



CD-886 DIGITAL

MAURICE RAVEL

*Arranged for
Ten-Stringed Guitar
& Alto Guitar
and performed by*

ANDERS MIOLIN



RAVEL, Maurice (1875-1937)

Transcribed for Ten-Stringed Guitar and Alto Guitar by Anders Miolin

- | | | |
|----|--|--------------|
| 1 | Prélude * (<i>Durand</i>) | 1'34 |
| 2 | Pièce en forme de habanera (<i>Leduc</i>) | 2'47 |
| 3 | Alborada del gracioso (Miroirs) (<i>Max Eschig</i>) | 7'50 |
| 4 | Pavane pour une Infante défunte * (<i>Max Eschig</i>) | 5'59 |
| | Ma Mère l'Oye (<i>Durand</i>) | 15'41 |
| 5 | I. Pavane de la Belle au bois dormant | 1'33 |
| 6 | II. Petit Poucet | 2'51 |
| 7 | III. Laideronette, impératrice des pagodes | 3'55 |
| 8 | IV. Entretiens de la Belle et la Bête | 4'22 |
| 9 | V. Le Jardin féerique | 3'00 |
| 10 | Berceuse sur le nom de Fauré * (<i>Durand</i>) | 3'00 |
| 11 | Menuet sur le nom de Haydn * (<i>Durand</i>) | 1'46 |
| | From Le Tombeau de Couperin (<i>Durand</i>) | 20'52 |
| 12 | I. Prélude | 4'25 |
| 13 | II. Forlane | 7'12 |
| 14 | III. Menuet | 5'05 |
| 15 | IV. Rigaudon | 4'10 |
| 16 | Le Gibet (Gaspard de la nuit) (<i>Durand</i>) | 6'09 |
| 17 | Chanson romanesque (Don Quichotte à Dulcinée) (<i>Durand</i>) | 2'06 |

Anders Miolin, ten-stringed guitar and *alto guitar

This world première recording of these transcriptions by Anders Miolin was made possible by an exclusive authorization kindly granted by the heirs of Maurice Ravel and Editions Durand, Max Eschig and Leduc.

Ravel and the guitar

The great Spanish guitarist Andrés Segovia wrote, in a letter dated from Paris, 1923, to his friend, the Mexican composer Manuel Ponce:

‘I want to tell you also of my happiness at seeing that the most interesting composers of this old world are collaborating with my eagerness to vindicate the guitar. I already have a beautiful little work by Albert Roussel, the promise of others on the way from Ravel and “cheerful pages” from Volkmár Andreae, Suter, Schoenberg, Wellesz, Grovlez, Turina, Torroba, Falla, etc., etc.’

From this letter we learn that Ravel had met Segovia in Paris in the early 1920s. Ravel had been impressed by the possibilities offered by the guitar and had even promised to compose a piece for Segovia. As far as we know, Ravel never fulfilled this promise. One may wonder why not, since the guitar is the instrument that we most readily associate with Spanish music and Ravel was more or less infatuated with everything Spanish, not only music but literature, art, the landscape and his mother, who was Basque and who spoke Spanish with him when he was a child. Spanish music is constantly present in Ravel’s music; he loved the habanera, bolero and flamenco and in some of his piano music there are direct guitar imitations, for example in *Alborada del gracioso* (track 3).

On this CD Anders Miolin has investigated the possibility of posthumously fulfilling Ravel’s promise to Segovia by arranging, perhaps even returning some of Ravel’s music to the guitar. In all probability Ravel would have enjoyed these arrangements. Altering music – continually turning it over and round, trying to squeeze from it new possibilities – was a characteristic of Ravel, both as regards his own music and that of others. Just think of Mussorgsky’s *Pictures from an Exhibition*. The greater part of Ravel’s compositions underwent some sort of later transformation: piano pieces became orchestral works – and vice versa. Sometimes it can be difficult to determine which of his versions is the ‘original’. On this recording Anders Miolin uses both a ten-stringed guitar, tuned like a concert guitar but with four additional bass strings, and an alto guitar which is tuned a third higher and has five extra bass strings. These specially built instruments thus have a much larger compass than the standard guitar. This is essential if one is to do Ravel’s music full justice. The actual choice of instrument for a specific piece depends on the character of the music or, rather, the character that Anders Miolin wishes to

bring out. With these unique transcriptions he extends the limits of what we thought it was possible to express on the guitar. In order to realize all of Ravel's ideas Anders Miolin has, in some cases, been obliged to invent entirely new instrumental techniques. The recording of these arrangements has been made possible by kind and exclusive permission of the heirs of Ravel and the publishing houses of Durand, Max Eschig and Leduc.

1. **Prélude**

Ravel composed this apparently simple piano prelude for the Paris Conservatoire in 1913 for use in a sight-reading competition. (For piano, 1913)

2. **Pièce en forme de Habanera**

In 1907 there was a professor of singing at the Paris Conservatoire by the name of A.L. Hettich, who was very keen to acquire compositions that would introduce his pupils to the new vocal techniques of the time – for example, the art of singing a vocalise. Several composers answered the professor's prayer. Besides Ravel there were Fauré, Honegger, Ibert and Roussel. Since it was a vocalise accompanied by a habanera (that is, a popular Cuban dance rhythm derived from the name La Habana, Havana), Ravel called the piece *Vocalise – Étude en forme de Habanera*. When the piece later achieved popularity in a version for violin and piano it was re-named *Pièce en forme de Habanera*. (For voice and piano, 1907; violin and piano, 1908?)

3. **Alborada del gracioso, from *Miroirs***

The *Miroirs* suite was first performed by Ricardo Viñes at a concert in Paris in 1905. The suite represented a change of musical style for Ravel, closer to Debussy, one might argue, and several critics were sceptical. But the sparkling Spanish-sounding pyrotechnics in *Alborada del gracioso* worked and an encore was immediately demanded. *Alborada del gracioso* is one of Ravel's most frequently performed works. Pupils of Ravel claim that he wanted every chord to be struck with great force and immediacy, as on the guitar. Anders Miolin here makes use of *rasgueado* in order to emphasize the 'guitar effect'! (For piano, 1904-05; orchestral version, 1918)

4. Pavane pour une Infante défunte

The only thing about this piece that Ravel liked afterwards was the title, the rhyme or alliteration. All claims that the work, according to Ravel, described a young child's or princess's dance at the Spanish court in earlier times can be dismissed as romance. On the other hand, it was commissioned by a real-life princess, the Princess Edmond de Polignac, whose elegant salon Ravel was wont to frequent. The popularity of the piece never ceased to amaze the composer. He thought it was feeble, all too poor in form. (For piano, 1899; for small orchestra, 1910; for women's voices and orchestra ?)

5-9. Ma Mère l'Oye

At the beginning of the twentieth century Ravel became acquainted with the Godebski family, and he was soon a frequent visitor to their home. Ravel was very fond of children, though he had none himself, and for the two Godebski children, Mimie and Jean, he wrote the *Mother Goose* suite for piano duet. It was not merely the subject that was suitable for children but he purposely wrote the music simply enough for children to be able to play it. His point of departure lay in some French folk tales – probably widely known outside France too. In some of the tales Ravel concentrated on specific episodes and these are given as a sort of subtitle to the pieces.

5. *Pavane de la Belle au bois dormant* conveys the mood in the forest that surrounds the castle where the sleeping beauty lies.

6. *Petit Poucet* describes the episode in which Tom Thumb, to his surprise, discovers that the birds have eaten up the breadcrumbs that he had scattered in order to mark the path out of the forest. One can hear Tom Thumb wandering aimlessly and the twittering birds.

7. *Laideronette, impératrice des pagodes* is a description of a scene in which the oriental empress, while enjoying her bath, is accompanied by little musicians who sing and play instruments made from nuts and shells. Ravel here makes use of a pentatonic scale to achieve the oriental effect.

8. *Entretiens de la Belle et la Bête* tells of three meetings between Beauty and the Beast. Ravel gives each of them a suitable theme. In the final theme Beauty agrees to marry the Beast, both themes are brought together and absorbed into each other and, as we know, the Beast is transformed into a handsome prince.

9. *Le Jardin féérique* portrays a grand party in the fairy garden in which all these fabled figures may be understood as living. The music concludes with joyous fanfares played *fortissimo*. (For piano duet, 1908-10; orchestral version and ballet, 1911)

10. **Berceuse sur le nom de Fauré**

When the periodical *La Revue musicale* produced a special issue on Gabriel Fauré in October 1922, Ravel paid homage to his former teacher by publishing a lullaby for violin and piano in which the initial notes of the melody are taken from the letters of Fauré's name. In order to make this work, Ravel was obliged to turn to the tonic solfa system for U, R and L which, in the key of G major, spelt out GABDBEE FAGDE. He ended up with a successful, readily recognizable melody in the violin part played with a mute throughout. Ravel greatly enjoyed such intellectual games and many who have written about him have noted that not only had he the Basque connection on his mother's side but he was also the son of a French-Swiss inventor! (For violin and piano, 1922)

11. **Menuet sur le nom de Haydn**

This piece has a similar history to the previous one. In 1909, to celebrate the centenary of Haydn's death, *Revue musicale de la Société de Musique Indépendante* issued a special number. Ravel distilled a subject using a musical technique from the Renaissance known as 'soggetto cavato' which allowed a musical subject to be generated almost mechanically. Ravel paired together the letters of the alphabet with the note names:

ABCDEFGHIJKLMN**O**PQRSTUVWXYZ

ABCDEFGHI**A**B**C**DEFG**A**B**C**DEFG**A**B**C**DE

HAYDN then became BADDG, since Ravel had followed the German practice in which B in music is termed H. This tonal material was then used backwards and inverted and, in principle, is not so much heard as used symbolically. It was more important to produce a delightful 18th-century pastiche, that is, a homage to the 18th century in general and to Haydn in particular. (For piano, 1909)

12-15. From *Le Tombeau de Couperin*

During the First World War Ravel, who was short and not very strong, applied to join up. At times he also served in the nursing corps and as a lorry driver in dangerous conditions. At the same time he composed this 'French suite' in memory of Couperin. Each of the six pieces is dedicated to the memory of a comrade who had been killed in the war. The suite consists of a *Prelude* and *Fugue* followed by three dances – *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet* – and a concluding *Toccata*. Ravel explained that the suite, despite its name, was really a homage to 18th-century French music in general rather than a personal tribute to François Couperin (1668-1733). Ravel went on to orchestrate four of the six movements and it is these that Anders Miolin has arranged and plays here. (For piano, 1914-17; version for orchestra and ballet, 1919)

16. *Le gibet* from *Gaspard de la nuit*

Gaspard de la nuit is based on three prose poems by Aloysius Bertrand. The middle one is *Le gibet* (The Gallows).

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallalis?

Serait-ce quelque escargot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demiaune de mousseline pour cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs de la ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

The macabre text tells of the ghostly noises under the gallows. Bertrand's poem concludes with the observation that 'it is the bell that rings on the walls of a city beneath the horizon and the body of a hanged man that the setting sun paints red'. *Gaspard de la nuit* is known by every pianist as a demanding work, the technical demands being particularly evident in the outer movements. In *Le gibet* it is the musical expression that is most difficult to achieve, because the performer worries about being monotonous. Pupils of Ravel claim that the composer insisted on an absolutely strict tempo and that the bell imitations must be the same from beginning to end. (For piano, 1908)

17. Chanson romanesque from *Don Quichotte à Dulcinée*

Ravel was supposed to write music for a film featuring the Russian bass Chaliapin and based on Cervantes' novel *Don Quixote*. This was in 1932 when sound films were in their infancy. The texts to the songs were by Paul Morand. As everyone knew, Ravel was interested in Spanish music and was also, by this time, one of Europe's most famous composers and thus an important adjunct to the success of the film. But since Ravel did not have his compositions ready in time – this was the last work that he was to finish – the film company passed on the commission to Jacques Ibert who rapidly produced both background music and five songs for Chaliapin for the film. Ravel's songs about Don Quixote and Dulcinea thus never appeared on the screen but were first performed in the concert hall in 1934. (For solo voice and piano, 1932-33; solo voice and orchestra, 1933)

© **Bodil Asketorp 1998**

Anders Miolin was born in Stockholm in 1961. He began his formal musical training at an unusually early age. He studied at the academies of music in Copenhagen, Malmö and Basel with Per-Olof Johnson and Oscar Ghiglia, obtaining two soloist diplomas. With his very personal repertoire, which he performs on specially designed guitars allowing a greater compass and a richer palette, he has received outstanding reviews and won a number of renowned national and international prizes and awards including three first prizes at international competitions. In 1997, he was appointed to the prestigious post of guitar lecturer at the Konservatorium und Musikhochschule Zürich. Anders Miolin has also recorded his own transcriptions of music by Erik Satie which he performs on the alto guitar (BIS-CD-586) as well as the complete works for solo guitar by Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686).

Ravel und die Gitarre

Aus einem Brief des spanischen Gitarristen Andrés Segovia an seinen Freund, den mexikanischen Komponisten Manuel Ponce, datiert Paris 1923:

„Ich möchte Dir von meinem Glück erzählen, wenn ich sehe, daß die interessantesten Komponisten dieser alten Welt bei meinem Eifer, die Gitarre wiederzubeleben, zusammenarbeiten. Ich habe bereits ein kleines, schönes Werk von Albert Roussel, andere wurden von Ravel versprochen, und ich erhielt »aufmunternde Zeilen« von Volkmar Andreae, Suter, Schönberg, Wellesz, Grovlez, Turina, Torroba, Falla etc.“.

In diesem Brief können wir Folgendes beobachten. Ravel hatte den spanischen Gitarristen Segovia in Paris Anfang der 1920er Jahre getroffen, war von den Möglichkeiten der Gitarre beeindruckt worden und hatte sogar versprochen, für Segovia Stücke zu komponieren. Soweit wir wissen, hielt Ravel dieses Versprechen nie ein. Man kann sich fragen, wieso: die Gitarre ist wohl das Instrument, das wir in erster Linie mit spanischer Musik verbinden, und Ravel war vom Spanischen besessen, nicht nur von der Musik, sondern auch von der Literatur, der Kunst, der Landschaft; seine aus Baskien stammende Mutter hatte in seiner Kindheit mit ihm Spanisch gesprochen. In Ravels Musik ist die spanische Musik stets gegenwärtig, er liebt die Habanera, den Bolero und den Flamenco. In einem Teil seiner Klaviermusik gibt es direkte Imitationen der Gitarre, etwa in der *Alborada del gracioso* (Nr. 3).

Auf dieser CD untersucht Anders Miolin die Möglichkeit, Ravels altes Versprechen an Segovia nachträglich einzuhalten, und zwar durch das Transkribieren, sogar durch das Zurückführen einiger seiner Werke zur Gitarre. Ravel hätte vermutlich diese Transkriptionen amüsant gefunden. Musik zu verändern, sie stets zu drehen und umzukehren, aus ihr neue Möglichkeiten gewinnen zu versuchen, ist eines seiner Charakteristika. Seine eigene Musik, so wie auch jene anderer Komponisten, denken wir bloß an Musorgskijs *Bilder einer Ausstellung*! Die meisten Kompositionen von Ravel wurden auf die eine oder andere Art nachträglich verändert, aus Klavierkompositionen wurden Orchesterwerke – und umgekehrt. Manchmal ist es schwierig zu erkennen, welches das „Original“ ist. Bei dieser Aufnahme verwendete Anders Miolin teils eine zehnsaitige Gitarre, gestimmt wie eine herkömmliche Gitarre mit vier extra Baßsaiten, teils eine Altgitarre, die um eine kleine Terz höher gestimmt ist und fünf extra Baßsaiten hat. Diese eigens gebauten Gitarren

haben also einen wesentlich größeren Umfang als eine gewöhnliche Gitarre. Dies ist notwendig, um Ravels Musik zur Gänze gerecht zu werden, die Wahl der Gitarre für jedes einzelne Stück ist vom Charakter des Stücks abhängig, oder vielmehr davon, welchen Charakter Anders Miolin hervorheben will. Durch diese einzigartigen Transkriptionen erweitert er die Grenzen dessen, was wir überhaupt bei einer Gitarre für möglich hielten. Um sämtliche Ideen Ravels in die Tat umsetzen zu können mußte Anders Miolin in gewissen Fällen völlig neue Techniken erfinden. Die Aufnahme der Transkriptionen wurde durch freundliches Entgegenkommen und exklusive Genehmigung der Erben Ravels und der Verlage Durand, Max Eschig und Leduc ermöglicht.

1. **Prélude**

Dieses scheinbar einfache *Präludium* für Klavier schrieb Ravel für einen Wettbewerb im Vomblattspielen am Pariser Konservatorium 1913.

2. **Pièce en forme de Habanera** (Stück in der Form einer Habanera)

Der Gesangsprofessor A.L. Hettich am Pariser Konservatorium wünschte im Jahre 1907 sehnlichst Kompositionen, mit deren Hilfe er seinen Schülern die damals neuen Gesangstechniken beibringen konnte, etwa die der Vokalise, des wortlosen Gesanges. Mehrere Komponisten kamen seinem Wunsche nach, neben Ravel Fauré, Honegger, Ibert und Roussel. Da es sich hier um eine Vokalisenstudie mit Begleitung einer Habanera handelt (des beliebten kubanischen Tanzrhythmus, dessen Name aus dem Stadtnamen La Habana hergeleitet wurde), nannte Ravel sein Stück *Vocalise – Étude en forme de Habanera*. Als das Stück später in einer Fassung für Violine und Klavier beliebt wurde, bekam es den neuen Namen *Pièce en forme de Habanera*. (Für eine Stimme und Klavier 1907, Fassung für Violine und Klavier, 1908.)

3. **Alborada del gracioso, aus Miroirs** (Morgenlied des Narren)

Die Suite *Miroirs* (etwa Reflexe oder Spiegelungen) wurde 1905 von Ricardo Viñes bei einem Konzert in Paris uraufgeführt. Mit ihr trat eine musikalische Stilveränderung bei Ravel ein, sozusagen eine Annäherung an Debussy, die mehrere Kritiker als befremdend empfanden. Die leuchtende, spanisch klingende Pyrotechnik der *Alborada del gracioso* kam aber gleich an, und das Stück wurde sofort wieder-

holt. Der damalige Erfolg sollte sich als dauerhaft erweisen, und *Alborada del gracioso* gehört zu Ravel's meistgespielten Werken. Schüler von ihm haben von seinem ausdrücklichen Wunsch erzählt, jeder Akkord sollte wie auf einer Gitarre hart und lebhaft angeschlagen werden, wie eine Gitarre klingen. Hier verwendete Anders Miolin die sogenannte Rasgueadotechnik, um extra viel Gitarrenklang zu erzeugen! (Für Klavier 1904-05, Orchesterfassung 1918.)

4. **Pavane pour une Infante défunte** (Pavane für eine tote Prinzessin)

Das einzige, was Ravel später an diesem Stück gefiel, war der Titel, d.h. der Reim oder die Alliteration der Worte. Alle Behauptungen, Ravel hätte selbst gesagt, daß das Stück den Tanz einer Infantin am spanischen Hof in früheren Tagen schildern sollte, dürften wohl als romantisierend abgefertigt werden. Der Kompositionsauftrag kam hingegen von einer Prinzessin, der höchst wirklichen Prinzessin Edmond de Polignac, deren eleganter Salon häufig von Ravel besucht wurde. Die große Beliebtheit des Stücks hörte nie auf, den Komponisten zu erstaunen. Er fand es zu einfältig, formal zu ärmlich. (Für Klavier 1899, für kleines Orchester 1910, für Frauenchor und Orchester.)

5-9. **Ma Mère l'Oye**

In den Jahren nach 1900 lernte Ravel die Familie Godebski kennen und wurde ein häufiger Gast in deren Heim. Für die beiden Kinder der Familie, Mimie und Jean, schrieb der kinderlose aber sehr kinderliebende Ravel diese Suite für vierhändiges Klavier. Nicht nur der Stoff war für Kinder angepaßt, sondern er machte die Suite auch bewußt leicht zu spielen, damit sie für die Kinder spielbar sein sollte. Als Ausgangspunkt dienten einige französische Volksmärchen, die aber vermutlich auch außerhalb Frankreichs bekannt waren. In einigen Märchen konzentrierte sich Ravel auf bestimmte Episoden, die er aus den Sagen als eine Art Untertitel zitiert.

5. *Pavane de la Belle au bois dormant* (Pavane der Schönheit im schlafenden Wald = Dornröschen) beschreibt die Stimmung in Dornröschens Wald.

6. *Petit Poucet* (Däumelinchen) beschreibt die Episode, wo Däumelinchen erstaunt entdeckt, daß die Vögel die Brotkrümel gefressen haben, die er ausgestreut hatte, um den Weg aus dem Wald heraus wiederzufinden. Man hört Däumelinchens Verlorenheit und das Zwitschern der Vögel.

7. *Laideronette, impératrice des pagodes* (Laideronette [eigentlich die Häßliche], Kaiserin der Pagoden) ist eine Szene, in der eine orientalische Kaiserin während ihres Bades von kleinen Musikern begleitet wird, die singen und Instrumente spielen, die aus Nußschalen und Schneckenhäusern gemacht sind. Um einen orientalischen Klang zu erzeugen, verwendet Ravel u.a. eine pentatonische Skala.

8. *Entretiens de la Belle et la Bête* (Begegnungen der Schönheit und des Untiers) erzählt von drei Begegnungen der beiden Gestalten, die durch ihrem Charakter entsprechende Themen vertreten werden. Bei der letzten Begegnung willigt die Schönheit ein, das Untier zu heiraten, die beiden Themen vereinen sich, und wie wir wissen, wird aus dem Untier ein Prinz.

9. *Le Jardin féerique* (Der Zaubergarten) stellt ein großes Fest im Zaubergarten dar, wo vielleicht die ganzen Märchengestalten wohnen. Die Musik endet mit Freude und Fanfaren im Fortissimo. (Klavier vierhändig 1908-10, Orchesterfassung und Ballett 1911.)

10. **Berceuse sur le nom de Fauré** (Wiegenlied über den Namen Fauré)

Als die Zeitschrift *La Revue musicale* im Oktober 1922 eine Sonderausgabe über Gabriel Fauré hatte, huldigte Ravel seinen ehemaligen Lehrer durch die Veröffentlichung eines Wiegenliedes für Violine und Klavier, bei dem der Anfang der Melodie aus den Buchstaben in Faurés Namen hergeleitet ist. Es funktioniert nicht ganz, sondern Ravel mußte auch einige Tonnamen aus dem Do-Re-Mi-System hernehmen, in G-Dur wie folgt (NB daß die Franzosen „Ut-Ré-Mi“ sagen):

GABRIEL FAURE

GABDBEE FAGDE

G ist nicht nur der Ton „G“, sondern auch der Grundton = Ut. L wird La = E in G-Dur usw. Unter allen Umständen eine gelungene Melodie, in der durchwegs sortinierten Violinstimme leicht erkennbar. Ravel fand diese Art intellektueller Spiele sehr amüsant, und viele, die über ihn schrieben, wiesen darauf hin, daß er nicht nur zur Hälfte baskisch war, sondern auch der Sohn eines Ingenieurs und Erfinders aus der französischen Schweiz! Siehe auch Nr. 11. (Violine und Klavier 1922.)

11. **Menuet sur le nom de Haydn** (Menuett über den Namen Haydn)

Die Entstehungsgeschichte dieses Stücks ähnelt jener des vorigen. 1909 brachte die *Revue musicale de la Société de Musique Indépendante* eine Sonderausgabe anlässlich des 100. Jahrestages von Haydns Tod. Durch den Gebrauch einer während der Renaissance verwendeten musikalischen Technik destillierte Ravel ein Thema heraus. Durch diesen „Soggetto cavato“, etwa „verborgenen Gegenstand“ wird ein häufig mechanisch konstruiertes, symbolisches Thema gewonnen. Ravel stellte die Buchstaben des Alphabets den Tonnamen der Oktave gegenüber:

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ

ABCDEFGHI GABCDEF GABCDEF GABCDEF

Aus HAYDN wird HADDG, und dieses Tonmaterial wird dann auch in Krebs und Spiegel verwendet, d.h., es ist im Prinzip nicht hörbar und wird rein symbolisch verwendet. Als wichtiger erschien, daß dieses Menuett ein lieblicher Pastiche des 18. Jahrhunderts sein sollte, d.h. eine Huldigung des 18. Jahrhunderts im allgemeinen, Haydns im besonderen. (Klavier, 1909.)

12-15. **Aus *Le Tombeau de Couperin*** (Suite zum Andenken an Couperin)

Während des ersten Weltkrieges versuchte der kleine und ziemlich schwächliche Ravel, sich als Soldat anwerben zu lassen. Zeitweise diente er auch unter recht gefährlichen Umständen als Krankenpfleger und Lastwagenfahrer. Gleichzeitig komponierte er diese „französische Suite“ zum Andenken an Couperin. Jedes der sechs Stücke wurde einem im Kriege gefallenen Kameraden gewidmet. Die Suite besteht aus *Präludium* und *Fuge*, den drei Tänzen *Forlane*, *Menuet* und *Rigaudon*, und einer abschließenden *Toccata*. Ravel erklärte, die Suite sei trotz ihres Titels eher eine Huldigung an die französische Musik des 18. Jahrhunderts schlechthin, als ein persönlicher Tribut an François Couperin (1668-1733). Er orchestrierte später vier der sechs Sätze, und diese vier werden hier von Anders Miolin gespielt. (Für Klavier 1914-17, Fassung für Orchester und Ballett 1919.)

16. **Le Gibet aus *Gaspard de la nuit*** (Der Galgen)

Gaspard de la nuit basiert auf drei Prosadichtungen von Aloysius Bertrand, von denen die mittlere *Der Galgen* betitelt ist.

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallalis?

Serait-ce quelque escargot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demiaune de mousseline pour cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs de la ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

Der makabre Text handelt von den spukhaften Geräuschen auf einem Richtplatz. Bertrands Gedicht endet mit den Worten „Es ist die Glocke, die an den Stadtmauern unterhalb des Horizonts läutet, und der Leichnam eines Gehenkten, der von der untergehenden Sonne rot gefärbt wird“. *Gaspard de la nuit* ist allen Pianisten als ein sehr anspruchsvolles Werk bekannt. In den Ecksätzen herrschen die rein technischen Probleme vor, während in *Le Gibet* der musikalische Ausdruck als größte Schwierigkeit hervortritt, weil der Spieler keine Angst davor haben darf, das Stück monoton zu gestalten. Schüler von Ravel berichteten, daß er auf einem absolut strikten Tempo bestand, sowie darauf, daß die Glockenimitation von Anfang bis Ende völlig gleichmäßig sein sollte. (Für Klavier, 1908.)

17. Chanson romanesque aus *Don Quichotte à Dulcinée*

Eigentlich hätte Ravel die Musik zu einem Film nach Cervantes' *Don Quijote* schreiben sollen, mit dem russischen Baß Fjodor Schaljapin in der Hauptrolle. Das Jahr war 1932, in der Jugend des Tonfilms. Die Texte zu den Liedern wurden von Paul Morand geschrieben. Wie alle wußten, interessierte sich Ravel für spanische Musik, und da er damals außerdem einer der berühmtesten Komponisten Europas war, würde er einen eindeutigen Beitrag zum Erfolg des Filmes leisten. Da Ravel aber nicht rechtzeitig mit der Vertonung fertig wurde – es sollte sich sogar erweisen, daß dies die letzte Musik war, die er überhaupt vollenden sollte – ließ die Filmgesellschaft die Aufgabe an Jacques Ibert weitergehen, der bald für den Film sowohl die Hintergrundmusik als auch fünf Lieder für Schaljapin komponiert hatte. Ravels Lieder von Don Quijote und Dulcinea erschienen somit nie auf der Leinwand, sondern wurden 1934 in einem Konzertsaal uraufgeführt. (Für eine Stimme und Klavier 1932-33, eine Stimme und Orchester 1933.)

© **Bodil Asketorp 1998**

Anders Miolin wurde 1961 in Stockholm geboren. Er begann seine formelle Musikausbildung ungewöhnlich früh und studierte an den Musikakademien in Kopenhagen, Malmö und Basel bei Per-Olof Johnson und Oscar Ghiglia, wobei er zwei Solistendiplome erhielt. Mit einem sehr persönlichen Repertoire, das er auf eigens dazu entwickelten Gitarren mit größerem Umfang und reicherer Klangfarbe spielt, erhielt er hervorragende Kritiken und gewann mehrere berühmte nationale und internationale Preise und Auszeichnungen, darunter drei erste Preise bei internationalen Wettbewerben. 1997 erhielt er den angesehenen Posten als Gitarrenlehrer am Konservatorium und Musikhochschule Zürich. Anders Miolin spielte auch eigene Transkriptionen von Musik von Erik Satie ein, auf Altgitarre, (BIS-CD-586), sowie das Gesamtschaffen für Sologitarre von Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686).

Ravel et la guitare

Dans une lettre datée de Paris 1923 à son ami, le compositeur mexicain Manuel Ponce, le guitariste espagnol Andrés Segovia écrit :

“Je veux te parler de mon bonheur de voir que les compositeurs les plus intéressants de ce vieux monde collaborent à mon empressement à faire renaître la guitare. J'ai déjà reçu un joli petit morceau d'Albert Roussel, la promesse de Ravel d'un autre en cours, des “pages encourageantes” de Volkmar Andreae, Suter, Schoenberg, Wellesz, Grovlez, Turina, Torroba, Falla, etc.”

La lettre ci-dessus nous porte à tirer certaines conclusions: Ravel avait rencontré le guitariste espagnol Segovia à Paris au début des années 20, il avait été impressionné par les possibilités de la guitare et avait même promis de composer des pièces pour Segovia. A ce que l'on sache, Ravel n'a jamais tenu sa promesse. On peut se demander en fin de compte pourquoi la guitare est l'instrument que l'on associe tout d'abord à la musique espagnole; Ravel était presque obsédé par tout ce qui était espagnol, pas seulement la musique mais aussi la littérature, l'art, le paysage et sa mère, qui était du Pays Basque, lui parlait espagnol quand il était enfant. La musique espagnole est omniprésente dans la musique de Ravel, il adore la habanera, le boléro et le flamenco; des imitations directes de la guitare se trouvent dans des parties de sa musique pour piano, ici par exemple dans *Alborada del gracioso* (no 3).

Sur ce merveilleux CD, Anders Miolin explore la possibilité de remplir la vieille promesse de Ravel à Segovia en transcrivant, et même en ramenant à la guitare une partie de la musique de Ravel. Ravel aurait fort probablement été divertie par ces transcriptions. Une caractéristique de Ravel est de changer la musique – de la tourner et retourner continuellement, d'essayer d'en tirer de nouvelles possibilités, et non seulement de la sienne mais encore de celle des autres, il n'y a qu'à penser aux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky! La plupart des compositions de Ravel furent soumises à une sorte de changement ultérieur, les compositions pour piano devinrent des œuvres orchestrales – et vice versa. Il peut parfois être difficile de décider laquelle de ses versions est “l'originale”. Sur ce disque, Anders Miolin utilise une guitare à dix cordes, accordée comme une guitare ordinaire avec quatre cordes basses supplémentaires, et une guitare alto accordée une tierce mineure plus haut et comportant cinq cordes basses supplémentaires. Ces guitares spéciales

couvrent donc un registre passablement plus étendu que celui d'une guitare ordinaire. C'est indispensable pour pouvoir rendre justice à la musique de Ravel, le choix de guitare dépend du caractère des pièces ou, plutôt, de celui qu'Anders Miolin désire rehausser. Il fait reculer, au moyen de ces transcriptions uniques, les limites de ce que l'on croyait possible à la guitare. Pour réaliser toutes les idées de Ravel, Anders Miolin a dans certains cas été forcé de découvrir des techniques entièrement nouvelles.

L'enregistrement des transcriptions a été rendu possible grâce à l'amicale obligeance et à la permission exclusive des héritiers de Ravel et des éditions Durand, Max Eschig et Leduc.

1. **Prélude**

Ravel écrit ce prélude pour piano d'apparence facile au Conservatoire de Paris en 1913 pour un concours de lecture à vue. (Pour piano, 1913)

2. **Pièce en forme de habanera**

En 1907, un professeur de chant nommé A.L. Hettich au Conservatoire de Paris désirait ardemment des compositions qui pourraient introduire ses élèves dans les nouvelles techniques vocales de son temps, par exemple dans l'art de chanter une vocalise, une chanson sans paroles. Plusieurs compositeurs répondirent à la demande du professeur. Ravel se trouva en compagnie de Fauré, Honegger, Ibert et Roussel. Puisque cette pièce est une étude de vocalise accompagnée d'une habanera (c'est-à-dire un rythme de danse populaire cubain provenant du nom La Havane), Ravel appela son morceau *Vocalise – Etude en forme de Habanera*. Quand cette pièce devint ensuite populaire en version pour violon et piano, elle reçut le nouveau titre de *Pièce en forme de Habanera*: (Pour une voix et piano, 1907, violon et piano, 1908?)

3. **Alborada del gracioso, de Miroirs** (La chanson matinale du fou)

La suite de *Miroirs* fut créée par Ricardo Viñes lors d'un concert à Paris en 1905. La suite révèle un changement de style musical chez Ravel, on pourrait dire un rapprochement de Debussy et plusieurs critiques gardèrent leurs réserves devant tout ce nouveau. Mais le feu d'artifice éclatant à la sonorité espagnole dans *Alborada*

del gracioso gagne la partie et le morceau fut immédiatement bissé. Le succès immédiat s'est maintenu. *Alborada del gracioso* est l'une des œuvres les plus jouées de Ravel. Des élèves de Ravel ont raconté qu'il désirait expressément que chaque accord soit attaqué avec beaucoup de force et de vie, comme sur une guitare, qu'il sonne comme une guitare. Anders Miolin a adopté ici la technique dite de *rasgueado* pour obtenir un "effet de guitare" accru! (Pour piano, 1904-05, version orchestrale, 1918)

4. Pavane pour une Infante défunte

Tout ce que Ravel finit par aimer de cette pièce est son titre, c'est-à-dire les rimes des mots ou leur allitération. Toute prétention que l'œuvre, selon Ravel lui-même, devait décrire la danse d'une jeune infante ou princesse à la cour d'Espagne dans l'ancien temps peut être écartée comme du romantisme. Elle fut par contre commandée par une princesse, une vraie de vraie, soit la princesse Edmond de Polignac dont Ravel visitait souvent le salon élégant. La grande popularité de ce morceau ne cessa jamais d'étonner le compositeur. Il en trouvait la forme simpliste, beaucoup trop pauvre. (Pour piano 1899, pour petit orchestre 1910, pour chœur de femmes et orchestre, 19??)

5-9. Ma Mère l'Oye

Au début du 20^e siècle, Ravel fit la connaissance de la famille Godebski et il devint rapidement un hôte régulier à leur domicile. Pour les deux enfants de la famille, Mimie et Jean, Ravel, qui n'avait pas d'enfants mais qui les aimait beaucoup, écrivit la suite des contes de la *Mère l'Oye* pour piano à quatre mains. Le sujet était propre aux enfants et l'œuvre fut consciemment facile de façon à ce que les enfants puissent jouer les pièces. Il s'agissait de quelques contes folkloriques français, connus probablement même hors de la France. Ravel s'est concentré sur certains épisodes de quelques contes et ceux-ci sont cités comme une sorte de sous-titre.

5. *Pavane de la Belle au bois dormant* décrit l'atmosphère du bois endormi de la Belle au bois dormant.

6. *Petit Poucet* décrit l'épisode où le Petit Poucet, étonné, découvre que les oiseaux ont mangé les miettes de pain qu'il avait jetées sur le chemin pour pouvoir sortir du bois. On entend le trottement désorienté du Petit Poucet et le gazouillement des oiseaux.

7. *Laideronette, impératrice des pagodes* est une description d'une scène où une impératrice orientale, à l'heure de son bain, est accompagnée de petits musiciens qui chantent et jouent d'instruments faits de noix et de coquilles de noix. Ravel utilise ici une gamme pentatonique pour obtenir un effet oriental.

8. *Entretiens de la Belle et la Bête* raconte les trois rencontres de la Belle et de la Bête. Ravel donne aux deux personnages un thème approprié à leur figure. Dans la dernière rencontre, la Belle accepte d'épouser la Bête, les deux thèmes s'unissent et se fondent et, comme on le sait, la Bête se transforme en un beau prince.

9. *Le Jardin féérique* décrit une grande fête dans le jardin enchanté où peuvent habiter toutes les figures de contes imaginables. La musique se termine dans la joie et les fanfares en *fortissimo*. (Pour piano à 4 mains, 1908-10, version pour orchestre et ballet, 1911)

10. **Berceuse sur le nom de Fauré**

Quand le périodique *La Revue musicale* sortit un numéro spécial sur Gabriel Fauré en octobre 1922, Ravel rendit hommage à son ancien professeur en publiant une berceuse pour violon et piano dont les notes initiales proviennent des lettres dans le nom de Fauré. Cela ne fonctionne pas parfaitement et Ravel a été obligé de chercher un peu d'aide de certain noms de notes du système do-ré-mi, en sol majeur selon ce qui suit (observer que les Français disent ut-ré-mi):

GABRIEL FAURE

GABDBEE FAGDE

Sol n'est pas seulement la note "G" mais aussi la fondamentale = ut; L devient la = E (mi) en sol majeur, etc. Quoi qu'il en soit, la mélodie est réussie et facilement reconnaissable dans la partie de violon qui est jouée tout le long avec sourdine. Ce type de jeu intellectuel amusait beaucoup Ravel et plusieurs gens qui ont écrit sur Ravel soulignent qu'il n'était pas seulement à demi-basque: sa mère était du Pays Basque mais il était aussi le fils d'un ingénieur et inventeur franco-suisse! Vois aussi le no 11. (Pour violon et piano, 1922)

11. **Menuet sur le nom de Haydn**

Ce morceau a une histoire semblable à celle du précédent. *La Revue musicale de la Société de Musique Indépendante* avait sorti un numéro spécial en 1909 pour le

L'œuvre est connue de tous les pianistes comme étant très exigeante; les première et troisième parties sont dominées par les exigences purement techniques. Dans *Le Gibet*, par contre, c'est l'expression musicale qui est la plus difficile parce que l'interprète ne doit pas avoir peur de jouer avec monotonie. Selon des élèves de Ravel, ce dernier insistait sur un tempo absolument strict et une imitation de cloche pareille du début à la fin. (Pour piano, 1908)

17. **Chanson romanesque de *Don Quichotte à Dulcinée***

Ravel devait en fait écrire de la musique pour un film avec la basse russe Chaliapine dans le rôle principal d'après *Don Quichotte* de Cervantes. C'était en 1932, soit dans l'enfance du film sonore. Les textes des chansons furent écrits par Paul Morand. Tout le monde savait que Ravel était intéressé par la musique espagnole et de plus, à ce moment, l'un des compositeurs les plus célèbres d'Europe, donc une aide précieuse pour le succès du film. Mais puisque Ravel ne fut pas prêt en temps avec sa composition – qui devait être la dernière qu'il termina – la compagnie cinématographique donna le travail à Jacques Ibert qui composa rapidement la musique de fond et cinq chansons pour Chaliapine dans le film. Les chansons de Ravel sur *Don Quichotte et Dulcinée* ne parurent ainsi jamais sur l'écran mais furent créées dans une salle de concerts en 1934. (Pour une voix et piano, 1932-33, une voix et orchestre, 1933)

© **Bodil Asketorp 1998**

Anders Miolin est né à Stockholm en 1961. Il commença exceptionnellement jeune à apprendre la musique. Il étudia aux académies de musique de Copenhague, Malmö et Bâle avec Per-Olof Johnson et Oscar Ghiglia, obtenant deux diplômes de soliste. Avec son répertoire très personnel exécuté sur des guitares spéciales permettant une étendue plus vaste et une palette plus riche, il a reçu des critiques sensationnelles et gagné plusieurs prix et honneurs nationaux et internationaux renommés dont trois premiers prix lors de compétitions internationales. En 1997, il devint professeur de guitare au Konservatorium und Musikhochschule Zürich. Anders Miolin a aussi enregistré ses propres transcriptions de musique d'Eric Satie interprétées sur la guitare alto (BIS-CD-586) ainsi que l'intégrale des œuvres pour guitare solo de Heitor Villa-Lobos (BIS-CD-686).

Also available on BIS:

BIS-CD-586

Erik Satie (arr. Miolin)

Trois Sarabandes; Trois Gymnopédies;

Gnossiennes; Musique rosicrucienne;

Le Fils des étoiles, trois préludes;

Prélude d'Eginhard; A l'occasion d'une grande peine;

Caresse; Pièces froides:

Airs à faire fuir I-III; Nostalgie

Anders Miolin, alto guitar.

BIS-CD-686

Heitor Villa-Lobos

The Complete Works for Solo Guitar

Five Preludes (1940); Suite populaire brésilienne;

Twelve Études (1929); Choro No.1 (1920).

Anders Miolin, guitar.

INSTRUMENTARIUM

10-stringed guitar by François Corbellari & Kapeller, La Chaux-de-Fonds, Switzerland 1991

11-stringed alto guitar 'Abbandono' by Georg Bolin, Stockholm 1970

Recording data: February 1997 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-10 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Marion Schwebel

Cover text: © Bodil Asketorp 1998

Translations: William Jewson (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Photographs: Marie-Therese Sauter

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ℗ 1997 & 1998, BIS Records AB



ANDERS MIOLIN

with eleven-stringed alto guitar (left) and ten-stringed guitar (right)

Front cover photo: Anders Miolin with ten-stringed guitar

Photos: © Marie-Therese Sauter