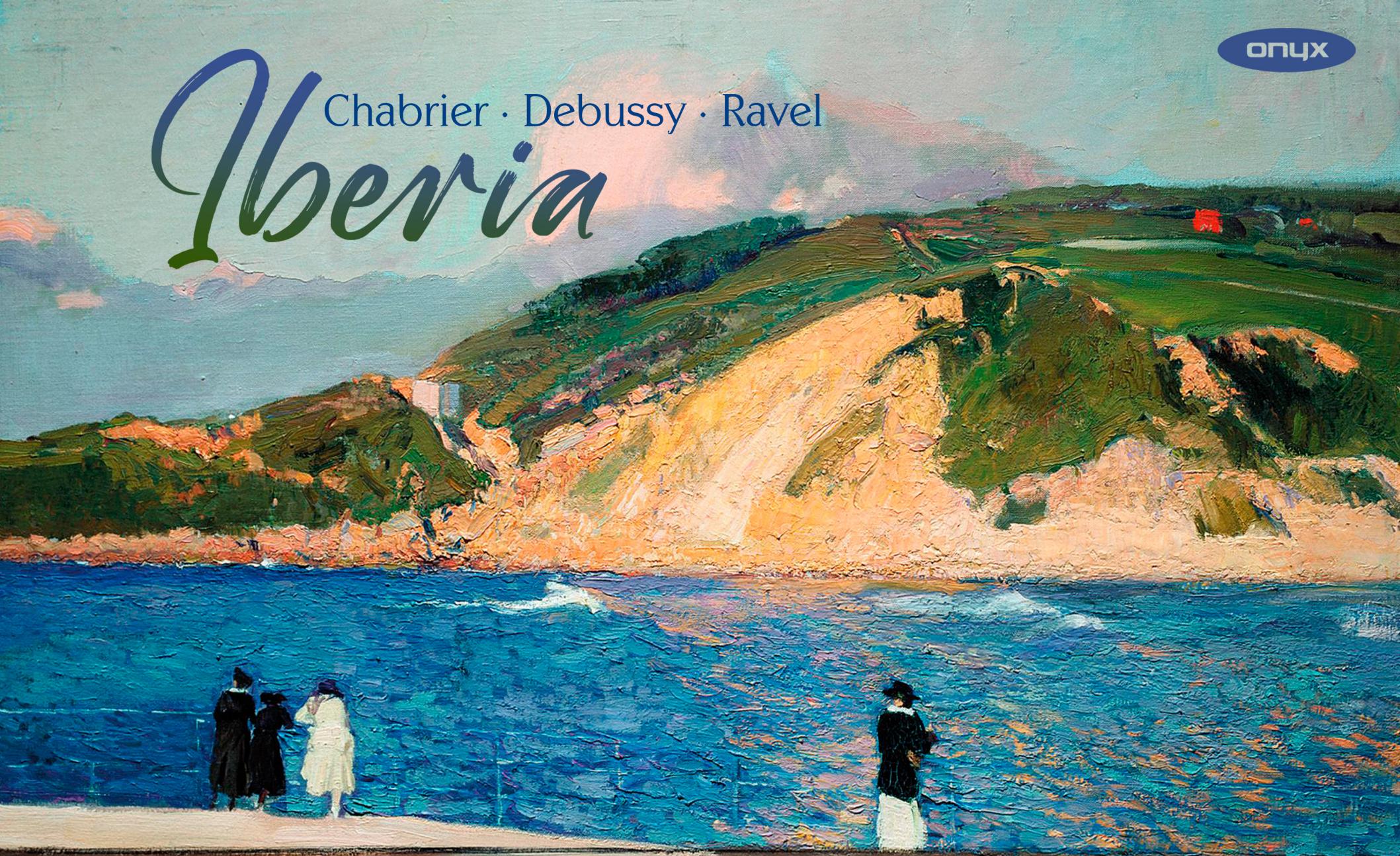




Iberia

Chabrier · Debussy · Ravel



Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
Domingo Hindoyan

Emmanuel Chabrier 1841–1894
1 **España** Rhapsody for orchestra

6.32

Claude Debussy 1862–1918
Images L.122: II. Ibéria

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 2 | I. Par les rues et par les chemins | 7.06 |
| 3 | II. Les parfums de la nuit | 8.58 |
| 4 | III. Le matin d'un jour de fête | 4.28 |

Maurice Ravel 1875–1937

Rapsodie espagnole M.54

- | | | |
|----|----------------------------------------------|-------|
| 5 | I. Prélude à la nuit | 4.32 |
| 6 | II. Malagueña | 2.00 |
| 7 | III. Habanera | 2.42 |
| 8 | IV. Feria | 6.18 |
| 9 | Alborada del gracioso M.43c | 7.33 |
| 10 | Pavane pour une infante défunte M.19a | 7.09 |
| 11 | Boléro M.81 | 14.48 |

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
Domingo Hindoyan

As France recovered from the shock of defeat to Prussian forces in 1870, the country began to boast again of its status as the centre of the world. Paris was the place to be for anyone interested in contemporary culture and the advance of modernity, a claim underlined by the city's rising number of tourists from overseas. Yet the French were increasingly drawn abroad, either as visitors or migrants, with Spain falling among the top European destinations by 1900. The appeal of Spain to the French was not limited only to those with the resources to travel; Spanish culture could often be found closer to home. Between the late 1880s and the 1920s, around half a million Spaniards found refuge in France from political repression or poverty. While many of them later returned to Spain, their presence left a deep and lasting impression on French arts, literature and music.

The wayfaring composer and critic Oscar Comettant, writing in Paris in the late 1860s, declared that 'music, as such, does not really exist in Spain. What we hear as Spanish music is only a certain rhythm placed in the service of poetic sentiment borrowed from Arabic poetry. But this rhythm excites the senses, keeps them awake, and the poetry of Spanish songs rises into one's mind and intoxicates like the scent of jasmine from this same Spain.' While Comettant's reduction of the power of Spanish music to 'a certain rhythm' remains open to debate, his assessment of its intoxicating nature was accepted as an indisputable truth by his fellow French composers.

Emmanuel Chabrier, raised in the Auvergne until his family moved to Paris in 1856, was certainly open to exotic influences. Young Emmanuel's first music teachers belonged to the Spanish diaspora, supporters of Don Carlos, whose attempt to succeed his older brother as king of Spain all but ended with the defeat of his supporters in the First Carlist War of 1833 to 1840. Music remained an amateur pursuit for Chabrier, who obtained a law degree in Paris and joined the civil service. He resigned from the Ministry of the Interior after 18 years' service, having already cultivated extensive contacts in the world of arts and letters, the painters Manet and Degas among them, and having been commissioned by the Bouffes-Parisiens to compose the operetta *L'Étoile*.

Chabrier's best-known work, *España*, was first performed in Paris in November 1883, programmed by the conductor Charles Lamoureux as part of his series of Sunday concerts. The composer's interest in Spain was probably inspired by his friendship with Édouard Manet, many of whose paintings depicted Spanish themes. It was certainly influenced by Lamoureux, who persuaded him to visit Spain in the summer of 1882. Chabrier and his wife remained there until the year's end, travelling throughout the Iberian peninsula, and absorbing its sights and sounds (including those of the bullring and, as he noted, of 'Andalusian behinds wiggling like frolicsome snakes' in flamenco).

España, described by its composer as an 'extraordinary fantasia, very Spanish', was conceived for piano duet and developed as a finely honed orchestral work. It drew on Chabrier's extensive annotations of the rhythms and melodic flavours of popular Spanish dances, notably those of the *jota* and the *malagueña*. The critic of *Le Ménestrel* praised Chabrier for preserving 'the moods... so characteristic of Spanish song' and investing 'them with the rich trappings of modern instrumentation without in any way depriving them of their primitive colour and popular accents'.

España set a benchmark for the musical evocation of Spain by French composers. Rollo Myers, a British music critic based in Paris between the two world wars, concluded that Chabrier's score inaugurated 'the vogue for Hispanically flavoured music which found its most perfect expression a quarter of a century later in such highly subtle and sophisticated works as Debussy's *Ibéria* and Ravel's *Rapsodie espagnole*'. Manuel de Falla, who lived in Paris for seven years before the outbreak of World War One in 1914, was convinced by the Hispanic flavours of *Ibéria*, the second of Debussy's three *Images* for orchestra. 'Without knowing Spain, or without having set foot on Spanish ground,' he noted, 'Debussy has written Spanish music. He came to know Spain through books and paintings, through songs and dances performed by native Spaniards... [Debussy] declared, on the occasion of *Ibéria*'s premiere, that he had not intended to write Spanish music but, rather, to translate into music the impressions aroused in him. Let us say at once that he achieved this most magnificently.'

Debussy began work on *Ibéria* in 1905 and finished its rough draft three years later. The composition, which was first performed in Paris in February 1910, takes the form of a triptych of impressions of Spain. It opens with *Par les rues et par les chemins* ('Along the streets and along the paths'), the exuberance of which gradually dissipates to prepare the ground for *Les parfums de la nuit* ('The scents of the night'). Mystical enchantment pervades *Les parfums*, strikingly so in the hypnotic flute melody and the sound of distant bells that leads without pause into the work's final section, *Le matin d'un jour de fête* ('The morning of a feast day'), with its guitar *banda* procession. The music's sudden changes of mood, collage-like combination of diverse ideas, crafted by Debussy to sound like the spontaneous outcome of an improvisation, and sophisticated use of a large orchestra prompted Falla to praise its originality. 'The echoes from the villages, a sort of *sevillana* – the work's generating theme – seem to float in a clear atmosphere of scintillating light; the intoxicating spell of Andalusian nights, the festive gaiety of villagers dancing to the joyous strains of a *banda* of guitars and *bandurrias* ... all this sparkles in the air, approaches, moves away, and our incessantly active imagination is captivated by a music intensely expressive and rich in nuances.'

Falla recalled his surprise at the 'Spanish character' of Ravel's *Rapsodie espagnole* and of its composer's 'subtly authentic Hispanic quality'. The source of both, he concluded, was clear. 'Ravel's Spain was a Spain ideally presented by his mother, whose refined conversation, always in excellent Spanish, delighted me, particularly when she recalled her early years spent in Madrid.' Spain occupied Ravel's thoughts at the start of 1907, when he continued work on his first opera, *L'Heure espagnole*, and began drafting his first significant orchestral score, the *Rapsodie espagnole*. The latter, first performed in Paris the following year, developed from the seed of the elegant 'Habanera', originally created in 1895 for two pianos. Ravel orchestrated his keyboard composition and placed it as the third of the *Rapsodie*'s four movements. Ostinato figures and rhythmic

repetition are among the work's hallmarks, used to hypnotic effect in the *Prélude à la nuit*, notably in the descending four-note melody expressed by muted strings, and again in the nimble bassline that propels the opening of the *Malagueña*. *Feria* amplifies the many flashes of brilliance heard earlier in the work. Its flamboyant opening, built from three distinct themes, yields to a central section infused with languid *cor anglais* and clarinet recitatives and echoes of the opening movement. The finale concludes with a jubilant orchestral pageant dressed in the style of Chabrier's *España* but with the addition of Ravelian surges of sound.

Alborada del gracioso ('Dawn-song of the Jester') is the fourth movement of Ravel's five-part cycle for solo piano, *Miroirs* ('Reflections'), completed in 1905. He orchestrated the piece 14 years later, together with music by Chabrier and Louis Aubert, to fulfil a ballet commission from Diaghilev. As Ravel noted in his autobiography, 'The *Miroirs* are a collection of piano pieces which mark a decided turn in the development of my harmony, so that musicians had to revise views they had previously been accustomed to hold about my style.' *Alborada del gracioso*'s Spanish flavour stems from its mix of bold rhythmic patterns, seductive harmonies and rapid, guitar-like repeated notes, suitable music for a court jester's daily routine of waking his royal master and ensuring that the work's plaintive central section is soon banished.

Ravel's interest in musical antiquity shaped his *Pavane pour une infante défunte*, conceived in 1899 for solo piano during his student years at the Paris Conservatoire. The piece, which he orchestrated in 1910, recalls the world of the dance form cultivated at the princely courts of 16th- and early 17th-century Europe. Its flowing melodic lines and plaintive main theme, voiced by solo horn at the start of the orchestral version, guaranteed its abiding popularity. The composer later explained that he had coined the title for the pure pleasure of its alliterative sounds, absent any story of a 'dead princess'.

Before Ravel left for what proved a successful concert tour of North America in December 1927, his friend Ida Rubinstein requested that, on his return, he would transcribe and arrange six pieces from Albéniz's popular *Iberia* as a ballet. The project was shelved when Ravel discovered that the Spanish conductor Enrique Arbós had already orchestrated the same pieces under exclusive copyright terms. Although Albéniz agreed to extend copyright privilege to Ravel, the French composer determined instead to create an original work for Rubinstein's ballet troupe. On holiday in Saint-Jean-de-Luz, he called his friend and fellow composer Gustave Samazeuilh to the piano, where he played a simple tune using one finger. 'Don't you think this theme has an insistent quality?', asked Ravel. 'I'm going to try to repeat it a number of times without any development, gradually increasing the orchestra as best I can.' The new composition began life under the working title of *Fandango*, but was soon re-named as *Boléro* in honour of the moderately slow triple-time Spanish dance form that it embodied. Ravel worked for around five months on the score, holding fast to his original idea of repeating a melody without development. Thanks to its inspired instrumentation, including soprano saxophone and high trumpet in D, and its overwhelming rhythmic impetus, *Boléro* raised repetition to a fine art, the invigorating, kaleidoscopic antidote to boredom.

Andrew Stewart

A

ls man in Frankreich den Schock der Niederlage 1870 gegen die Preußische Armee bewältigt hatte, begann das Land sich wieder seines Ranges als Nabel der Welt zu rühmen. Paris war der angesagte Ort für jeden, der sich für zeitgenössische Kultur und Avantgarde interessierte, was durch die wachsende Zahl ausländischer Touristen in der Stadt bestätigt wurde. Doch die Franzosen zog es zunehmend ins Ausland, entweder als Besucher oder als Migranten, wobei Spanien ab 1900 zu den vorrangigen europäischen Zielen gehörte. Der Reiz dieses Landes auf die Franzosen war nicht nur auf jene beschränkt, die sich das Reisen leisten konnten; auch näher, im eigenen Land, konnte man häufig spanische Kultur finden. Zwischen Ende der 1880er bis zu den 1920er Jahren bot Frankreich rund einer halben Million Spanier Zuflucht vor politischer Unterdrückung oder Armut. Viele kehrten später wieder nach Spanien zurück, doch ihre Anwesenheit hinterließ einen tiefen und anhaltenden Einfluss auf die französische Kunst, Literatur und Musik.

Der Weltreisende, Komponist und Kritiker Oscar Comettant schrieb Ende der 1860er Jahre in Paris, dass „es Musik schlechthin in Spanien eigentlich nicht gibt. Was man als spanische Musik hört, ist bloß ein gewisser Rhythmus im Dienst eines poetischen Gefühls, entlehnt aus der arabischen Dichtkunst. Aber dieser Rhythmus erregt die Sinne, hält sie wach; und die Poesie spanischer Lieder erfüllt die Sinne und betäubt sie wie der Duft von Jasmin, der ebenfalls aus Spanien kommt.“ Während Comettants Reduktion der kraftvollen spanischen Musik auf „einen gewissen Rhythmus“ Fragen offen lässt, war sein Urteil über ihren berauschenenden Charakter bei seinen französischen Komponistenkollegen unbestritten.

Emmanuel Chabrier wuchs in der Auvergne auf, bis seine Familie 1856 nach Paris ging; er war sicherlich offen für exotische Einflüsse. Die ersten Musiklehrer des jungen Emmanuel gehörten der spanischen Diaspora an; sie waren Anhänger von Don Carlos, dessen Versuch, seinem älteren Bruder als König von Spanien nachzufolgen, mit der Niederlage seiner Anhänger im Ersten Carlistenkrieg (1833 bis 1840)

endete. Für Chabrier, der sein Jurastudium in Paris abschloss und in die Verwaltung ging, blieb Musik zunächst eine Freizeitbeschäftigung. Er verließ das Innenministerium nach 18 Jahren, in denen er bereits weitreichende Kontakte in der Welt der Kunst und Literatur geknüpft (darunter zu den Malern Manet und Degas) und 1877 einen Auftrag von den Bouffes-Parisiens für die opéra-bouffe *L'Étoile* erhalten hatte.

Chabriers bekanntestes Werk *España* wurde im November 1883 in Paris unter der Leitung von Charles Lamoureux in einem seiner Sonntagskonzerte uraufgeführt. Das Interesse des Komponisten für Spanien wurde wahrscheinlich durch seine Freundschaft mit Édouard Manet angeregt, dessen Bilder häufig spanische Themen zeigten. Einfluss hatte sicher auch Lamoureux, der ihn im Sommer 1882 zu einem Spanienbesuch überredete. Chabrier und seine Frau blieben bis zum Jahresende dort, bereisten die iberische Halbinsel und nahmen die dortigen Sehenswürdigkeiten und Klänge auf (etwa jene aus der Stierkampfarena und vom Flamenco, bei dem, wie er schrieb „andalusische Hintern wie ausgelassene Schlangen wackelten“).

Chabrier bezeichnete seine Komposition *España* als „eine außergewöhnliche Fantasie, sehr spanisch“; sie war für zwei Klaviere geplant und entwickelte sich zu einem feingeschliffenen Orchesterwerk. Chabrier greift dabei auf seine umfangreichen Anmerkungen zu den Rhythmen und den pikanten Melodien populärer spanischer Tänze zurück, insbesondere *jota* und *malagueña*. Der Kritiker von *Le Ménestrel* lobte Chabrier, weil er die für das spanische Lied so charakteristischen Stimmungen bewahrt und mit der reichhaltigen modernen Instrumentation ausgestattet habe, ohne sie ihrer primitiven Farbe und der populären Akzente zu berauben.

España setzte den Maßstab für die musikalische Spanien-Evokationen französischer Komponisten. Rollo Myers, ein britischer Musikkritiker, der zwischen den beiden Weltkriegen in Paris lebte, kam zu dem Schluss, dass mit Chabriers Werk „die Mode spanisch angehauchter Musik begann, die ihren vollkommensten Ausdruck ein Vierteljahrhundert später in so äußerst subtilen und raffinierten Werken wie Debussys *Ibérie* und Ravels *Rapsodie espagnole* fand.“

Manuel de Falla, der vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 sieben Jahre lang in Paris lebte, war von den spanischen Anklängen in *Ibéria*, dem zweiten Teil von Debussys dreiteiligen *Images* für Orchester, überzeugt. Er schrieb dazu: „Claude Debussy hat spanische Musik geschrieben, ohne Spanien zu kennen; besser gesagt, ohne spanische Gegenden zu kennen, welche ganz verschiedenartig sind. Claude Debussy kannte Spanien durch Bücher und Gemälde, durch Lieder und Tänze, die von authentischen Spaniern gesungen und getanzt wurden. ... Claude Debussy äußerte anlässlich der Premiere von *Ibéria* ausdrücklich, dass er nicht beabsichtigt habe, spanische Musik zu schreiben, sondern vielmehr die Eindrücke in Musik übertragen wollte, die Spanien in ihm erwecke. Man kann nur sagen, dass ihm dies in wunderbarer Weise gelungen ist.“

Debussy begann 1905 mit der Arbeit an *Ibéria* und beendete drei Jahre später eine Rohfassung. Das im Februar 1910 in Paris uraufgeführte Werk besteht aus drei Teilen mit Impressionen aus Spanien. Es beginnt mit *Par les rues et par les chemins* (Auf Straßen und Wegen), dessen Überschwang allmählich abnimmt, um auf *Les parfums de la nuit* (Düfte der Nacht) vorzubereiten. Mystische Verzauberung erfüllt *Les parfums*, besonders eindringlich in der hypnotischen Flötenmelodie und dem fernen Glockenklang; darauf folgt ohne Pause der letzte Teil des Werkes, *Le matin d'un jour de fête* (Der Morgen eines Festes), mit der Gitarrenbanda-Prozession. Die plötzlichen Stimmungswechsel der Musik, die Collage verschiedener Gedanken, die Debussy so gestaltete, das sie wie eine spontane Improvisation klingt, sowie der raffinierte Einsatz eines großen Orchesters brachten de Falla dazu, die Originalität des Werkes zu loben. „Die Echos aus den Dörfern, in einer Art von *sevillana* – das allgemeine Thema des Werkes – scheinen in einer klaren Atmosphäre flirrenden Lichtes zu schweben; der berauschende Zauber andalusischer Nächte, die fröhlichen Dorfbewohner, die zu den festlichen Klängen einer *banda* von Gitarren und *bandurrias* tanzen ... all dies funkelt in der Luft, nähert und entfernt sich, und unser unablässig waches Vorstellungsvermögen bleibt geblendet von der starken Kraft einer äußerst ausdrucksvollen und nuancierten Musik.“

De Falla erinnerte sich, wie überrascht er über den „spanischen Charakter“ von Ravels *Rapsodie espagnole* und die „subtile, authentisch spanische Eigenart“ des Komponisten war. Beider Quelle war klar, so sein Fazit: „Ravels Spanien war ein Spanien, das er idealisiert durch seine Mutter erfuhr, deren exquisite Konversation, stets in glasklarem Spanisch, mich entzückte, besonders, wenn sie sich an ihre Jugendjahre in Madrid erinnerte.“ Ravel beschäftigte sich Anfang 1907 mit Spanien, als er die Arbeit an seiner ersten Oper *L'Heure espagnole* fortsetzte und sein erstes bedeutendes Orchesterwerk entwarf, die *Rapsodie espagnole*. Sie wurde im folgenden Jahr in Paris uraufgeführt. Ravel von der eleganten, bereits 1895 für zwei Klaviere geschriebenen *Habanera* aus, orchestrierte sie und fügte sie als dritten Satz in seine viersätzige *Rapsodie* ein. Ostinatofiguren und rhythmische Wiederholungen gehören zu den Kennzeichen des Werkes, die mit hypnotischer Wirkung im *Prélude à la nuit* verwendet werden, vor allem in der absteigenden Vierton-Melodie in den gedämpften Streichern und wieder in der beweglichen Basslinie, die den Beginn der *Malagueña* vorantreibt. In *Feria* sind noch mehr brillante Einfälle zu hören als zuvor im Werk. Auf den großartigen Beginn mit drei unterschiedlichen Themen folgt ein Mittelteil mit matten Englischhorn- und Klarinettenrezitativen sowie Anklängen an den ersten Satz. Der Finalsatz endet in einem jubelnden Orchesterwirbel im Stil von Chabriers *España*, doch mit Ravels Klangwellen.

Alborada del gracioso (Morgenlied des Hofnarren) ist der vierte Satz von Ravels 1905 vollendetem, fünfteiligen Zyklus *Miroirs* (Spiegelbilder) für Klavier solo. 14 Jahre später orchestrierte er das Werk zusammen mit Musik von Chabrier und Louis Aubert für ein Ballett, das Diaghilew in Auftrag gegeben hatte. Ravel schrieb in seiner autobiographischen Skizze: „Die *Miroirs* (1905) bilden eine Sammlung von Klavierstücken, die in der Entwicklung meiner Harmonik einen ziemlich erheblichen Wandel darstellen, so dass selbst diejenigen Musiker aus der Fassung gebracht wurden,

die bis dahin am stärksten mit meiner Kompositionsweise vertraut waren.“ Die spanischen Anklänge in *Alborada del gracioso* ergeben sich aus einer Mischung aus kühnen Rhythmen, verführerischen Harmonien und schnellen gitarrenartig wiederholten Tönen (die passende Musik für einen Hofnarren, der jeden Morgen seinen königlichen Herrn wecken muss), und sie lassen den Eindruck des schwermütigen mittleren Teiles des Werkes bald verfliegen.

Ravels Interesse an altertümlicher Musik prägt die *Pavane pour une infante défunte*, die er 1899 in seiner Studienzeit am Pariser Conservatoire für Klavier solo geschrieben hat. Das 1910 von ihm orchestrierte Stück erinnert an die Tanzformen, die an den europäischen Fürstenhöfen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gepflegt wurden. Die fließenden Melodielinien und das klagende Hauptthema, das am Anfang der Orchesterfassung vom Solohorn gespielt wird, sorgten für seine bleibende Beliebtheit. Der Komponist erläuterte später, dass er den Titel aus reinem Vergnügen an die klangvollen Alliterationen gewählt habe, ohne irgendetwas von einer toten Infantin zu erzählen.

Bevor Ravel im Dezember 1927 zu seiner erfolgreichen Nordamerika-Konzerttournee aufbrach, bat seine Freundin Ida Rubinstein ihn, nach seiner Rückkehr sechs Stücke aus Albéniz' beliebtem Werk *Iberia* für ein Ballett zu transkribieren und zu bearbeiten. Das Projekt wurde aufgegeben, als Ravel herausfand, dass der spanische Dirigent Enrique Arbós dasselbe Stück bereits mit exklusiven Copyright-Rechten orchestriert hatte. Obgleich Albéniz einverstanden war, das Copyright-Privileg auf Ravel zu erweitern, beschloss der französische Komponist stattdessen ein originales Werk für Ida

Rubinstein's Ballettruppe zu schreiben. Bei einem Ferienaufenthalt in Saint-Jean-de-Luz rief er seinen Freund und Komponistenkollegen Gustave Samazeuilh zum Klavier, spielte eine simple Melodie mit einem Finger und fragte ihn: „Glaubst du nicht, dass dieses Thema von eindringlicher Wirkung ist? Ich werde versuchen, es einige Male ohne jede Entwicklung zu wiederholen und die Orchestrierung nach und nach anwachsen lassen, so gut ich kann.“ Die neue Komposition trug zunächst den Arbeitstitel *Fandango*, wurde aber bald wieder in *Boléro* umbenannt, als Huldigung des gemäßigt langsamem, spanischen Tanzes im Dreiertakt, der ihn prägt. Ravel arbeitete rund fünf Monate an der Partitur und hielt an seiner ursprünglichen Idee fest, eine Melodie ohne Durchführung zu wiederholen. Dank der inspirierten Instrumentation, u. a. mit Sopransaxophon und hoher Trompete in D, sowie dem überwältigenden rhythmischen Drive erhebt der *Boléro* die Wiederholung zur schönen Kunst, ein belebendes, abwechslungsreiches Mittel gegen Langeweile.

Andrew Stewart

Übersetzung: Christiane Frobenius



Recording produced by the Royal Liverpool Philharmonic Society

Executive producer: Matthew Cosgrove

Producer: Andrew Cornall

Engineer: Chris Tann

Editing and mastering: Ian Watson

Recording location: The Philharmonic Hall, Liverpool,
22, 23 & 25 September 2022 (Ravel: concerts and session recordings),
12 January 2024 (Chabrier & Debussy: session recordings)

Cover: *Monte Ulía, San Sebastián* (1917) by Joaquín Sorolla (1863–1923)

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Layout & editorial: WLP London Ltd

© 2025 Royal Liverpool Philharmonic Orchestra © 2025 Onyx Classics Ltd

www.onyxclassics.com

The logo for Onyx Classics, featuring the word "onyx" in a white, lowercase, sans-serif font inside a dark blue, horizontally oriented oval.