

RAVEL

COMPLETE WORKS
FOR VIOLIN AND PIANO
ELSA GREYER
DAVID LIVELY



MAURICE RAVEL (1875-1937)

1. **Piano Concerto in G major** (1931): 9'01
II. Adagio assai arr. Gustave Samazeuilh* 1932

- Violin Sonata M.77** (1922-7)
2. I. Allegretto 7'56
3. II. *Blues*. Moderato 5'26
4. III. *Perpetuum mobile*. Allegro 3'49

5. **Pièce en forme de Habanera** (1907) arr. Théodore Doney 1921 3'26
6. **Violin Sonata M.12** (posth., 1898): Allegro moderato 15'09
7. **Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré M.74** (1922) 2'48
8. **Five O'Clock Foxtrot** (after L'Enfant et les Sortilèges, 1925) 3'33
transc. André Asselin* 1931

- Deux mélodies hébraïques** (1914)
9. Kaddisch: Lent arr. Lucien Garban 1924 5'13
10. L'énigme éternelle: Tranquillo 1'19

11. **Tzigane (Rapsodie de concert) M.76** (1922-4) 10'55

* WORLD PREMIERE RECORDINGS

Elsa Grether violin

David Lively piano

It's a real pleasure to dedicate this recording with David Lively to Maurice Ravel, one of the most singular voices of the twentieth century. Here we present his complete works for violin and piano, together with two world premiere recordings: Gustave Samazeuilh's subtle arrangement of the slow movement from the Piano Concerto in G and André Asselin's transcription of "Five O'Clock Foxtrot" from *L'Enfant et les Sortilèges*. Maurice Ravel's work speaks to us like an old friend. Immersing ourselves in his music takes us on an inward journey, a journey of self-discovery.

We aim to bring out the poetry, brightness and elegance of this music, and its character, its modesty, and the emotion that is always just right, like the memory of a landscape that we loved as a child, and also the mystery and the savour of his very distinctive harmonies.

Elsa Grether

If there was a composer who made me dream of France when I was still in high school in the United States, it was Maurice Ravel. And my fondness for him has never left me. His ability to enchant our world never ceases to move me. When, despite his modesty, his emotions escape him, I am moved to tears. What joy to be able to share these moments with Elsa and with you!

David Lively

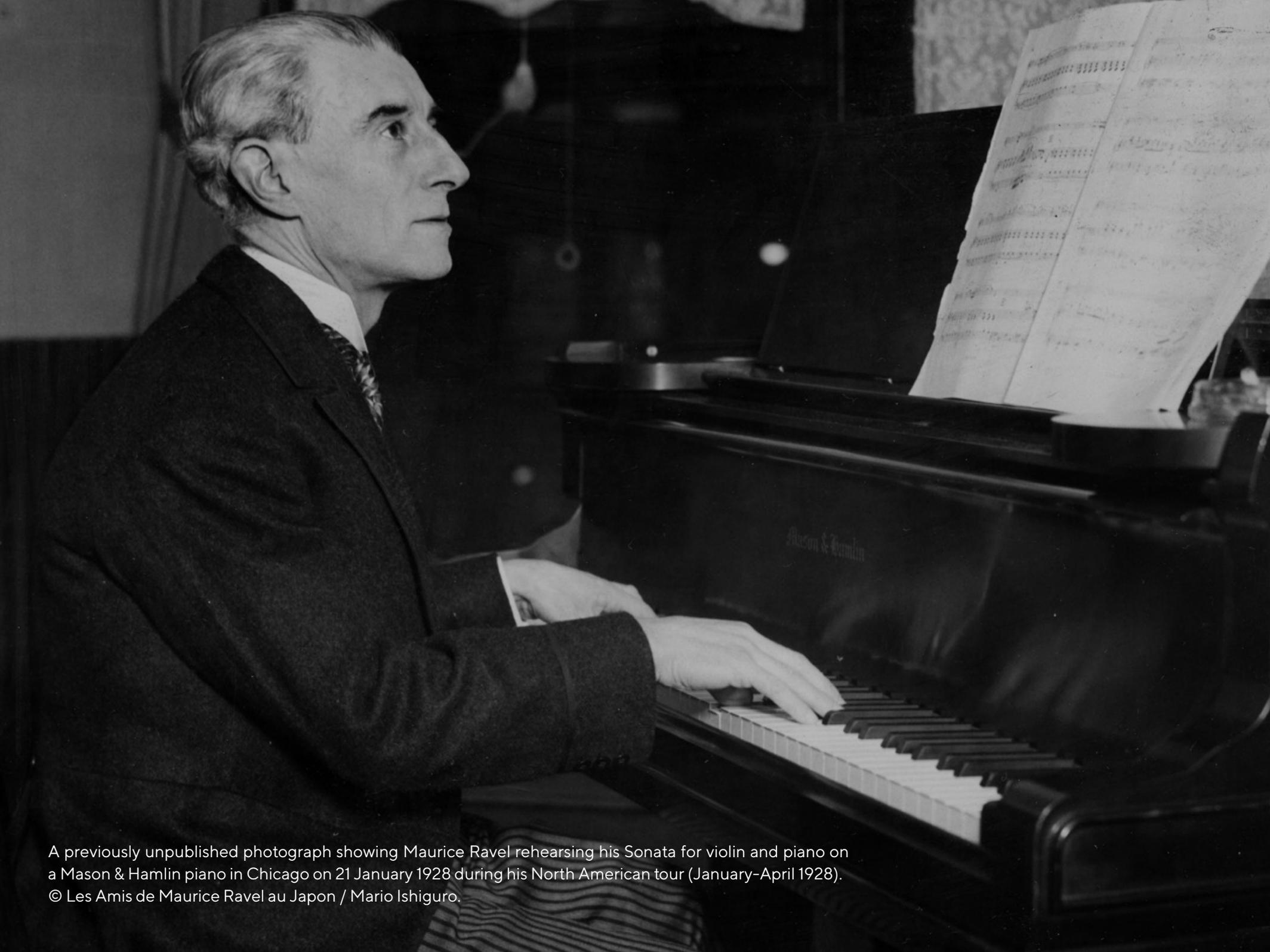
C'est une profonde joie que de consacrer ce disque, avec David Lively, à Maurice Ravel, l'une des voix les plus singulières du xx^e siècle. Nous donnons ici l'intégralité de ses œuvres pour violon et piano ainsi que deux pièces enregistrées en première mondiale : un subtil arrangement, par Gustave Samazeuilh, de l'*Adagio assai* du *Concerto en sol pour piano* et une transcription d'André Asselin du *Five O'Clock Foxtrot* de *L'Enfant et les Sortilèges*.

L'œuvre de Maurice Ravel s'adresse à l'âme tel un ami intime. S'immerger dans sa musique est un voyage intérieur, un retour à soi-même. Nous tenterons d'en rendre toute la poésie baignée de lumière, l'élégance, le caractère, la pudeur, l'émotion toujours juste, comme le souvenir d'un paysage d'enfance aimé, ainsi que le mystère et la saveur de ses harmonies reconnaissables entre toutes.

Elsa Grether

Si un seul compositeur me faisait rêver de la France lorsque j'étais encore au lycée aux États-Unis, c'était bien Maurice Ravel. Ma tendresse pour lui ne m'a jamais quitté. Sa capacité à enchanter notre monde ne cesse de m'émouvoir. Quand, en dépit de sa pudeur, ses émotions lui échappent, je suis ému aux larmes. Quelle joie de pouvoir partager ces moments avec Elsa et avec vous.

David Lively



A previously unpublished photograph showing Maurice Ravel rehearsing his Sonata for violin and piano on a Mason & Hamlin piano in Chicago on 21 January 1928 during his North American tour (January-April 1928).

© Les Amis de Maurice Ravel au Japon / Mario Ishiguro.

“Rêveur amical”

Claude-Henry Joubert

The violin-piano sonata combination has stood the test of time, as Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Franck, Lekeu, Fauré, Debussy, Vinteuil... have shown. Yet Maurice Ravel seems to have doubted the reality of that harmonious union. In the “autobiographical sketch” he dictated to Roland-Manuel in 1928, he described the violin and the piano as “instruments which are in my opinion essentially incompatible”.¹

The Sonata for piano and violin, planned as early as 1922, was begun in 1923 but was not completed until five years later, in 1927. Ravel’s correspondence on the subject is very revealing. On 14 August 1923 he wrote to the violinist and future dedicatee of the work, Hélène Jourdan-Morhange: “I have started work on the sonata: it will not be very difficult, it won’t sprain your wrist.”² But on 14 November he confessed to

his friend Marie Gaudin that “only a few bars have been written”. Then five days later he told Jean Huré: “The form, character and style were settled a month ago: but I had no themes. I have remedied that. Now all that remains is for me to write this Sonata: it won’t take long.” These few sentences tell us much about Ravel’s method of composition. It was a lengthy process!

Clearly the fatigue and depression which plagued Ravel at that time made composing very difficult. Several times in his correspondence he mentions “*le cafard*” – the blues – that prevented him from working. 16 January 1924: “The Sonata has been shelved for the time being because of a bad fit of the blues.” Then: “The Sonata is making slow progress, thanks to the blues”; it has been “momentarily abandoned”; “the inertia continues...”; “I’m getting back to work, with difficulty”. Finally, on 4 June 1926: “Resumed

1 Roland-Manuel, “Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel”, *La Revue Musicale*, December 1938, pp. 17-23.

2 Unless otherwise stated, the quotations, here translated, are taken from *Maurice Ravel, L’intégrale - Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Paris, Le Passeur, 2018.

work on the Sonata.” But on 29 August: “Sonata at a standstill.” Then in September: “I hardly ever leave my Sonata now, having returned to it a short while ago, but it’s giving me a lot of trouble”, “I’m feeling a bit unfocused, as regards the Sonata”, “I’m persevering with my Sonata. It’s not making much progress: at this rate, it’s going to be a posthumous work. But then, perhaps I’m exhausted...”

“Exhausted” he may have been, but he was soon to compose his *Boléro* and the two piano concertos...

Although Ravel believed that the violin and the piano were “essentially incompatible” instruments, he did not let that put him off. During the gestation period of the Sonata, he even produced compositions for them. On 19 September 1922 he announced to Hélène Jourdan-Morhange, with whom he was already discussing the Sonata: “To give you something to do while you’re waiting, I’ve written a *Berceuse sur le nom de [Gabriel] Fauré*.” This lullaby was commissioned, as part of a collective tribute to Fauré to be published that October, by the editor of the *Revue Musicale*, Henri Prunières (whom Ravel, readily mischievous and derisive, nicknamed “Pruneton”). Ravel is said to have written this lullaby in a single day that September,

while staying at the home of his close friend Roland-Manuel in the village of Lyons-la-Forêt.

This delightful piece, in the same key as the Sonata, G major, is based on a musical transliteration of the name Gabriel Fauré (GABDBEE FAGDE). Ravel unofficially dedicated it to Claude Roland-Manuel, his friend’s infant son, who was not yet three months old at the time of its composition. One particular rhythm, quaver-quaver-crotchet (two short notes, followed by a long note) occurs frequently in the piece – a musical anapaest that is undoubtedly significant: it is easy to imagine three syllables, pronounced softly near a cradle... Another detail: the last chord, played during the final eight bars, is bewitching; we notice, in the high register, the triple appoggiatura on the tonic chord (F sharp, A sharp, C sharp) illuminating the low G–D fifth. Curiously, the same chord is played during the last eight (dazzling) bars of the final movement of the Sonata.

Another work that (briefly) interrupted the composition of the Sonata was the concert rhapsody *Tzigane*, written for violin and piano (with optional *luthéal* attachment). The score, which bears the mention “Montfort-l’Amaury avril-mai 1924”, is dedicated to the Hungarian violinist Jelly d’Aranyi, who had recently (1922,

1923) première Béla Bartók's two violin sonatas, with the composer at the piano. "This *Tzigane* has to be very virtuosic," Ravel informed her, and in a letter to Robert Casadesus he described it as an "acrobatic piece". To compose the work, Ravel had sought the technical advice of his friend Hélène Jourdan-Morhange: one day he sent her a telegram, asking her to come quickly to his home at Montfort-l'Amaury with her violin and Paganini's Twenty-four Caprices: "he wanted to hear all of them so that he would know everything there was to know about a violin given free rein." And in *Tzigane* he certainly did give the instrument free rein! We find him fathoming the depths of violinistic virtuosity with obvious delight!

The *luthéal* recommended was an attachment, patented in 1919 by the Belgian organ builder Georges Cloetens, which could be placed in a grand piano to produce a cimbalom- or harpsichord-like sound. What Ravel was in fact requesting was a sort of prepared piano.

An opinion: on 16 October 1924, Henri Sauguet, having heard the work the previous evening, wrote to Francis Poulenc, describing

it as "the most artificial thing Ravel has ever written. It's bad and not particularly captivating. [...] A huge success, of course, with those bespectacled ladies and paunchy gentlemen!" Sadly, Sauguet failed to perceive the skill, impertinence, mischievousness – in a word, the freedom – of Ravel's composition!

Nevertheless, in 1927 the Sonata was completed.

First movement, *Allegretto*.

Hélène Jourdan-Morhange described what we hear at the beginning as a "*longue phrase mince*" (a long, thin phrase). This phrase, first stated in the Lydian mode dear to Gabriel Fauré, is, she noted, immediately confronted by a "*petit motif rageur*" (furious little motif). "You should have heard Ravel, with his brawny hands and rather square fingertips, tackling this passage! Never has a real pianist achieved such harshness in the rhythm."³ The entire first movement of this "*blanche sonate*", as Proust calls the one composed by Vinteuil,⁴ sees the "*longue phrase mince*" contrasted with the "*petit motif rageur*". But the end of the movement is angelic.

3 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Geneva, Éditions du Milieu du Monde, 1945.

4 See *Swann's Way*, the first part of Marcel Proust's monumental masterpiece, *In Search of Lost Time (À la recherche du temps perdu)*.

Second movement, “Blues”.

In March 1928 Ravel wrote an article for the American *Musical Digest magazine*, in which he claimed that “Abroad we take jazz seriously. It is influencing our work. The Blues in my sonata, *par exemple*, is stylized jazz, more French than American in character perhaps, but nevertheless influenced strongly by your so-called ‘popular music’.”

Ravel’s interest was genuine: in July 1925 had he not named his pet dog Jazz? And it is true that in this “Blues” we hear first of all the banjo, often the saxophone, and glissandos that are to be played nostalgically (“*nostalgico*”). The beginning is extraordinary: six bars of pizzicati in G major – no ordinary introduction! The piano enters at bar 7: a fifth, the tonic of A flat major! The listener is lost; his ears, his feet, his whole body and mind were in G major. Then suddenly the ground disappears from beneath his feet. From bar 7 onwards, he is in levitation.

This “middle movement in the form of an American foxtrot”, as Ravel described it in 1923, may be compared to the duo for the English Teapot and the Chinese Cup in his “lyric fantasy” *L’Enfant et les Sortilèges*, first performed in 1925. Ravel’s orchestra is sumptuous, sometimes astonishing. Thus, in this duo he adds to the other percussion instruments (timpani, snare

drum, whip, cymbals, bass drum) a cheese grater (scraped with a triangle beater) to underline the syncopated rhythms. A good tip: in order to enjoy the mischievousness of this foxtrot to the full, the listener would do well to take up a cheese grater and practise marking the off-beats!

Third movement, *Perpetuum mobile*.

From bar 15 to the end, the violin never ceases its perpetual motion in semiquavers. But first comes an introduction, and we recognise the “*petit motif rageur*” from the first movement. The first note of this theme, “*piquée*”, is preceded by a very brief appoggiatura, played almost simultaneously, at a semitone. Ravel immediately magnifies this incisive motif, presenting it first in almost tranquil note values (quavers), then more rapidly (in quaver triplets), then in semiquavers. The whole of the *perpetuum mobile* stems from this “theme”: a semitone, then two notes very close to each other. A theme? A motif? A seed would perhaps be the right word.

This decidedly multi-coloured “*blanche sonate*” is actually Ravel’s second sonata for piano and violin. His first one was an incomplete student work, written at the age of twenty-two, before he began his studies with Gabriel Fauré: a “*Sonate pour piano et violon*” dated April 1897, which

later he did not deem appropriate for inclusion in his catalogue. The manuscript, preserved in the archives of his friend Georges Enesco, was not published until 1975.

This single movement, in A major, observes the Classical three sections, exposition, development, recapitulation. A very gentle first theme is stated in the Dorian mode, then soon an impassioned outburst leads to a second, very melodious theme, mixing ternary and binary rhythms; a third one, in 6/8, still in the Dorian mode, but in G, completes the thematic material. The exposition ends, as in Mozart and Haydn, with a major chord in the relative key. A piece that is both Classical and marked by the manner of late Romanticism. Like Vinteuil's late work, the Septet, this movement written by a young Ravel is "*rougeoyant*" (glowing)!

The *Vocalise-Étude en forme de habanera*, written at the same time as *L'Heure espagnole*, was composed in 1907 in response to a commission from the singer Amédée-Louis Hettich, who wished to familiarise his students at the Paris Conservatoire with the music of

their time.⁵ Ravel intended it to be played "almost slowly and with indolence" and allowed for frequent use of *rubato*. We are reminded of the capricious whimsicality of the later *Tzigane* (1924).

In March 1914, Ravel wrote: "I am going to harmonise some Hebrew songs; Mme Alvi [the Russian soprano Alvina Alvi] has promised to give the first performance at the SMI [Société Musicale Indépendante]." His choice of the verb "harmonise" shows great humility and modesty. For these two songs are masterpieces!

The harmonisation of the *Kaddisch* prayer is stripped down to the bare essentials, based almost entirely on a pedal note (G, dominant of C minor). For *L'Énigme éternelle*, we need to keep in mind the text,⁶ which poses the eternal question of the meaning of existence, to which the reply, constantly repeated – and in line with the composer's agnostic stance – is simply "Tra-la-tra-la-la-la". Ravel requests that this melody in E minor, with its marvellously confusing dissonant harmonies, be played *tranquillo*.

5 He also requested contributions from Vincent d'Indy, Paul Dukas, Reynaldo Hahn and others.

6 "World, you question us:/ Tra la tra la la la /The answer comes: /Tra la la .../If you cannot be answered:/ Tra la la .../ World, you question us:/ Tra la la ..."

Ravel's two-handed G-major Concerto – his “Concerto à deux pattes”, as he referred to it –⁷ was completed in 1931. “It is a *divertissement*,” Ravel insisted, “a light piece, as all concertos should be.” Maybe. But the second movement, *Adagio assai*, a wonder of melody and counterpoint, reveals an immense and secret depth. Since 1916 Ravel had been very keen on Alain-Fournier's *Le Grand Meaulnes*, and since 1925 on Joseph Delteil's *Jeanne d'Arc*. In 1931 those two works were central to his thoughts and compositional projects. There may be something of Yvonne de Galais and Johanneta in this very poignant *Adagio assai*.

Maurice Ravel... those twelve letters, rearranged, give the eloquent anagram “*Rêveur amical*”, friendly dreamer...

7 Letter to Philippe Gaubert, 11 September 1930. See *Maurice Ravel, L'intégrale - Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens, op. cit.* He had also composed a left-hand Concerto (“à une patte”) for Paul Wittgenstein in 1929.



Rêveur amical

Claude-Henry Joubert

Le mariage du violon et du piano au sein de la sonate est très ancien et bien accordé, comme l'ont affirmé Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Franck, Lekeu, Fauré, Debussy, Vinteuil... Et pourtant Ravel semble douter de la réalité de cet heureux hymen. Pour la rédaction de son *Esquisse autobiographique*, il confie en 1928 à Roland-Manuel que le violon et le piano sont des « instruments essentiellement incompatibles¹ ».

L'écriture de sa *Sonate pour piano et violon*, envisagée dès 1922, dura cinq années, de 1923 à 1927. La correspondance de Ravel à son sujet est bouleversante. En août 1923, il écrit à la violoniste Hélène Jourdan-Morhange à qui sera dédiée l'œuvre : « J'ai commencé à travailler à la Sonate : elle ne sera pas très difficile et ne vous donnera pas d'entorses ». Mais, le 14 novembre il avoue à une amie : « Quelques mesures seulement en sont écrites ». Puis cinq jours plus tard, à Jean Huré : « La forme, le caractère, l'écriture en

étaient arrêtés il y a un mois : mais je n'avais pas de thèmes. Je viens de combler cette lacune. Il ne me reste donc plus qu'à écrire cette Sonate : ce ne sera pas long ». Ces quelques phrases disent beaucoup sur la méthode de composition de Ravel. Et ce fut long !

16 janvier 1924 : « Momentanément, la Sonate est lâchée, par suite d'une crise de cafard suraiguë ». Et ainsi de suite : « La Sonate n'avance guère, grâce au cafard » ; elle est « momentanément abandonnée » ; « la flemme continue... » ; « je me remets – avec peine – au boulot ». Enfin, le 4 juin 1926 : « Repris la Sonate ». Mais le 29 août : « Panne de Sonate ». Et en septembre : « Je ne quitte plus guère ma Sonate, à laquelle je me suis remis depuis peu, et qui me donne bien du mal », « Je suis un peu vaseux, rapport à la Sonate ». Et encore : « Je me cramponne à ma Sonate. Ça n'avance guère : l'allure d'une œuvre posthume. Et puis je suis peut-être vidé... ».

1 Sauf mention contraire, les citations sont tirées de la correspondance de Maurice Ravel : Manuel Cornejo (dir.), *Maurice Ravel, l'intégrale. Correspondances (1895-1937), écrits et entretiens*, Paris, Le Passeur, 2018.

Ce compositeur « vidé » allait bientôt écrire le *Boléro* et les deux concertos pour piano...

À dire vrai, le violon et le piano, « instruments incompatibles » n'effarouchaient pas Ravel. Pendant la gestation de la Sonate, il leur consacra même deux œuvres. Il annonçait, le 19 septembre 1922, à Hélène Jourdan-Morhange avec laquelle il s'entretenait déjà de la Sonate : « Pour vous faire patienter, j'ai fait une *Berceuse sur le nom de [Gabriel] Fauré* ». C'était une commande pour un hommage collectif rendu à Fauré, publié en octobre par *La Revue musicale* dirigée par Henri Prunières (que Ravel, volontiers malicieux et moqueur, surnommait « Pruneton »). Ravel écrivit, dit-on, cette berceuse en une journée, hébergé à Lyons-Forêt, chez son grand ami Roland-Manuel.

L'œuvre, en *sol* majeur comme la Sonate, est courte, ravissante, fondée sur l'adaptation en noms de notes des douze lettres de « Gabriel Fauré » (*Sol la si ré si mi mi fa la sol ré mi*). Une indication alerte les interprètes et les auditeurs : cette berceuse est dédiée à Claude Roland-Manuel. Ce dédicataire était, lors de la composition de la *Berceuse* dont il fut témoin, âgé de moins de trois mois... Un rythme apparaît très souvent : deux croches – noire (deux brèves, une longue) ; cet anapeste musical est sans

doute signifiant et l'auditeur saura imaginer trois syllabes à prononcer doucement près d'un berceau... Un détail : le dernier accord, joué pendant les huit dernières mesures, est enchanteur ; on peut y remarquer, dans l'aigu, la triple appoggiature de l'accord de tonique (*fa dièse, la dièse, do dièse*) illuminant la quinte grave *sol-ré*. Une remarque troublante : ce même accord est joué pendant les huit dernières mesures (éclatantes) du dernier mouvement de la Sonate...

Autre œuvre composée (rapidement) pendant le difficile enfantement de la Sonate : *Tzigane, Rhapsodie de concert pour violon et piano (ou luthéal)*. La partition porte l'indication : « Montfort-l'Amaury avril-mai 1924 ». Elle est dédiée à la violoniste Jelly d'Aranyi qui venait, en 1922 et 1923, de créer, avec le compositeur, les deux sonates de Béla Bartók. « Cette *Tzigane* doit être un morceau de grande virtuosité », lui écrit Ravel, qui le qualifie, dans un autre courrier, à Robert Casadesus, de « pièce acrobatique ». Ravel, pour l'écrire, avait demandé à Hélène Jourdan-Morhange « d'accourir à Montfort avec [son] violon et les *Vingt-quatre Caprices* de Paganini : [il voulait] les entendre tous pour ne rien ignorer du violon déchaîné ». Le violon de « la *Tzigane* » est assurément endiablé ; toutes

les plus extrêmes difficultés instrumentales y sont inscrites – sans doute avec gourmandise ! Quand Ravel écrit le mot *Tzigane* au féminin, il l’emploie peut-être comme un adjectif de « rapsodie », mais tout de même ce féminin interroge et séduit.

Le luthéal qui est recommandé par Ravel pour accompagner le violon est un mécanisme, inventé en 1919 par le facteur d’orgue belge Georges Cloetens, susceptible d’être placé dans un piano à queue pour en modifier le son qui devient proche du clavecin ou du cymbalum ; une sorte de « piano préparé ».

Une opinion : Henri Sauguet écrivait le 16 octobre 1924 à Francis Poulenc qu’il avait, la veille, entendu « *Tzigane* qui est bien la chose la plus artificielle qu’ait jamais signé Ravel. C’est mauvais et bien peu captivant. [...] Gros succès, bien entendu, auprès des dames en binocle et des messieurs bedonnants ». Hélas ! Sauguet n’avait pas su percevoir la science, l’impertinence, la malice – en un mot la liberté – de Ravel.

Tout de même, en 1927, la Sonate est terminée.

Premier mouvement, *Allegretto*.

Hélène Jourdan-Morhange parle à propos de la première phrase d’une « longue phrase mince ». Elle note que cette phrase, d’abord énoncée dans le mode lydien cher à Fauré, est immédiatement confrontée à un « petit motif rageur [...]. Il fallait entendre Ravel, avec ses doigts nerveux et un peu carrés du bout, attaquer ce passage ! Jamais un vrai pianiste n’est arrivé à pareille dureté rythmique² ». Tout le premier mouvement de cette « blanche sonate » comme Proust nommait celle de Vinteuil, voit s’opposer « la longue phrase mince » et « le petit motif rageur ». Mais l’issue du mouvement est angélique.

Deuxième mouvement, *Blues*.

Dans une interview donnée au *Musical Digest*, Ravel affirmait en 1928 : « À l’étranger, nous prenons le jazz au sérieux. [...] Le *Blues* de ma Sonate, par exemple, est du jazz stylisé, plus français qu’américain de caractère, peut-être, mais cependant fortement influencé par votre musique dite “populaire” ». L’intérêt de Ravel est véritable : en juillet 1925 il avait baptisé son chien Jazz... Et il est vrai que, dans ce *Blues*, on entend tout d’abord du banjo, souvent du saxophone et

2 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genève, éditions du Milieu du Monde, 1945.

des glissandos qu'on doit jouer *nostalgico*. Le début est extraordinaire : six mesures de pizzicati en *sol* majeur, une introduction bien banale. Le piano entre à la septième mesure : une quinte, la tonique de *la* bémol majeur ! L'auditeur est égaré ; il avait les oreilles, les pieds, tout le corps et l'esprit en *sol* majeur. Et tout à coup, la terre sur laquelle il croyait s'appuyer disparaît. L'auditeur est, dès cette septième mesure, en lévitation.

Ce « mouvement médian en forme de fox-trot américain » comme le décrivait Ravel en 1923, est bien comparable au duo de la théière (anglaise) et de la tasse (chinoise) de *L'Enfant et les Sortilèges*, cette fantaisie lyrique créée en 1925. L'orchestre de Ravel est somptueux, parfois étonnant. Ainsi dans ce duo il ajoute aux instruments de percussion (timbales, tambour, fouet, cymbale, grosse caisse) une râpe à fromage qui doit souligner quelques rythmes syncopés. Un bon conseil : pour jouir complètement de l'espièglerie de ce foxtrot, l'auditeur sera bien inspiré de se munir d'une râpe à fromage et de s'exercer à marquer les déhanchements musicaux...

Troisième mouvement, *Perpetuum mobile*.

De la quinzième mesure jusqu'à la fin, le violon ne quittera jamais son perpétuel mouvement de doubles croches. Mais,

d'abord, une introduction : le « petit motif rageur » du premier mouvement. La première note de ce thème est « piquée » précédée par une appoggiature très brève, jouée presque simultanément : un demi-ton. Aussitôt Ravel grossit comme au microscope ce motif incisif : d'abord en valeurs presque paisibles (des croches) puis plus rapidement (en triolets de croches) puis en doubles croches. Tout le mouvement perpétuel est issu de ce « thème » : un demi-ton, deux notes serrées. Un thème ? Un motif ? Plutôt une graine ; prenons-en...

Cette « blanche sonate » décidément multicolore est la deuxième écrite par Ravel. À vingt-deux ans, avant de devenir l'élève de Gabriel Fauré, il avait déjà écrit le premier mouvement d'une sonate pour violon et piano qu'il oublia et ne jugea pas opportun de faire figurer dans son catalogue. Le manuscrit conservé par son ami Georges Enesco ne fut publié qu'en 1975. C'est un premier mouvement de sonate, en *la*, construit très classiquement. Le premier thème, très doux, est exposé dans le mode dorien ; mais bientôt un élan passionné conduit à un deuxième motif, bien chanté, mêlant les rythmes ternaires et binaires, une troisième idée, à 6/8, toujours dans le mode dorien, mais sur *sol*, complète le matériel thématique. L'exposition se termine,

comme chez Mozart ou Haydn, par un accord d'*ut* majeur, le ton relatif. Une pièce à la fois classique et marquée par le goût du romantisme finissant. Comme le Septuor du vieux Vinteuil, ce mouvement du jeune Ravel est rougeoyant.

La *Vocalise-Étude en forme de habanera* est de 1907, composée à la demande d'Amédée-Louis Hettich, professeur de chant au conservatoire de Paris. Son écriture est contemporaine de celle de *L'Heure espagnole*. Ravel souhaite qu'elle soit jouée « presque lent et avec indolence, et souvent *rubato* ». On songe déjà à la fantaisie capricieuse de la *Tzigane*.

En mars 1914, Ravel écrit : « Je vais harmoniser des chansons hébraïques dont Mme Alvi [Alvina Alvi, soprano russe] m'a promis de donner la première audition à la SMI [Société Musicale Indépendante] ». Le verbe « harmoniser » est bien modeste et pudique. Ce sont deux chefs-d'œuvre. L'harmonisation de la prière *Kaddisch* est dépouillée à l'extrême, presque totalement fondée sur une pédale de *sol*, dominante d'*ut* mineur.

Pour *L'Énigme éternelle*, il faut se souvenir

du texte. À la question posée par le « Monde, qui nous interroge », la réponse apportée est sans cesse et simplement : « Tra-la-tra-la-la-la... » Ravel demande de jouer *tranquillo* cette mélodie en *mi* mineur aux harmonies dissonantes merveilleusement déroutantes.

Le Concerto à deux pattes³ (!) fut terminé en 1931. « C'est un divertissement » insiste Ravel, « une page légère, comme tous les concertos devraient l'être ». Peut-être ! mais l'*Adagio assai*, prodige mélodique et contrapuntique, est d'une secrète et immense profondeur. Depuis 1916 Ravel est enthousiasmé par *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, et depuis 1925 par la *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil. En 1931, ces deux œuvres sont le centre de ses pensées et de ses projets de composition. Il y a peut-être dans cet *Adagio assai*, si poignant, quelque chose d'Yvonne de Galais et de Johanneta.

Maurice Ravel : si les lettres de ces deux mots voulaient prendre un moment de liberté, s'envoler puis s'assembler à leur gré, on pourrait lire cette anagramme éloquente : « Rêveur amical... ».

3 Selon l'expression de Ravel, voir lettre du 11 septembre 1930 à Philippe Gaubert (*Maurice Ravel, L'intégrale. Correspondance (1895-1937), op. cit.*).





Mécénat 100% est une association d'intérêt général agréée, apte à recevoir des dons de personnes physiques, d'entreprises ou d'organisations. Sa démarche est particulière en ce sens qu'elle ne prélève aucune commission et que l'intégralité des dons est reversée en faveur des projets retenus. Elle accueille de nouveaux donateurs et membres sur cooptation unanime.

100-pour-100.org



Enregistré par Little Tribeca du 27 au 29 décembre 2021 à Flagey, Bruxelles, Belgique

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé, Paul Giroux

Montage, mixage et mastering : Paul Giroux

Enregistré en 24-bits/96kHz

Elsa Grether joue un violon Carlo Ferdinando Landolfi 1746.

Piano : Steinway modèle D

Préparation et accord : Guillaume Vaudelle (Pianos Maene)

English translation by Mary Pardoe · Photos de Klara Beck

Éditions © Durand [1-4, 6-11]; © Leduc [5]

Elsa Grether tient à exprimer tous ses remerciements à Flagey, Claude-Henry Joubert, Antoine Vatat et Vatat SAS, Jean-François Hirschel et Maurin Defrance de H-Ideas, Les Amis de Maurice Ravel France, Les Amis de Maurice Ravel Japon, la famille Ragouneau, Mécénat 100% et Klara Beck.

Le label remercie Paris Musées et le Musée Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris pour leur aimable autorisation de prise d'images entre les murs du Palais.

AP295 Little Tribeca © 2022 Elsa Grether © 2022 Little Tribeca [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com elsagrether.com david-lively.com

Mécénat 100%

flagey

H IDEAS
You, further

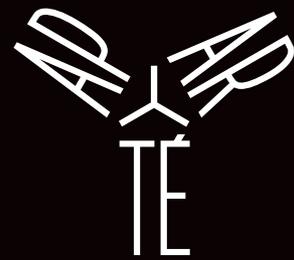
VATAT
carrosserie industrielle
REIMS ☎ 03 26 09 50 50



AMR
LES AMIS DE MAURICE RAVEL



Petit Palais
Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris



apartemusic.com