artists in the late eighteenth century. The work is constructed symphonically according to a very rigorous tonal plan and using a small number of motifs, the developments of which ensure the work’s symphonic unity. Sketched in 1907 [*sic*], *Daphnis* was reworked several times, especially the finale.’

The year 1907 that the composer mentions is a mistake, no doubt an unintentional one, as we now know that Ravel actually started work on the project two years later: in a letter dated 27th June 1909 he mentions ‘preparing a ballet libretto for the next Russian season’. The libretto had been arranged by Mikhail Fokin and was based on a late second-century romance by the Greek author Longus that had previously inspired composers such as Bodin de Boismortier, Offenbach and Jean-Jacques Rousseau. Fokin wanted to depict, with a concern for ethnology, the rites and customs of a distant era, but Ravel did not care at all for the libretto, which he found ‘thoroughly stupid’.

Moreover, Ravel was rather hesitant about this project, as in 1909 the first visit to Paris by Serge Diaghilev’s ballet company (which did not assume the name of Ballets Russes until the following year) was by no means the success that Diaghilev had expected and, in particular, was far from offering the musical and theatrical splendours that would so dazzle Paris in years to come. In fact that first season had almost been a disaster: superficial productions, mediocre standards not only of musical performance but also of choreography and dancing –

and, even worse, a financial fiasco that gave no cause whatsoever to be optimistic about the future. Ravel thus had little incentive to launch himself into a task that held little appeal for him and for which the prospects seemed so uncertain.

On a creative level, too, Ravel found himself in an unproductive period: since the *Rhapsodie espagnole*, written in the summer of 1907, he had composed only one original work, *Gaspard de la nuit* (admittedly a masterpiece) for solo piano in 1908; otherwise there had been only arrangements of his own and other composers' music.

It was precisely Ravel's hesitations that contributed indirectly to the discovery of one of the greatest composers of the twentieth century: unable to count on an original score by Ravel for his 1910 season, the prudent Diaghilev – keen to score a major success in order to erase memories of the previous season's failure – decided in late 1909 to commission a ballet featuring elements of Russian folklore from a young, unknown composer from St Petersburg: Igor Stravinsky. And the rest is history: the ballets *The Firebird* (premiered in June 1910) and then *Petrushka* (June 1911) caused a huge stir in the Parisian musical community. And so the legend of the Ballets Russes and their extraordinary productions took shape. More tangibly, they also stopped losing money.

This was the context in which Ravel resumed his work on *Daphnis*. As was his usual practice when writing for orchestra, he finished a version for solo piano first; this was played to Diaghilev in June 1910, but he showed little enthusiasm for it.

Ravel tarried for two more years before deciding to overhaul the finale and complete the work – and its sumptuous orchestration – in the spring of 1912. Meanwhile Diaghilev and his troupe had proven their mettle: the success of the Ballets Russes now brought them engagements in the great European capitals, and the musical standard had been considerably improved – thanks in no small measure to the conductor Pierre Monteux. In more definite terms, Ravel had been

stung by the good fortune enjoyed by his young colleague from St Petersburg, and now wanted to profit from the considerable fame of the Ballets Russes, whose name was on everybody's lips in Europe. The problem was that Diaghilev, after experiencing the explosiveness of Stravinsky, now found the subject of *Daphnis and Chloe* to be rather insipid, and the music somewhat old-fashioned. It was the publisher Durand who insisted that Diaghilev honour his contract. The preparations for the première – originally planned for 5th June 1912, but postponed until 8th of that month, at the Théâtre du Châtelet in Paris, with staging by Fokin, sets by Leon Bakst, conducted by Pierre Monteux with Nijinsky and Tamara Karsavina in the principal roles – were also fraught with difficulty. Not only did Fokin and Nijinsky quarrel incessantly, but also the dancers had serious problems with the score's intricate rhythms (they had no idea what would await them the following season with *The Rite of Spring*...). The première of the ballet, spitefully placed at the very end of the season by a duplicitous Diaghilev (who, in addition, when changing the scheduled date, reduced the number of performances from four to two, much to the annoyance of Ravel), was hardly successful at all – to the extent that the composer refused to come forward to acknowledge the applause at the end. Admittedly even Ravel himself found his work 'a bit long'. In fact it contained little either of the original Greek story or of Fokin's ethnological concerns. The work finally achieved the success it deserved at a performance in London the following season, and then in Paris in 1921.

*Daphnis and Chloe* is Maurice Ravel's longest work, playing for about an hour, and requires a huge orchestra including triple woodwind, four trumpets, four trombones and three horns, not to mention a large complement of percussion instruments and a wordless chorus.

Although Ravel was always concerned with authenticity in his 'exotic' scores, *Daphnis and Chloe* certainly has nothing Greek about it, and just by listening to

the work we can easily notice that he did not attempt to make the music sound archaic. Moreover, the composer's own expression 'choreographic symphony' is an apt description of the music, which is not simply meant to be danced to. *Daphnis and Chloe* can also be heard as 'pure' music, although a knowledge of the plot contributes to a more profound appreciation of the work.

Longus's romance can be summarized as follows: the story is about the love between the shepherd Daphnis and Chloe. After a contest between Daphnis and the cowherd Dorcon – with a kiss from Chloe as the prize – Chloe is brutally abducted by pirates. Crazy with despair, Daphnis swoons. Chloe is returned to Daphnis thanks to the divine intervention of Pan, whose arrival disperses the pirates. The ballet ends with a wild bacchanale.

Among the most famous passages in the score, we should mention *Lever du jour* (*Daybreak*) with its complicated, innovative writing, which is considered to be the zenith of Ravel's artistry. Above an expressive orchestral *crescendo* that depicts the awakening of nature, we hear an evocation of birds from the violin and piccolo – as if anticipating the future work of the composer and ornithologist Olivier Messiaen. With its intoxicating colours and its unrestrained rhythms the final dance, the *Bacchanale* – which as we have seen caused the composer some trouble, the first version having been too feeble – seems like a reply to, an echo of the music by Russian composers that Diaghilev's troupe had presented. Stravinsky, who regarded *Daphnis and Chloe* as 'not only Ravel's best work, but one of the most beautiful products of all French music', was not wrong: all of Ravel's artistry is here brilliantly encapsulated. The orchestral refinement, the combination of impassioned lyricism and typically Ravelian modesty, the infinite rhythmic variety: all of these can certainly be found in other works by Ravel – such as *La Valse* – but nowhere else with such warmth and virtuosity. Ravel extracted two suites from his ballet, which have contributed to its popularity and helped to reveal the score's richness.

After ‘the Greece of my dreams’, imaginary Spain? Although the title seems to refer to the Iberian peninsula, Ravel denied having tried to evoke his beloved Spain in his *Pavane pour une infante défunte* (*Pavane for a Dead Infanta*): ‘When putting together the words that form the title, all that was in my mind was the pleasure of forming an alliteration. Don’t attach more importance to the title than it actually has.’

The *Pavane* was originally written for solo piano in 1899, but its orchestral version is from the spring of 1910 – the same time as *Daphnis and Chloe*. Although the piece is now one of Ravel’s best-known compositions, it is interesting to read what the composer – who was always self-critical – wrote about it: ‘I have no qualms in speaking about this piece: the *Pavane* is far enough removed from the present to warrant my abandoning the role of composer for that of critic. In perspective, its qualities are no longer visible to me but, alas, its weaknesses stand out very clearly: the influence of Chabrier is too obvious and the form is quite uninteresting.’ The piece – which is somewhat reminiscent of the famous *Pavane* by Ravel’s teacher Gabriel Fauré – was judged harshly by Ravel’s contemporaries from Alfred Cortot to Roland-Manuel and Jean Cocteau: they saw it as nothing more than an impersonal piece of minor interest. More than a century later, we can recognize that its mood of profound melancholy and of nobility tinged with an archaism very typical of the late nineteenth century, here intensified by the transparent orchestration, endows this youthful work with an irresistible charm. And for those who were tempted to emphasize the funereal character that the title seems to imply, Ravel himself stressed that it was not ‘a dead pavane for an infanta’!

The piano version was premièred on 5th April 1902 by Ricardo Viñes, and the version for orchestra was first performed at the Concerts Hasselmans in Paris on 25th December 1911, conducted by Alfredo Casella.

© *Jean-Pascal Vachon 2014*

The **Rotterdam Philharmonic Orchestra** ranks among Europe's foremost orchestras, being internationally known for the intense energy of its performances, its acclaimed recordings and its innovative audience approach. The Rotterdam Philharmonic Orchestra was founded in 1918. From 1930, under chief conductor Eduard Flipse, it developed into one of the foremost orchestras of the Netherlands. In the 1970s, with Jean Fournet and Edo de Waart, the orchestra gained international recognition. In 1995, Valery Gergiev's appointment as music director heralded a new period of bloom. He was succeeded by Yannick Nézet-Séguin, with whom the orchestra has made numerous successful tours and recordings. In 2013 Jiří Bělohlávek joined the Rotterdam Philharmonic as its principal guest conductor.

Home of the Rotterdam Philharmonic Orchestra is De Doelen Concert Hall, but the orchestra can frequently be heard in other locations – from local venues to the most prestigious halls and festivals at home and abroad. In 2010 the orchestra assumed a residency in the Paris Théâtre des Champs-Élysées, where it is one of the principal guest orchestras. The orchestra's worldwide presence is further enhanced by its extensive recording catalogue, ranging from the ground-breaking performances with Eduard Flipse to today's critically lauded recordings with Yannick Nézet-Séguin.

**Yannick Nézet-Séguin** is music director of the Philadelphia Orchestra, music director of the Rotterdam Philharmonic Orchestra, principal guest conductor of the London Philharmonic Orchestra and artistic director and principal conductor of the Orchestre Métropolitain (Montreal).

Following studies in his native Montreal, Nézet-Séguin has worked extensively with leading Canadian and American orchestras. In Europe, he is a regular guest conductor of leading ensembles such as the Dresden Staatskapelle, Berlin Phil-



harmonic Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Vienna Philharmonic Orchestra and Chamber Orchestra of Europe.

A notable opera conductor, Nézet-Séguin has conducted at the Salzburg Festival (*Roméo et Juliette* and *Don Giovanni*), Teatro alla Scala (*Roméo et Juliette*), Royal Opera House, Covent Garden (*Rusalka*) and Netherlands Opera (*The Makropoulos Case*, *Turandot* and *Don Carlo*). He enjoys a close relationship with the Metropolitan Opera and has conducted *Carmen*, *Don Carlo*, *Faust*, *La traviata* and *Rusalka*. In 2011, he embarked on a major Mozart opera series for Festspielhaus Baden-Baden.

Nézet-Séguin has made numerous acclaimed recordings with the Philadelphia Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre Métropolitain and Chamber Orchestra of Europe. His honours include a prestigious Royal Philharmonic Society Award, Canada's highly coveted National Arts Centre Award and the Prix Denise-Pelletier, the highest distinction for the arts in Quebec, awarded by the Quebec government. In 2011, he received an honorary doctorate from the University of Quebec in Montreal, and he was appointed a Companion of the Order of Canada in 2012.

In seiner *Esquisse biographique*, die Maurice Ravel seinem Schüler und Freund Roland-Manuel diktierte, ist zu lesen: „*Daphnis et Chloé*, choreographische Symphonie in drei Teilen, wurde mir durch den Direktor der Ballets Russes, Herrn Sergej Diaghilew, in Auftrag gegeben. Die Handlung stammt von Michail Fokin, dem damaligen Choreographen des berühmten Ensembles. Beim Komponieren schwebte mir ein großes musikalisches Fresko vor, weniger auf Archaik bedacht als auf Treue zu dem Griechenland meiner Träume, das sich jenem verwandt fühlt, welches die französischen Künstler Ende des 18. Jahrhunderts imaginiert und geschildert haben. Das Werk ist symphonisch gebaut, folgt einem sehr strengen tonalen Plan und verwendet eine kleine Anzahl von Motiven, deren Entwicklungen die symphonische Einheit gewährleisten. Im Jahr 1907 [*sic*] skizziert, wurde *Daphnis* mehrmals überarbeitet, insbesondere das Finale.“

Das Jahr 1907, das der Komponist erwähnt, ist ein zweifellos unbeabsichtigter Fehler, wissen wir doch heute, dass Ravel die Arbeit an dem Projekt erst zwei Jahre später aufnahm: In einem Schreiben vom 27. Juni 1909 erwähnt er die „Erstellung eines Ballettlibrettos für die nächste Russische Saison“. Das Libretto stammte von Michail Fokin und basierte auf einem Hirtenroman des griechischen Dichters Longus aus dem 2. Jahrhundert, der bereits Komponisten wie Bodin de Boismortier, Offenbach und Jean-Jacques Rousseau inspiriert hatte. Mit ethnologischem Ehrgeiz wollte Fokin die Riten und Bräuche einer fernen Zeit darstellen, aber Ravel fand das Libretto ziemlich albern und schätzte es nicht sonderlich.

Darüber hinaus nahm Ravel dieses Projekt eher zögerlich in Angriff, war der erste Paris-Besuch von Sergej Diaghilews Ballettkompanie im Jahr 1909 (erst im Jahr darauf nahm man den Namen „Ballets Russes“ an) doch bei weitem nicht der Erfolg gewesen, den Diaghilew sich erwartet hatte – und weit davon entfernt, jene musikalische und szenische Pracht zu entfalten, die Paris in den kommenden Jahren so begeistern sollte. Tatsächlich erwies sich diese erste Saison beinahe als

ein Desaster: oberflächliche Produktionen, Mittelmaß in der musikalischen Darbietung, den Choreographien und ihrer Ausführung – und, schlimmer noch, ein finanzielles Fiasko, das keinerlei Anlass dazu gab, optimistisch in die Zukunft zu blicken. Ravel hatte daher kaum Grund, sich einer Aufgabe zu widmen, die er für wenig attraktiv hielt und deren Aussichten so unsicher schienen.

Zudem befand er sich in einer nicht sonderlich produktiven Phase seines Schaffens: Seit der im Sommer 1907 komponierten *Rhapsodie espagnole* hatte er lediglich ein einziges Originalwerk komponiert – *Gaspard de la nuit* für Klavier solo (1908; zugegebenermaßen ein Meisterwerk) – und daneben nur Bearbeitungen eigener und fremder Werke angefertigt.

Ravels Zögern aber trug auf indirekte Weise zu der Entdeckung eines der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts bei: Da er nicht mit einer Originalmusik von Ravel für die Saison 1910 rechnen konnte, beschloss der umsichtige Diaghilew – dem sehr daran gelegen war, die Erinnerungen an den Misserfolg der Vorsaison vergessen zu machen – Ende 1909, ein Ballett mit Motiven aus der russischen Folklore bei einem jungen, unbekanntem Komponisten aus Sankt Petersburg in Auftrag zu geben: Igor Strawinsky. Der Rest ist Geschichte: Die Ballette *Der Feuervogel* (im Juni 1910 uraufgeführt) und *Petruschka* (Juni 1911) sorgten für großes Aufsehen im Pariser Musikleben. Und so nahm die Legende von den Ballets Russes und ihren außergewöhnlichen Produktionen Gestalt an; auf einer konkreteren Ebene bedeutete dies das Ende der roten Zahlen.

Unter diesen Umständen nahm Ravel seine Arbeit an *Daphnis* wieder auf. Wie üblich bei seinen Orchesterkompositionen, begann er mit einer Fassung für Klavier solo; diese wurde im Juni 1910 Diaghilew vorgespielt, welcher allerdings wenig Begeisterung zeigte.

Zwei weitere Jahre zogen ins Feld, bevor Ravel sich dazu entschloss, das Finale zu überarbeiten und das Werk samt seiner opulenten Instrumentation im Frühjahr

1912 zu vollenden. In der Zwischenzeit hatten Diaghilew und seine Kompanie ihre Vertrauenswürdigkeit unter Beweis gestellt: Der Erfolg der Ballets Russes führte zu Engagements in den großen europäischen Hauptstädten, und das musikalische Niveau hatte sich erheblich gesteigert, was vor allem dem Dirigenten Pierre Monteux zu danken war. Genauer gesagt, fühlte sich Ravel von dem Erfolg seines jungen Kollegen aus Sankt Petersburg angestachelt und wollte nun von dem beträchtlichen Ruhm der Ballets Russes, deren Name in ganz Europa in aller Munde war, profitieren. Das Problem freilich war jetzt, dass Diaghilew nach dem explosiven Strawinsky-Erlebnis das *Daphnis und Chloe*-Sujet ziemlich fad und die Musik etwas altmodisch fand. Es war der Verleger Durand, der darauf bestand, dass Diaghilew seinen Vertrag einhielt. Die Vorbereitungen für die Premiere am Théâtre du Châtelet in Paris (Choreographie: Fokin, Ausstattung: Leon Bakst, Musikalische Leitung: Pierre Monteux, Titelrollen: Nijinsky und Tamara Karsavina), die ursprünglich für den 5. Juni 1912 vorgesehen war, dann aber auf den 8. des Monats verschoben wurde, stellten sich ebenfalls als ausgesprochen schwierig heraus. Nicht nur, dass Fokin und Nijinsky unentwegt stritten, auch die Tänzer hatten ernsthafte Probleme mit den komplizierten Rhythmen (sie ahnten noch nicht, was sie in der kommenden Saison mit dem *Sacre du Printemps* erwartete ...). Die Premiere des Balletts, von einem böswilligen Diaghilew ganz ans Ende der Saison gelegt (außerdem reduzierte er, sehr zu Ravels Verdruss, im Zuge einer Änderung des Aufführungstermins die Anzahl der Vorstellungen von vier auf zwei), kann man kaum als Erfolg bezeichnen; der Komponist weigerte sich sogar, den Schlussapplaus entgegenzunehmen. Ravel selber fand sein Werk „etwas lang“, und von der griechischen Vorlage oder von Fokins ethnologischem Anliegen war wenig übrig geblieben. Den verdienten Erfolg erzielte das Werk erst in der folgenden Saison bei seiner Wiederaufnahme in London und dann in Paris im Jahr 1921.

Mit rund einer Stunde Dauer ist *Daphnis und Chloe* Maurice Ravels längstes

Werk; es sieht ein Riesenorchester mit dreifachen Holzbläsern, vier Trompeten, vier Posaunen und drei Hörnern sowie einer großen Schlagwerkgruppe und einen wortlosen Chor vor.

Obwohl Ravel in „exotischen“ Kompositionen immer auf Authentizität bedacht war, findet sich in *Daphnis und Chloe* nichts Griechisches, und schon das erste Hören macht klar, dass der Komponist keine „historisierenden“ Absichten hegte. Ravels eigene Bezeichnung „Choreographische Symphonie“ trifft den Kern einer Musik, die nicht nur für den Tanz gedacht ist. *Daphnis und Chloe* kann auch als „reine“ Musik gehört werden, wiewohl die Kenntnis der Handlung zu einem tieferen Verständnis des Werks beiträgt.

Longus' pastoraler Roman handelt von der Liebe zwischen Chloe und dem Hirten Daphnis. Nach einem Wettstreit von Daphnis und dem Rinderhirten Dorcon – ein Kuss von Chloe ist der Preis – wird Chloe brutal von Piraten verschleppt. Verrückt vor Verzweiflung, schwinden Daphnis die Sinne. Dank der göttlichen Intervention des Hirtengottes Pan, dessen Erscheinen die Piraten verscheucht, finden Chloe und Daphnis wieder zueinander. Das Ballett endet mit einem wilden Bacchanale.

Zu den bekanntesten Passagen aus Ravels Musik gehört *Lever du jour (Tagesanbruch)*, das mit seinem so komplexen wie innovativen Stil als Höhepunkt von Ravels Kunst gilt. Über einem ausdrucksstarken Orchester crescendo, das das Erwachen der Natur darstellt, scheinen die Vogelrufe von Violine und Flöte auf das Schaffen des Komponisten und Ornithologen Olivier Messiaen vorauszuweisen. Der Schlusstanz, das *Bacchanale*, hat, wie erwähnt, dem Komponisten nach der ersten, vielleicht zu zurückhaltenden Fassung einige Probleme bereitet; mit seiner berausenden Farbenpracht und seiner entfesselten Rhythmik erscheint er nun wie eine Antwort auf die russische Musik, die Diaghilew präsentiert hatte. Strawinsky, für den *Daphnis und Chloe* „nicht nur Ravels bestes Werk,

sondern eine der wunderbarsten Errungenschaften der französischen Musik überhaupt“ war, lag wahrlich nicht falsch: Ravels ganze Kunstfertigkeit ist hier auf brillante Weise gebündelt. Die orchestrale Raffinesse, die Kombination aus leidenschaftlicher Poesie und Ravels charakteristischem Zartgefühl, die unendliche rhythmische Vielfalt – all diese Faktoren lassen sich sicherlich auch in anderen Werken Ravels finden (z.B. in *La Valse*), nirgends aber mit so viel Wärme und Virtuosität. Ravel richtete aus seiner Ballettmusik zwei Suiten ein, die zu ihrer Popularität beigetragen und geholfen haben, den Reichtum dieser Musik zu offenbaren.

Nach dem „Griechenland meiner Träume“ ein imaginäres Spanien? Obwohl der Titel auf die iberische Halbinsel zu verweisen scheint, bestritt Ravel, in seiner *Pavane pour une infante défunte* (*Pavane für eine verstorbene Infantin*) sein geliebtes Spanien evoziert zu haben: „Als ich die Worte des Titels zusammensetzte, ging es mir nur um die Freude an der Bildung einer Alliteration. Messen Sie dem Titel nicht mehr Bedeutung bei, als ihm tatsächlich zukommt.“

Die *Pavane* wurde 1899 zunächst für Klavier solo komponiert; die Orchesterfassung, 1910 eingerichtet, ist eine Zeitgenossin von *Daphnis und Chloe*. Obwohl das Stück heute zu Ravels bekanntesten Kompositionen gehört, ist es interessant zu lesen, was der notorisch selbstkritische Komponist darüber schrieb: „Ich habe keine Scheu, über dieses Stück zu sprechen; die *Pavane* ist alt genug, dass ich die Rolle des Komponisten gegen die des Kritikers austauschen darf. Aus der großen Distanz kann ich ihre Vorzüge nicht mehr erkennen. Aber, ach, dafür sehe ich ihre Schwächen umso klarer: Der Einfluss von Chabrier ist allzu deutlich und die Form dürftig.“

Das Jugendwerk, das ein wenig an die berühmte *Pavane* von Ravels Lehrer Gabriel Fauré anklingt, wurde von Ravels Zeitgenossen – von Alfred Cortot bis zu Roland-Manuel und Jean Cocteau – scharf kritisiert: Sie erblickten darin wenig

mehr als ein unpersönliches Stück von minderem Belang. Mehr als ein Jahrhundert später jedoch erkennen wir, dass die Atmosphäre aus tiefer Melancholie, Noblesse und einem für das späte 19. Jahrhundert typischen Hauch Archaik, der hier von einer transparenten Instrumentation noch intensiviert wird, unwiderstehlichen Charme verströmt. Und mit Blick auf diejenigen, die sich auf den vom Titel scheinbar implizierten Begräbnischarakter berufen, hat Ravel selber betont, dass es sich nicht um „eine tote Pavane für eine Infantin“ handele.

Die Originalfassung für Klavier solo wurde am 5. April 1902 von Ricardo Viñes uraufgeführt; die Fassung für Orchester erklang erstmals am 25. Dezember 1911 im Rahmen der Concerts Hasselmans in Paris unter der Leitung von Alfredo Casella.

© *Jean-Pascal Vachon 2014*

Das **Rotterdam Philharmonic Orchestra** zählt zu den führenden Orchestern Europas. Mit der eindringlichen Energie seiner Aufführungen, seinen gefeierten Aufnahmen und seinen innovativen Angeboten für das Publikum hat es sich international einen Namen gemacht. Das 1918 gegründete Orchester entwickelte sich ab 1930 unter dem Chefdirigenten Eduard Flipse zu einem der bedeutendsten Orchester der Niederlande. In den 1970er Jahren gewann das Orchester unter Jean Fournet und Edo de Waart internationale Anerkennung. 1995 läutete die Ernennung Valery Gergievs zum Musikalischen Leiter eine neue Blütezeit ein. Ihm folgte Yannick Nézet-Séguin, mit dem das Orchester zahlreiche erfolgreiche Tourneen und Aufnahmen gemacht hat. 2013 wurde Jiří Bělohlávek zum Ersten Gastdirigenten des Rotterdam Philharmonic Orchestra ernannt.

Das Rotterdam Philharmonic Orchestra ist im De Doelen-Konzertsaal zu Hause, aber häufig an anderen Orten zu hören – von lokalen Veranstaltungsstätten bis hin

zu den renommiertesten Konzertsälen und Festivals im In- und Ausland. Im Jahr 2010 übernahm das Orchester eine Residency am Pariser Théâtre des Champs-Élysées, wo es eines der regelmäßigen Gastorchester ist. Die weltweite Präsenz des Orchesters wird von einer umfangreichen Diskographie flankiert, die von den bahnbrechenden Aufführungen mit Eduard Flipse bis zu den heutigen, mit großem Kritikerlob bedachten Aufnahmen mit Yannick Nézet-Séguin reicht.

**Yannick Nézet-Séguin** ist Musikalischer Leiter des Philadelphia Orchestra, Musikalischer Leiter des Rotterdam Philharmonic Orchestra, Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra sowie Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Orchestre Métropolitain (Montreal). Nach dem Studium in seiner Heimatstadt Montreal hat Nézet-Séguin intensiv mit führenden kanadischen und amerikanischen Orchestern gearbeitet. In Europa ist er regelmäßiger Gastdirigent hochkarätiger Ensembles wie der Staatskapelle Dresden, den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Wiener Philharmonikern und dem Chamber Orchestra of Europe.

Yannick Nézet-Séguin ist ein angesehener Operndirigent, der bei den Salzburger Festspielen (*Roméo et Juliette* und *Don Giovanni*), am Teatro alla Scala (*Roméo et Juliette*), am Royal Opera House, Covent Garden (*Rusalka*) und an der Niederländischen Oper (*Die Sache Makropulos*, *Turandot* und *Don Carlo*) dirigiert hat. Eine enge Beziehung unterhält er zur Metropolitan Opera, wo er *Carmen*, *Don Carlo*, *Faust*, *La traviata* und *Rusalka* geleitet hat. 2011 startete er einen großen Mozart-Opernzyklus für das Festspielhaus Baden-Baden.

Nézet-Séguin hat zahlreiche gefeierte Einspielungen mit dem Philadelphia Orchestra, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Orchestre Métropolitain und dem Chamber Orchestra of Europe vorgelegt. Zu den Auszeichnungen, die ihm zuteilwurden, gehören der renom-



mierte Royal Philharmonic Society Award, Kanadas begehrter National Arts Centre Award und der Prix Denise-Pelletier, die höchste Auszeichnung für die Künste in Quebec, verliehen von der Regierung von Quebec. 2011 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität von Quebec in Montreal, 2012 wurde er zum Companion of the Order of Canada ernannt.

Dans son *Esquisse biographique* dictée à Roland-Manuel, Ravel dit : « *Daphnis et Chloé*, symphonie chorégraphique en trois parties, me fut commandé par le directeur de la compagnie des Ballets russes, M. Serge de Diaghilev. L'argument en est de Michel Fokine, pour lors chorégraphe de la célèbre troupe. Mon intention en l'écrivant était de composer une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves qui s'apparente assez volontiers à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du dix-huitième siècle. L'œuvre est construite symphoniquement selon un plan tonal très rigoureux, au moyen d'un petit nombre de motifs dont les développements assurent l'homogénéité symphonique de l'ouvrage. Ébauché en 1907 (*sic*), *Daphnis* fut plusieurs fois remis sur le métier, et notamment le finale. »

L'année 1907 avancée par le compositeur est une erreur, résultat sans doute d'une distraction car nous savons aujourd'hui que Ravel commença à travailler sur ce projet en fait deux ans plus tard grâce à une lettre datée du 27 juin 1909 dans laquelle il évoque la « préparation d'un livret de ballet destiné à la prochaine saison russe ». Celui-ci avait été élaboré par le chorégraphe Michel Fokine à partir des *Amours de Daphnis et Chloé*, une pastorale écrite par l'auteur grec Longus à la fin du deuxième siècle qui allait inspirer d'autres compositeurs dont Bodin de Boismortier, Offenbach et Jean-Jacques Rousseau. Fokine souhaitait présenter avec un souci ethnologique les rites et les coutumes d'une époque lointaine mais Ravel ne goutait guère ce livret qu'il trouvait bien niais.

De plus, Ravel se montrait hésitant face à ce projet car le premier séjour à Paris de la Saison russe dirigée par Serge Diaghilev en 1909 (la troupe n'allait prendre le nom de Ballets russes que l'année suivante) était loin d'avoir eu le succès escompté et surtout, était bien loin des fastes musicaux et théâtraux qui allaient tant éblouir Paris dans les années à venir. En effet, cette première saison

fut presque un désastre : superficialité des productions, médiocrité de l'exécution musicale et même des chorégraphies et de leur exécution et, pire, fiasco financier qui ne laissait rien augurer de bon pour l'avenir. Ravel n'était donc pas pressé de se lancer dans un travail qui ne l'inspirait guère et dont l'issue était bien incertaine.

Ravel se trouvait également au niveau créatif dans une période creuse : depuis la Rhapsodie espagnole composée à l'été 1907, il n'avait guère composé que *Gaspard de la nuit* (un chef d'œuvre certes) pour piano seul en 1908 et réalisé des arrangements de ses œuvres et de celles de ses collègues.

Ce sont justement les hésitations de Ravel qui contribueront indirectement à la découverte de l'un des plus grands compositeurs du vingtième siècle : faute de pouvoir compter sur une partition originale de Ravel pour sa saison 1910, Diaghilev, prudent et soucieux de marquer un grand coup afin de faire oublier l'échec de la saison précédente, décida dès la fin 1909 de passer la commande d'un ballet qui présenterait des éléments du folklore russe à un jeune compositeur inconnu de Saint-Petersbourg, Igor Stravinski. Le reste appartient à l'histoire : les ballets *L'oiseau de feu* (créé en juin 1910) puis *Petrouchka* (juin 1911) causeront tout un émoi dans la communauté musicale parisienne. C'est ainsi que commença la légende des Ballets russes et de leurs extraordinaires productions. Concrètement, ils cesseront dès lors de perdre de l'argent.

Ces événements pousseront Ravel à reprendre son travail sur *Daphnis*. Comme d'habitude chez lui lorsqu'il compose pour orchestre, une version pour piano seul fut d'abord complétée et celle-ci fut jouée à Diaghilev en juin 1910 mais celui-ci manifesta peu d'enthousiasme.

Ravel traînera encore pendant presque deux ans cette partition avant de décider de revoir le final et de finalement terminer l'œuvre et son orchestration somptueuse au printemps 1912. Il est vrai qu'entre temps, Diaghilev et sa troupe

avaient fait la preuve de leur sérieux : le succès des Ballets russes les emmenaient maintenant dans les grandes capitales d'Europe et le niveau musical, grâce notamment au chef Pierre Monteux, avait été grandement rehaussé. Plus concrètement, Ravel avait été piqué au vif par le succès remporté par son cadet pétersbourgeois et souhaitait maintenant profiter de la formidable réclame des Ballets Russes dont le nom était sur toutes les lèvres en Europe. Le problème maintenant était que Diaghilev, après la déflagration Stravinski, trouvait le sujet de *Daphnis et Chloé* bien fade et la musique quelque peu surannée. C'est l'éditeur Jacques Durand qui insistera pour que Diaghilev honore son contrat. Les préparatifs en vue de la création initialement prévue pour le 5 juin 1912 puis le 8 au Théâtre du Châtelet à Paris dans une mise en scène de Fokine, des décors de Léon Bakst sous la direction de Pierre Monteux avec Nijinski et Tamara Karsavina dans les rôles principaux furent également difficiles. D'une part, Fokine et Nijinski se disputèrent sans cesse et d'autre part, les danseurs eurent bien des problèmes avec les rythmes complexes de la partition (ils ne se doutaient guère de ce qui les attendait la saison suivante avec *Le sacre du printemps...*). La création du ballet, placée par dépit à l'extrême fin de la saison par un Diaghilev de mauvaise foi (qui, de plus, en changeant la date prévue, avait réduit le nombre de représentations de quatre à deux, au grand dam de Ravel), n'obtiendra guère de succès au point que le compositeur refusa de venir saluer à la fin. Il est vrai que même lui trouvait son œuvre «longuette». Soulignons qu'il n'y subsistait pas grand-chose du récit grec original et du souci ethnologique de Fokine. L'œuvre obtiendra finalement le succès mérité lors d'une reprise la saison suivante à Londres, puis à Paris en 1921.

*Daphnis et Chloé* est l'œuvre la plus longue de Maurice Ravel (autour d'une heure) et fait appel à un orchestre énorme qui compte les bois par trois, quatre trompettes, quatre trombones et trois cors ainsi qu'une importante batterie de percussions en plus d'un chœur sans paroles.

Bien que Ravel aura toujours un souci d'authenticité dans ses partitions « exotiques », *Daphnis et Chloé* n'a certes rien de grec et la simple écoute de l'œuvre démontre bien que le compositeur n'avait ici aucune préoccupation « historique ». De plus, l'expression « symphonie chorégraphique » utilisée par Ravel même décrit bien la musique de cette œuvre qui s'écarte de la simple « musique à danser ». L'œuvre peut également s'écouter en tant que musique « pure » bien que la connaissance de l'argument contribue à une appréciation plus profonde de *Daphnis et Chloé*.

L'histoire distillée de la pastorale de Longus peut se résumer comme suit : on y assiste aux amours du berger Daphnis et de Chloé. Après un concours entre Daphnis et le bouvier Dorcon dont l'issue est un baiser de Chloé, celle-ci est brutalement enlevée par des pirates. Fou de désespoir, Daphnis s'évanouit. Chloé sera cependant ramenée à Daphnis grâce à l'intervention divine de Pan qui parvient à effrayer les brigands. Le ballet se termine dans une bacchanale finale emportée.

Parmi les passages les plus célèbres de la partition, mentionnons le *Lever du jour* à l'écriture complexe et novatrice considérée comme le sommet de l'art du compositeur. Sur un *crescendo* orchestral expressif qui dépeint l'éveil de la nature, l'évocation des oiseaux par le violon et le piccolo semble annoncer le futur travail du compositeur et ornithologue Olivier Messiaen. La danse finale, la *Bacchanale*, composée on l'a vu, à grand peine après une première version probablement trop *soft*, semble avec son ivresse de couleurs et son rythme débridé répondre en écho à la musique des compositeurs russes révélée par la troupe de Diaghilev. Stravinski qui voyait en *Daphnis et Chloé* « non seulement une des meilleures œuvres de Ravel, mais aussi l'une des plus belles productions de la musique française » ne se trompait pas : tout l'art de Maurice Ravel se trouve ici résumé de brillante manière. Le raffinement orchestral, le mélange de lyrisme

passionné et de pudeur typiquement ravélien, la variété infinie de rythmes se retrouveront certes dans d'autres œuvres de Ravel, pensons à *La Valse*, mais nulle part ailleurs avec une telle chaleur et une telle virtuosité. Ravel tirera deux suites d'orchestre de son ballet qui contribueront à sa popularité et à la révélation de la richesse de la partition.

Après « la Grèce de mes rêves », l'Espagne rêvée? Malgré un titre qui semble faire allusion à la péninsule ibérique, Ravel se défendit bien d'avoir voulu évoquer sa chère Espagne dans sa *Pavane pour une infante défunte* : « Je n'ai songé en rassemblant les mots qui composent le titre, qu'au plaisir de faire une allitération. Ne pas attacher à ce titre plus d'importance qu'il n'en a. »

D'abord composée pour piano seul, la *Pavane* est contemporaine dans sa version pour orchestre de *Daphnis et Chloé*. Bien qu'elle soit l'une des compositions de Ravel les plus connues aujourd'hui, il est intéressant de lire ce que le compositeur, toujours critique, écrivit à son sujet : « Je n'éprouve aucune gêne à en parler, elle est assez ancienne pour que le recul la fasse abandonner du compositeur au critique. Je n'en vois plus les qualités de si loin. Mais hélas ! j'en perçois fort bien les défauts : l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre ! ». L'œuvre, qui n'est pas sans rappeler la célèbre *Pavane* de Gabriel Fauré, le professeur de Ravel, sera du reste jugée sévèrement par les contemporains de Ravel, d'Alfred Cortot à Roland-Manuel en passant par Jean Cocteau, qui n'y virent guère qu'une pièce au style impersonnel et d'intérêt bien secondaire. Reconnaissons, plus de cent ans plus tard, que le climat tout de mélancolie et de noblesse teinté d'un archaïsme très fin dix-neuvième siècle rehaussé ici par une orchestration transparente confère un charme irrésistible à cette œuvre de jeunesse. Et à ceux qui seraient tenter de souligner le caractère mortuaire que semble donner le titre, Ravel soulignera qu'il ne s'agissait pas ici d'une « pavane défunte pour une infante » !

La version originale pour piano seul a été composée 1899 et fut créée le 5 avril 1902 par Ricardo Viñes alors que la version pour orchestre, réalisée au printemps 1910, sera créée aux Concerts Hasselmans à Paris le 25 décembre 1911 sous la direction d'Alfredo Casella.

© *Jean-Pascal Vachon 2014*

**L'Orchestre philharmonique de Rotterdam** fait partie des meilleurs orchestres d'Europe et s'est fait connaître à travers le monde pour l'intensité de ses interprétations, ses enregistrements et l'approche innovatrice envers son public. Fondé en 1918, c'est à partir des années 1930, sous la direction du chef Eduard Flipse, que l'Orchestre philharmonique de Rotterdam est devenu l'un des meilleurs orchestres de Hollande avant de se faire reconnaître sur le plan international dans les années 1970 sous la direction de Jean Fournet et d'Edo de Waart. La nomination de Valery Gergiev au poste de directeur musical en 1995 a amorcé une nouvelle période fructueuse. Son successeur fut Yannick Nézet-Séguin avec qui l'orchestre a effectué de nombreuses tournées et réalisé de nombreux enregistrements couronnés de succès. En 2013, Jiří Bělohlávek s'est joint à l'orchestre à titre de chef invité principal.

Le domicile de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam est De Doelen mais on peut l'entendre fréquemment dans des petites salles locales jusqu'aux salles les plus prestigieuses de Hollande et d'ailleurs. En 2010, l'orchestre a été en résidence au Théâtre des Champs-Élysées à Paris et était encore en 2014 l'un de ses principaux orchestres invités. La présence de l'orchestre sur la scène internationale est renforcée par l'importance de son catalogue d'enregistrements qui inclut aussi bien les interprétations provoquantes d'Eduard Flipse que celles saluées par la critique de Yannick Nézet-Séguin.

**Yannick Nézet-Séguin** était en 2014 directeur musical de l'Orchestre de Philadelphie, directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, chef invité principal de l'Orchestre philharmonique de Londres et directeur artistique et chef principal de l'Orchestre métropolitain de Montréal.

Après des études à Montréal, sa ville natale, Nézet-Séguin a travaillé avec les meilleurs orchestres canadiens et américains. Il est fréquemment invité à diriger les orchestres européens les plus prestigieux incluant la Staatskapelle de Belin, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de la radio bavaoise, l'Orchestre philharmonique de Vienne et le Chamber Orchestra of Europe.

Chef d'opéra réputé, Nézet-Séguin a dirigé dans le cadre du Festival de Salzbourg (*Roméo et Juliette* et *Don Giovanni*), au Teatro alla Scala (*Roméo et Juliette*), au Royal Opera House, Covent Garden (*Rusalka*), au Staatsoper de Vienne (*Le vaisseau fantôme*) et à l'Opéra des Pays-Bas (*L'affaire Makropoulos*, *Turandot* et *Don Carlo*). Il entretient une relation étroite avec le Metropolitan Opera où il a dirigé *Carmen*, *Don Carlo*, *Faust*, *La Traviata* et *Rusalka*. En 2011, il s'est engagé dans une série consacrée aux opéras importants de Mozart au Festspielhaus de Baden-Baden.

Nézet-Séguin a réalisé de nombreux enregistrements salués par la critique avec l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre métropolitain de Montréal et le Chamber Orchestra of Europe. Parmi les honneurs et prix qui lui ont été attribués, mentionnons un prix prestigieux de la Société Philharmonique Royale (RPS, Londres), le Prix canadien du Centre National des Arts (Ottawa) et le Prix Denise-Pelletier, la plus haute distinction en arts au Québec, décerné par le Gouvernement du Québec. En 2011, il a reçu un doctorat honorifique de l'Université du Québec à Montréal et a été nommé Compagnon de l'Ordre du Canada en 2012.



## ALSO ON BIS WITH THE SAME PERFORMERS



**HECTOR BERLIOZ**  
Symphonie fantastique  
Cléopâtre, scène lyrique  
with ANNA CATERINA ANTONACCI *soprano*  
BIS-1800 SACD

Disc of the Week *BBC Radio 3 CD Review*  
Empfehlung des Monats *Fono Forum*  
CD of the Week *The Times*

„Nézet-Séguin zelebriert Berlioz' *Symphonie fantastique* in einer Durchsichtigkeit und Klarheit, die dieses Werk in bisher nicht gehörter Komplexität erscheinen lässt.“ *Fono Forum*

'*Fantastique* is wonderful... almost mind-bending in its hallucinatory vividness.' *The Guardian*

'A divine Cleopatra...' *Gramophone*

« Anna Caterina Antonacci réussit une superbe performance : prononciation impeccable, sens du théâtre, élégance... » *Classica*



**RICHARD STRAUSS**  
Ein Heldenleben  
Vier letzte Lieder  
with DOROTHEA RÖSCHMANN *soprano*  
BIS-1880 SACD

'Nézet-Séguin... comes across as a striking Straussian.' *The Guardian*

« Un Richard Strauss brillant et juvenile. » *ResMusica.com*

'Even among many illustrious names, there is no finer recorded performance.'  
(*Vier letzte Lieder*) *Gramophone*

'Dorothea Röschmann is simply wonderful, soaring and expressive... very poignant and affecting...' *International Record Review*

« Nézet-Séguin offre un luxe de lyrisme et de couleurs, soutenu par une brillante section de cordes. » *Le Journal de Montréal*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

The score of *Daphnis et Chloé* specifies that the *Troisième partie* of the ballet on stage starts during a transitional passage, ten bars before the famous *Lever du jour* commences. For the listener, however, the actual start of *Lever du jour* forms a more logical and musically satisfying start to the *Troisième partie* and the relevant track point has been placed there accordingly.

#### RECORDING DATA

Recording: June 2012 (*Daphnis et Chloé*) and March 2014 (*Pavane*) at De Doelen Hall, Rotterdam, The Netherlands  
Producer: Robert Suff  
Sound engineer: Thore Brinkmann (Takes Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Jeffrey Ginn  
Mixing: Thore Brinkmann, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2014  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)  
Front cover photo: © Marco Borggreve  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
info@bis.se www.bis.se

BIS-1850 © & ® 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

[www.bis.se](http://www.bis.se)