

Ensemble Sésame



Maurice Ravel

Complete Instrumental Chamber Works



Que serait la musique si, à partir du réel, elle ne nous proposait pas un rêve d'émotions partagées ? Or, à la première écoute de l'Ensemble Sésame, il m'est apparu une profonde correspondance avec Maurice Ravel. En effet, l'ensemble réunit des musiciens d'origines différentes, qui vont d'Israël à l'Allemagne en passant par la Martinique, la Bretagne et le Pays basque. L'imaginaire de Ravel nous entraîne lui aussi d'un continent à l'autre à travers des textes de poètes d'époques (comme celui de la Bible) et de lieux très variés (pays européens ou plus lointains). Ce qui les réunit aussi est : chez Ravel l'exigence dans l'écriture ; chez les Sésame leur souci de nous faire entendre chaque œuvre au plus près de son écriture avec toute la tendresse, la violence, l'engagement d'un esprit politiquement libre, philosophiquement ouvert et musicalement génial. Comme pour tous les génies, nous n'aurons bien sûr jamais fini d'analyser l'œuvre de Ravel, et s'il faut maîtriser son extrême difficulté technique – qui donne aux admirables virtuoses l'occasion de succès quelquefois superficiels – il est impératif d'essayer d'aller au plus profond de son langage.

Ma mère l'Oye (1910)

La première pièce, *Pavane de la Belle au bois dormant*, est une danse lente de cour du XVI^e siècle. Nous entrons d'emblée dans cette œuvre féérique avec l'élégance et le raffinement si particuliers à Ravel.

Dans *Petit Poucet*, la première mesure est à 2 temps, la deuxième à 3 temps, la troisième à 4 temps et la quatrième à 5 temps. Ravel montre

ainsi que le Petit Poucet s'éloigne de plus en plus loin jusqu'à se perdre. L'ethnomusicologue Resurrección María de Azkue nous dit que la mélodie est sur un mode exclusivement basque mais, au moment où il se sent perdu, le mode change et devient le mineur mélodique descendant pour exprimer sa nostalgie – qui est la souffrance du désir de retour, nous dit Jacques Lacarrière. Comment exprimer de façon plus émouvante l'attachement à ses origines basques ? *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* nous transporte en Chine pour une histoire d'impératrice, qui passe du malheur d'être née très laide à un bonheur total grâce au serpent, très laid lui aussi, mais qui a le pouvoir de transformer les vies.

Les Entretiens de la Belle et de la Bête développent l'idée du rejet à cause de la différence apparente des deux personnages. Ce rejet se traduit par une dissonance, laquelle est résolue dans l'échange des thèmes, c'est-à-dire par la reconnaissance de l'autre, aboutissant à un accord parfait lumineux scellant un amour qui semblait impossible. *Le Jardin féérique* – et donc sans le serpent pervers et le péché originel – est un espace propice à l'amour. D'ailleurs, Ravel avait composé cette pièce dans le projet d'écrire un « Saint François d'Assise » qui défendait cet amour universel avec la nature, le monde animal, végétal, avec le cosmos dans sa totalité.

Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré (1922)

Elle est en hommage à son maître et publiée dans *La Revue Musicale* de 1922. C'est une œuvre très

courte, conciliant dans un balancement très tendre deux instruments que Ravel trouvait pourtant incompatibles. On retrouve le naturel de la mélodie fauréenne, qui donne l'impression d'être familière presque comme une chanson. Ravel indique « simple » et en sourdine pour le violon, puis il nous amène dans les huit dernières mesures vers un angélisme dans le sursaut du violon, sur lequel les accords dissonants du piano apportent un doute et une impression d'inachevé en disparaissant sur une quarte (onzième) augmentée. L'œuvre fait suite à deux échecs : en 1895, Ravel est chassé de la classe de piano et d'harmonie ; en 1900, il est renvoyé de la classe de composition de Gabriel Fauré, et son ressentiment pourrait peut-être expliquer le peu d'invention rythmique et mélodique de l'œuvre.

Sonate n°1 « posthume » pour violon et piano (1897)

Quand j'ai entendu pour la première fois cette sonate dite « posthume », j'ai eu du mal à penser qu'elle pouvait être de Ravel, tant je n'y décelais rien de son génie. Ravel l'aurait-il conservée alors qu'il n'en avait jamais parlé et qu'il faisait disparaître tous ses brouillons ? Dans le doute, j'ai écrit à Manuel Cornejo, président de l'Association des amis de Maurice Ravel, et voilà sa réponse : « Pour ce qui est du manuscrit de la *Sonate posthume* ou *Mouvement de sonate de 1897*, il n'est pas conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Le manuscrit se trouvait au Belvédère de Montfort-l'Amaury avant de passer [on est en droit de se demander comment et quand ; probablement entre 1960 et 1963]

dans la dénommée « Collection Taverne » – collection privée de Jeanne Taverne (1906-1964) et Alexandre Taverne (1905-1973), passée ensuite à la seconde épouse de ce dernier, Georgette Taverne (1920-2012), puis à la fille d'un dernier mariage de cette dernière – collection privée toujours inaccessible à ce jour et dont la localisation elle-même est incertaine ». Sa réponse ne m'a pas tout à fait libéré du doute que je conserve, car cette sonate a peut-être été écrite par un compositeur contemporain qui avait aussi un grand savoir-faire.

Introduction et allegro, septuor pour harpe, flûte, clarinette et quatuor à cordes (1905)

L'œuvre fait suite à l'échec de Ravel au prix de Rome avec interdiction de se représenter, mais cela ne l'empêchera pas d'accepter de faire une croisière sur le yacht de Thadée et Misia Natanson. Le bateau glisse sur l'ondulation de l'eau et le regard scintillant de Misia fascine Ravel qui lui dédiera le *Cygne des Histoires naturelles*. Jules Renard semble avoir imaginé en raccourci la vie de Misia dans ces quelques lignes, mais l'épisode sur le bateau fut pour Ravel un bonheur retrouvé qu'il traduira en musique avec un extrême raffinement. Pour commencer, un duo caressant entre flûte et clarinette introduit une cadence de harpe entre promesse de confiance ou de complicité, à l'image du regard de l'inoubliable Misia – égarée de tous les artistes dont elle fera pour certains leur célébrité. Une phrase très amoureuse se déploie au violoncelle sur le clapotis de la flûte et de la clarinette que la harpe embrasse de ses arpegges. Plus loin, la harpe commence

seule l'*Allegro* avec une phrase d'une séduction envoûtante reprise par la flûte puis doublée par la harpe. Nous sommes dans un monde aquatique sur un rythme balançant de barcarolle. Un épisode plus animé nous fait penser à un rapprochement des corps tourbillonnant dans un mouvement de valse, s'exaltant jusqu'à la nouvelle cadence qui reprend à la harpe les éléments du début. Comme souvent, les œuvres de Ravel finissent par un tournoiement fatal, mais qui cette fois explose ici en un sol bémol majeur rayonnant.

Sonate n°2 pour violon et piano (1927)

C'est une commande de la violoniste Hélène Jourdan-Morhange. Écrit dans des métriques souples et ondulantes, les contours très féminins du premier thème montrent une fois encore l'aspect polymorphe de l'imaginaire de Ravel. Dans la même nuance *piano* mais sautillant et interrogateur, le deuxième thème établit tout au long de ce premier mouvement un dialogue ambigu entre séduction et questionnement. Plus loin, les successions de quintes justes neutralisent toute idée de sensualité et le mouvement se termine sur un accord de quinte juste proposant un horizon indéfini. Le deuxième mouvement *Blues* a été écrit avant son voyage aux États-Unis en 1928, et doit davantage aux soldats américains venus combattre aux côtés des Français pendant la guerre 1914-1918 et à leur banjo qu'à Georges Gershwin. Dans le troisième mouvement *Perpetuum mobile*, le piano et le violon se renvoient (sous forme d'altercations commençant *pianissimo*) le

deuxième motif du premier mouvement, ce qui donne lieu à une virtuosité éblouissante du violoniste, ponctuée par des accords dissonants au piano qui confirment l'incompatibilité des deux instruments – et peut-être aussi l'incompatibilité d'humeur du couple – mais qui finissent par un accord parfait inattendu après une rude séquence polytonale. Ravel avait été blessé par l'éclat de rire d'Hélène Jourdan-Morhange, qui avait pris sa question « aimez-vous la campagne ? » pour une demande en mariage.

Trio en la mineur (1914)

Ravel est à Saint-Jean-de-Luz au moment de la déclaration de la guerre de 1914-1918 et commence l'écriture de son *Trio* dont il qualifie le premier mouvement de « couleur basque », car il commence sur un *zortziko* (cf. le « Vif » du *Quatuor à cordes en fa majeur*), d'abord au piano, puis repris au violon et au violoncelle dans la même transparence ; il s'accéléra, s'amplifiera jusqu'au *fortissimo* angoissé de la reprise tutti. Sans doute avait-il une prémonition du drame terrible qui allait arriver. Antimilitariste, il multiplie cependant les démarches pour être incorporé dans l'armée, mais sa taille et ses quarante-huit kilos ne le feront accepter qu'en tant que chauffeur d'un camion (qu'il surnommait Adélaïde) et avec lequel on l'enverra sur les routes de Verdun. Plus loin, le thème s'impose sur ce rythme obsédant de *zortziko* dans un *do* majeur *pianississimo perdendosi* sans espoir. Le deuxième mouvement *Pantoum* est assez vif. Ravel fait référence à la forme poétique malaise dont il ne

donne aucune explication, mais la particularité de sa mise en musique est de superposer des thèmes différents sur des métriques différentes. Le troisième mouvement *Passacaille* est très large : première phrase immense étirant le temps sans ponctuation ; thrène à la mémoire de son père et aussi pour toutes les victimes de ce conflit, dans un énorme et douloureux *crescendo* avant de s'éteindre sur les notes du début. Le quatrième mouvement *Final* est animé. Commencé par un murmure *pianissimo*, les appels au secours vont se succéder dans une course de plus en plus horrifiée, jusqu'au silence écrit après le point d'orgue en *la* majeur.

***Entre cloches*, extrait de *Sites auriculaires* (1897)**

Tout comme la *Cathédrale engloutie* de Claude Debussy, c'est une œuvre inspirée d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe. Il y a dans celle de Ravel un côté « volée de cloches » jubilatoire du temps pascal, et Ricardo Viñes parle ainsi de Ravel : « Il est de plus très compliqué, il y a en lui un mélange de catholique du Moyen Âge et d'impie satanique », – avec d'après moi la malveillance mise à part.

***Frontispice pour deux pianos à cinq mains* (1918)**

Frontispice, d'après *Le Poème du Vardar* de Ricciotto Canudo, pour deux pianos, truffé de l'intervalle du désir (quinte diminuée), avec curieusement une cinquième main (donc une troisième personne) s'immisçant dans l'œuvre par d'étranges pépiements. Trois motifs se répètent dans une rigoureuse polytonalité : le premier,

en clé de sol, fait penser à l'irrésistible et géniale Misia Sert Godebska ; le deuxième, en clé de fa, au célèbre peintre José Maria Sert – son amant avant d'être son mari – ; le troisième (en clé de sol) encore plus insolite, à une nouvelle maîtresse de Sert, la jeune Roussadana Mdivani avec laquelle ils feront ménage à trois. Polytonales, atonales, les lignes mélodiques se superposent dans leur *ostinato* propre, sur des rythmes binaires et ternaires faisant ressentir en très peu de temps des intentions qui s'entremêlent de façon peu conventionnelle. Ravel laisse volontairement l'interrogation de la dernière mesure sans réponse. Faut-il y voir un désaveu de sa part ?

***Rapsodie espagnole* (1908)**

Bien que Maurice Ravel ne parlât pas l'espagnol, son *Prélude à la nuit* me semble très proche du *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca : quatre notes descendantes chez Ravel et quelques syllabes chez Lorca qui, s'enroulant sur elles-mêmes de façon lancinante, portent une force dramatique qui annonce un destin tragique. La fin du *Prélude à la nuit* reste suspendue sur la deuxième note du motif initial et la *Malagueña* enchaîne sur un rythme très vif de *fandango*. La *habanera* inventée par Sebastián de Yradier y Salaverri a participé avec *El Arreglito* au succès de *Carmen*, mais garde chez Ravel un côté plus sombre avec comme épigraphe un vers de Charles Baudelaire : « Une dame créole aux charmes ignorés. ». La *Feria* débute par le thème d'un *fandango* que l'on dansait à Saint-Jean-de-Luz – ce qui nous ramène au

Pays basque par cet attachement si fort à sa mère, avec laquelle il parlait essentiellement en basque – et, après un tournoiement de plus en plus fou, l'œuvre s'achève dans un écartèlement sonore fatal.

Tzigane (1924)

En 1922, Ravel est à Londres où il entend la violoniste hongroise Jelly d'Aranyi jouer du Béla Bartók. Après le concert, elle lui fera entendre de la musique hongroise. Fasciné, il décide de lui dédier *Tzigane*, sa prochaine œuvre. Venus de l'Inde du nord, les Tziganes arriveront en passant par la Hongrie, la Roumanie... jusqu'au Pays basque et en Andalousie où ils seront « cagots, gitans, romanichels ou... bohémiens » ; violonistes, chanteurs ou danseurs avec des expressions nouvelles, et un vrai talent. Ravel n'a donc pas hésité à écrire des acrobaties instrumentales inédites. Le début de *Tzigane* est sombre, sollicitant ce qui en nous est le plus archaïque, de façon intense mais sans agressivité, traversant tout notre être jusqu'aux larmes. La cadence de harpe si redoutée par les harpistes cache un rythme de *zortziko* basque, lequel rend sa réalisation et sa complexité plus évidentes. L'œuvre se poursuit par une série de variations entre désespoir, folie, délire – avec toujours une envie de chanter et de danser sur ces rythmes et ces modes païens – jusqu'à l'apothéose finale ponctuée par les trois derniers accords dans un *ré* majeur libérateur.

Quatuor à cordes (1903)

En 1900, Ravel a connu la période des « Apaches » (les ennemis en langue Zuni). Il a appartenu

à un groupe, mais pas à celui des violents qui répandaient la terreur dans Paris. Son cercle réunissait des artistes en rupture déclarée avec l'académisme, parmi lesquels : Albert Roussel, Florent Schmitt, Igor Stravinsky, Ricardo Viñes... Ravel est chassé des classes de piano et d'harmonie puis de composition alors qu'il a déjà écrit des chefs-d'œuvre, dont le *Quatuor à cordes* qui lui vaudra d'être exclu du concours du Prix de Rome. Ricardo Viñes écrit de lui : « Il est considéré comme un raté ». Pourtant, ce quatuor génial reflète une douceur de vivre avec, dès le premier mouvement, ses tétracordes ascendants et son équilibre très ravéliens entre mélodies modales et harmonies tonales. Sans doute est-ce le bonheur de retrouver en 1902 son pays natal et « ses frères de race » comme il les nommait. Le deuxième mouvement *Assez vif, très rythmé* commence par une mesure très hispanisante à 6/8 (3/4), qui invite à une danse joyeuse préparant l'entrée d'un thème très discrètement amoureux. Le discours se poursuit en alternant ces deux propositions jusqu'au *lent* encore plus intime, pour finir en exprimant sa joie dans le tempo du début. Le troisième mouvement *Très lent* est d'une extrême délicatesse comme des mains qui osent à peine s'effleurer, mais peu à peu plus pressantes jusqu'à exprimer leur passion, et finir avec la même extrême délicatesse par un accord en *sol* bémol majeur. Le quatrième mouvement *Vif et agité* est écrit sur un rythme de *zortziko*, une danse basque très particulière. En effet, le danseur immobile se projette subitement en l'air – une forme

d'érection sans préparation, comme un défi au monde. Ici, un *fortissimo* jubilatoire dit sa joie de retrouver ses origines que des crescendos rapides exaltent avec passion jusqu'au *fortissimo*. Plus loin, on retrouve des motifs des mouvements précédents, plus discrets mais plus chaleureux encore. Pour finir, un tournoiement vertigineux nous amène à une succession d'accords parfaits sur un parcours harmonique amphibologique et à un accord en *fa* majeur sans accent, tenu avec intensité comme pour embrasser l'humanité.

Sonate pour violon et violoncelle (1922)

Ce sont deux instruments de la même famille des cordes. Le violon nous propose pour commencer huit fois un motif très simple (genre comptine) : mineur en montant, majeur en descendant, formant ensemble une septième de dominante réelle et le sujet de cette fugue. Ensuite, le contre-sujet apparaît au violoncelle sur le mode de *ré*, avant la réponse par une imitation du premier motif une quinte au-dessous, avec les mêmes subtilités. C'est comme un jeu de piste entre deux enfants en rivalité dans cette fuite entre tonal et modal, mode andalou et autres suivant les péripéties du jeu, pour finir apaisée par une cadence plagale en *la* majeur. Le deuxième mouvement est un *scherzo* très enjoué avec le même matériau mais de couleurs et de nuances très variées. Le troisième mouvement évoque comme un gros chagrin toujours à partir du même matériau. Le quatrième mouvement est comme une ronde, *Vif, avec entrain* écrit Ravel, amorcée par le violoncelle *piano* et avec

sourdine – qui donne à ce thème une certaine espièglerie. Il est repris par le violon sans sourdine et *mezzo forte* allant dans un crescendo jusqu'au *fortissimo* pour aborder le deuxième thème. Des accords parfaits marquent une réconciliation bienvenue jusqu'à l'accord final en *do* majeur. Retiré au Belvédère, Ravel y avait créé un monde à sa taille (un mètre cinquante et un) peuplé de jouets mécaniques et de bonzaï dans son jardin : ces « colosses insoupçonnés » disait-il. Sa fascination pour l'enfance explique le nombre d'œuvres qu'il lui a consacrées.

— Michel Sendrez

What would music be if it did not offer us to move from reality to a dream of shared emotions? From the first moment of listening to the Ensemble Sésame, I perceived their deep compatibility with the music of Maurice Ravel. The Ensemble Sésame unites musicians of widely different origins, from Israel to Martinique via Germany, Brittany and the Basque Country. Likewise, Ravel's imagery draws us from one continent to another through the verses of poets from various periods (such as the Bible) and diverse places (in Europe or farther away). What brings them all together in Ravel is his rigor in writing; in Sésame, it is their desire to let us hear each piece exactly as it is written, with all the depths of tenderness, of violence, and of commitment by a spirit that was politically free, philosophically open and musically a genius. We could analyse the work of Ravel, like any other genius, endlessly, and if it is certainly necessary to master its extreme technical difficulty – which sometimes provides opportunities for superficial success to certain admirable virtuosos – it is imperative to plunge as deeply as possible into its language.

Ma mère l'Oye [Mother Goose] (1910)

The first piece, the *Pavane de la Belle au bois dormant [Pavane of the Sleeping Beauty]*, is a slow 16th century court dance. It leads us straight into the fairy tale with all the elegance and refinement particular to Ravel.

In *Petit Poucet [Tom Thumb]*, the first measure is in 2 beats, the second in 3, the third in 4 and

the fourth in 5 beats; Ravel is showing that Tom Thumb is getting farther and farther away until he is lost. The ethnomusicologist R.M. de Azkue tells us that the melody is in a Basque mode, but at the very moment where Tom realizes he is lost, the mode changes to a descending melodic minor to express his nostalgia, which according to Jacques Lacarrière is nothing other than the suffering of our desire to return to the past. Could Ravel have expressed his attachment to his Basque origins more touchingly?

Laideronnette, Impératrice des Pagodes [Little Ugly Girl, empress of the pagodas] transports us to China with the tale of an empress who, after overcoming the sorrow of being born very ugly reaches total happiness thanks to the magical serpent, himself very ugly but gifted with the power of transforming lives.

Les Entretiens de la Belle et la Bête

[The Conversations of Beauty and the Beast] develop the idea of rejection due to the difference in appearance of the two characters. This rejection is expressed through dissonances, but these eventually resolve into an exchange of themes that translates their recognition of each other, and it ends with a luminous tonic chord sealing a love that at first appeared impossible. *Le Jardin féerique [The fairy Garden]* – without the perverse serpent or any original sin – is a garden made for love. Ravel actually composed this piece as part of a project to write a “Saint Francis of Assisi” intend to expressed the notion of universal love of the natural worlds: the animal, the vegetal, and the entirety of the cosmos.

Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré [*Lullaby on the name of Gabriel Fauré*] (1922)

It was a homage to Ravel's teacher published in the *Revue Musicale* in 1922. It is a very short piece that reconciles in a tender balance two instruments that Ravel actually found incompatible. It echoes the natural sound of the Fauré melody, which gives the impression of being as familiar as a song. Ravel indicated "Simplice" and the use of a mute for the violin; then in the last eight measures he leads us to the voice of angels on the very highest register of the violin, underneath which the dissonant chords on the piano cast a doubt, giving an unfinished impression by ending on an augmented fourth (really an eleventh). The work harked back to two failures: in 1895, Ravel was expelled from the piano and harmony class at the Conservatoire, and in 1900 he was again expelled, this time from Gabriel Fauré's composing class. It is possible that some resentment may explain the low level of rhythmic and melodic inventivity in the work.

Sonata No. 1 posthumous for violin and piano (1897)

When I heard this so-called *posthumous* sonata for the first time, I could hardly believe it was by Ravel, so lacking did it seem to me in his personal genius. Had Ravel kept it aside all those years, even though he had never spoken of it and always destroyed his rough drafts? In a state of doubt, I wrote to Manuel Cornejo, the president of the association Friends of Maurice Ravel. Here is what he answered me: "Concerning

the *Sonata posthume* [*Posthumous Sonata*] or the *Mouvement de sonate de 1897* [*Sonata movement from 1897*], it has not been preserved at the French National Library. The manuscript was at the Belvédère in Montfort-l'Amaury before being transferred (we may wonder how and why; probably between 1960 and 1963) to the "Taverne Collection", a private collection belonging to Jeanne Taverne (1906-1964) and Alexandre Taverne (1905-1973), from where it passed to Alexandre's second wife Georgette Taverne (1920-2012), and then to her daughter from later marriage. The collection remains inaccessible to this day and even its location is uncertain." I must say that this response by no means freed me of my doubts; this sonata may possibly have been written by a contemporary composer possessed of a rather vast know-how...

Introduction and allegro for harp, flute, clarinet and string quartet (1905)

This piece followed Ravel's fifth consecutive failure at the prix de Rome which created a scandal, especially since due to his age, he was never able to compete again. This did not prevent him from accepting an invitation to a cruise on the yacht belonging to Thadée and Misia Natanson. The yacht glided over the rippling waves and Misia's sparkling gaze fascinated Ravel, who dedicated to her the Swan from his *Histoires naturelles* [*Natural Histories*] based on the short animal tales by Jules Renard. Renard's brief description of the Swan could have been an allegorical version of Misia's own life – but the

yacht episode was for Ravel a period of recaptured happiness that he translated into music with great refinement. At the beginning, a caressing duo between the flute and the clarinet introduces a harp cadence suggesting complicity and the promise of a confidence, exactly like the gaze of the unforgettable Misia, the muse of all the artists around her, some of whom she made famous. An amorous phrase then develops on the cello accompanied by the lapping of the waves on the flute and the clarinet, and enveloped in arpeggios by the harp. Farther on, the harp begins the *allegro* alone, with an enchantingly seductive phrase that is then picked up by the flute in unison with the harp. We are submerged in an aquatic world to the swaying rhythm of a barcarolle. A livelier episode recalls the merging of whirling bodies in a waltz movement, then becomes increasingly exalted until it reaches a new cadence in which the elements from the beginning are now played on the harp. As is often the case in Ravel's works, the piece goes spinning to a fatal end that finally explodes in a radiant G flat major.

Sonata No. 2 for violin and piano (1927)

Sonata commissioned by the violinist Héléne Jourdan-Morhange. Written in supple and undulating metres, the very feminine contours of the first theme again demonstrate the polymorphic nature of Ravel's imagery. In the same nuance *piano* but bouncy and questioning, the second theme establishes, throughout the entire movement, an ambiguous dialogue between seduction and interrogation.

Farther on, though, successions of perfect fifths neutralise any impression of sensuality, and the movement ends with another perfect fifth indicating a hazy, indefinite horizon. The second movement, entitled *Blues*, was written before Ravel's trip to the United States of America in 1928, and owes more to the American soldiers with their banjos who came to fight alongside the French during the First World War than it does to George Gershwin. In the third movement, *Perpetuum mobile*, the piano and the violin toss back and forth the second motif of the first movement in a series of quarrels beginning *pianissimo*, which leads to a stunning show of virtuosity on the part of the violinist, punctuated by dissonant chords on the piano that confirm the incompatibility of the two instruments – and perhaps also the incompatibility of the couple. But the movement ends with an unexpected tonal chord following a harsh polytonal sequence. Ravel was wounded by a burst of laughter from Héléne Jourdan-Morhange when she took his question “Do you enjoy the countryside?” as a marriage proposal. . .

Trio in A minor (1914)

Ravel was at Saint-Jean-de-Luz when the First World War broke out, and he began composing his Trio there. He described the first movement as “Basque-coloured”, because he began it with a *zortziko* (cf. the *Vif of the String Quartet*), starting on the piano, then picked up by the violin and the cello with the same transparent quietness; it accelerates and amplifies until the

anguished *fortissimo* of the tutti. He must surely have had a premonition of the terrible drama that was coming. (Although an anti-militarist, he nevertheless made numerous efforts to join the army, but because of his diminutive size (5'3" and 100 pounds), the army would accept him only to drive a truck – which he called Adelaide – on the roads of Verdun.) Later, the theme returns in the obsessive zortziko rhythm in a C major *pianissimo perdendosi*, losing all hope. The second movement, *Pantoum*, is marked *Assez Vif* [rather rapid]. The title refers to a Malaysian poetic form of which Ravel gave no explanation, but the particularity of the composition of this movement is a superposition of different themes in different metres. The third movement, *Passacaille*, is marked *Très Large* [very broad]; the immense first phrase stretches time with no punctuation, a threnody in memory of his father and also for all the victims of the conflict, in an enormous and painful crescendo, before dying away on the same notes as the beginning. The fourth movement, *Final*, is *Animé* [lively]. Starting on a *pianissimo* murmur, the cries for help follow each other in an increasingly horrified rush until the silence of the rest written after the fermata in A major.

Entre cloches [Between Bells] Extract
from *Sites auriculaires* (1897)

Like Debussy's *Cathédrale engloutie* [The Sunken Cathedral], *Entre cloches* drew inspiration from the works of Edgar Allan Poe. In this composition by Ravel one can hear a jubilant Eastertime

pealing of bells. Of Ravel, Ricardo Viñes said: "He is also very complicated; there is inside him a mixture of a Catholic of the Middle Ages and an ungodly satanic individual" – although for me, there is no malevolence in Ravel.

Frontispice for two pianos, five hands (1918)

The piece, based on the *Poem of Vardar* by Ricciotto Canudo, is written for two pianos and filled with the 'Interval of desire' (the diminished fifth); curiously, a fifth hand (so a third person) interferes in the piece with a series of strange chirps. Three motifs are repeated with rigorous polytonality. The first (in G clef) recalls the irresistible genius Misia Sert Godebska; the second (in F clef) the famous painter José Maris Sert, her lover and later her husband, and the third (in G clef), the most unusual of the three, Sert's new mistress, the young Roussadana Mdivani with whom the other two formed a love triangle. Polytonal, atonal, the melodic lines are superposed in their own *ostinato*, on binary and ternary rhythms that reveal in a short span of time intentions that mix in a most unconventional manner. Ravel voluntarily left the interrogation of the final measure without a response – should we see this as a disavowal on his part?

Rapsodie espagnole [Spanish Rhapsody] (1908)

Although Ravel did not speak Spanish, his *Prélude à la nuit* [Prelude to the Night] reminds me strongly of Federico García Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: four descending notes in Ravel's piece, and a few short syllables in

Lorca, scrolling around and around obsessively, conveying a dramatic force that heralds a tragic end. The end of *Prélude à la nuit* remains suspended on the second note of the initial motif, and the *Malagueña* follows immediately in a rapid fandango rhythm. The *habanera* composed by Sebastián Iradier Salaverri, the famous *El Arreglito*, was key to the success of Bizet's *Carmen*; the same dance expresses its darker side in Ravel, with a verse by Baudelaire as epigraph: "A Creole lady of unknown charms". Born in the Basque Country, Ravel remained deeply attached to it via his mother, with whom he spoke mostly in Basque; the *Feria* starts with the theme of a fandango that people were dancing to in Saint-Jean-de-Luz, then after increasingly wild spinning, finishes with a fatal acoustic tearing apart.

Tzigane (1924)

In 1922, Ravel was in London, where he heard the Hungarian violinist Jelly d'Aranyi playing Bartók in a concert. Afterwards, he asked her to play him more Hungarian music, which she did. Fascinated, he decided to dedicate *Tzigane*, his next composition, to her. Originating from Northern India, the Roma people "Tziganes" passed through Hungary, Romania and other countries before arriving as far as the Basque country and Andalusia, where they were termed "gypsies, romanes, tinkers or... bohemians". Among them were many violinists, singers and dancers with new modes of expression and great talent, so that Ravel had no hesitation about writing unprecedented instrumental acrobatics.

The beginning of *Tzigane* is sombre, calling forth that which is archaic within us, intensely but not aggressively, flowing through our entire being, moving us to tears. The harp cadence so dreaded by harpists hides a Basque *zortziko* rhythm which makes its realisation and its complicity more obvious. The piece continues with a series of variations between despair, madness, and delirium – always with the desire to sing and dance to the pagan modes and rhythms – until the final apotheosis punctuated by the three last chords in a liberating D major.

String Quartet (1903)

In 1900, Ravel went through his "Apache" period (the word means "enemies" in the Zuni language). He belonged to a group of that name, but not the group of violent delinquents who terrorised the streets of Paris at the time; the Apaches was also the name of a circle of artists who had broken away from the prevailing academic style. Among the members were Albert Roussel, Florent Schmitt, Igor Stravinsky, Ricardo Viñes and several others. By that year, Ravel had been expelled from the piano and harmony class and also from Gabriel Fauré's composition class at the Conservatoire, yet by 1905 he had already written some of his masterpieces, including the *String Quartet* which got him excluded from the Prix de Rome. Ricardo Viñes wrote: "He is considered a failure". Yet this quartet of genius expresses an extraordinary dolce vita with its rising tetrachords in the first movement, and its very Ravelian equilibrium between modal melodies and tonal

harmonies. This mood was probably due to the joy of having returned in 1902 to his “native land” and rediscovered his “own people”, as he called them. The second movement, *Assez vif, très rythmé* [Rather lively, very rhythmic], starts with a very Spanish-style measure in 6/8 (3/4) time, inviting the listener to a joyful dance that prepares the entrance of a discreetly amorous theme. The conversation continues alternating these two voices until an even more intimate *Lent* [Slow], then concludes by expressing its joy in the same tempo as the beginning. The third movement, *Très lent* [Very slow] is extremely delicate, like two hands that at first hardly dare to graze each other, but then become increasingly pressing until they express all their passion, ending, with the same extreme delicacy, on a G flat major chord. The fourth movement, *Vif et agité* [Lively and agitated], is written on the rhythm of a *zortziko*, a very particular Basque dance, in which the dancer is at first immobile and then suddenly projects himself into the air in a kind of impromptu erection like a challenge to the whole world. Here, a jubilant *ff* cries its joy at reconnecting with its origins, then a series of rapid crescendos exalt it with passion to fortissimo. Farther on, a dizzying whirl brings us to a sequence of tonal chords on an amphibological harmonic progression, and thence to an accentless F major chord that is held intensely, as though to embrace all of humanity.

Sonata for violin and cello (1922)

This is a piece for two instruments both belonging to the string family. To start with, the violin

proposes a very simple motif – like a nursery rhyme – repeated eight times: minor on the way up and major coming back down, together forming a true dominant seventh and the subject of the fugue. Then the countersubject appears in the cello in Dorian mode, followed by the response which is an imitation of the first motif a fifth above, with the same subtleties. The whole thing resembles two children who are rivals in a treasure hunt that flows back and forth between different modes: tonal, Andalusian, and yet others, following the twists and turns of the game, until they finally end peacefully with a plagal cadence in A major. The second movement is a very lively *scherzo* based on the same material but with extremely varied colours and nuances. The third movement evokes a kind of terrible sorrow, still based on the same material. The fourth movement is like a *rondo* – *Vif, avec entrain* [Lively with spirit], wrote Ravel – started by the cello in *piano* and with a mute, which gives a kind of mischievousness to the theme. It is picked up by the violin in *mezzo forte* without the mute, and rises in a crescendo to *fortissimo* to start the second theme. Tonal chords signal a welcome reconciliation until the final chord in C major. Living a retired life in his house, the Belvédère in Montfort l’Amaury, Ravel created there a whole world in his own dimensions (5’3” and 100 pounds), filled with mechanical toys and bonsai in the garden: “unsuspected giants” as he called them. His fascination with childhood explains the many children’s pieces that he wrote.

— Michel Szendrez

Ensemble Sésame

Ann-Estelle Médouze violon I violin
Naaman Sluchin violon, piano I violin, piano
Barbara Giepner alto, piano I viola, piano
Maitane Sebastián violoncelle I cello
Julien Le Pape piano

Le Quatuor Sésame est né en 2013 sous l'impulsion d'Udo Reinemann dans son Festival Les Heures Romantiques entre Loir et Loire pour un projet autour de Franz Schubert, et s'est rapidement élargi en ensemble avec le pianiste Julien Le Pape. Ces cinq musiciens se sont croisés dans le passé à travers différentes formations de musique de chambre, et forment aujourd'hui un groupe de personnalités fortes et variées, réunies par cette cohésion rare qui permet à un ensemble d'atteindre une unité emplies de reliefs dans le fond comme dans la forme.

L'Ensemble Sésame devient l'équipe de direction artistique du nouveau Festival Les Sésameries de Mirmande. Il a fait partie du premier court-métrage musical de Jakez Hubert.

The Sésame Quartet was born in 2013 around a project devoted to the music of Franz Schubert, thanks to the impetus of Udo Reinemann during his festival Romantic Hours between the Loir and the Loire, and rapidly increased by one member with the addition of pianist Julien Le Pape. The paths of its musicians had already crossed via various chamber music projects; today the five form a group of strong and varied personalities united by that rare cohesiveness that allows an ensemble to reach a true unity, rich in texture, in style and in substance.

The Ensemble Sésame became the artistic directors of the new festival The Sésameries of Mirmande. They also played in the first musical short film of Jakez Hubert.

Aldo Baerten flûte | flute

Aldo Baerten est flûtiste solo au Antwerp Symphony Orchestra et professeur aux Conservatoires d'Anvers et Utrecht, ainsi qu'à la Musikhochschule Köln/Aachen. Membre de l'Ensemble Kheops, il est passionné de musique de chambre. Il fut formé par Peter-Lukas Graf (Bâle), Philippe Boucly (Munich), Gaby Van Riet (Stuttgart) et Frank Hendrickx (Bruxelles).

Aldo Baerten is the principal flute of the Antwerp Symphony Orchestra and a teacher at the Conservatoires of Antwerp and Utrecht as well as the Musikhochschule of Cologne-Aachen. A member of the Ensemble Kheops, he has a particular passion for chamber music. He studied with Peter-Lukas Graf (Basel), Philippe Boucly (Munich), Gaby Van Riet (Stuttgart) and Frank Hendrickx (Brussels).

Mathieu Steffanus clarinette | clarinet

Musicien curieux, Mathieu Steffanus partage ses activités entre la musique de chambre (au sein notamment de l'ensemble l'Instant Donné), l'Orchestre (Geneva Camerata, Opéra de Rouen), et l'enseignement (Le Pôle d'enseignement supérieur de la musique de Seine Saint-Denis et le Conservatoire à rayonnement départemental de Bobigny).

A musician of many interests, Mathieu Steffanus divides his activity between chamber music (in

particular with the ensemble L'Instant Donné), orchestra (the Geneva Camerata, the Rouen Opera Orchestra), and teaching (Regional Conservatoires of Aubervilliers and Bobigny).

Primor Sluchin harpe | harp

Diplômée du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, lauréate de la prestigieuse bourse Karajan, Primor Sluchin a été formée à l'école française de la harpe par les plus grands noms de l'instrument et perpétue une tradition faite d'excellence, de virtuosité et de poésie. Harpiste solo au sein de l'Opéra royal de Wallonie, Primor Sluchin enseigne également au Conservatoire royal de Liège et se produit régulièrement en récital et en musique de chambre.

A graduate of the Paris Conservatoire, recipient of the prestigious Karajan Scholarship, Primor Sluchin received her training in the French school of harp by the most famous professors of the instrument, whose tradition of excellence, virtuosity and poetry she perpetuates. Solo harpist at the Royal Opera of Wallonia, Primor Sluchin also teaches at the Royal Conservatoire of Liège and performs regularly in recitals and chamber music concerts.

Distribution :

Ma mère l'Oye :

Barbara Giepner, Julien Le Pape

Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré :

Ann-Estelle Médouze, Julien Le Pape

Sonate n°1 « posthume » pour violon et piano :

Ann-Estelle Médouze, Julien Le Pape

Introduction et allegro :

Naaman Sluchin (1^{er} violon),
Ann-Estelle Médouze (2^e violon),
Barbara Giepner, Maitane Sebastián,
Aldo Baerten, Mathieu Steffanus, Primor Sluchin

Sonate n°2 pour violon et piano :

Naaman Sluchin, Julien Le Pape

Trio en la mineur :

Naaman Sluchin, Maitane Sebastián,
Julien Le Pape

Entre cloches :

Barbara Giepner, Julien Le Pape

Frontispice :

Naaman Sluchin, Barbara Giepner,
Julien Le Pape

Rapsodie espagnole :

Barbara Giepner, Julien Le Pape

Tzigane :

Ann-Estelle Médouze, Barbara Giepner

Quatuor à cordes :

Ann-Estelle Médouze (1^{er} violon),
Naaman Sluchin (2^e violon),
Barbara Giepner, Maitane Sebastián

Sonate pour violon et violoncelle :

Ann-Estelle Médouze, Maitane Sebastián

Ravel fascine autant qu'il interroge : génie absolu de la musique, idéaliste, il puise sans relâche dans ses racines, mêlant tel un alchimiste ses accents originels à l'onirisme et à l'exotisme. Il en résulte une explosion de poésie, une harmonie de couleurs orchestrales infinies, des saveurs tantôt vives et rythmiques, tantôt suaves et épicées.

C'est sans doute la sincérité dans la musique de Ravel – si intègre et perfectionniste, mais aussi tellement tendre et écorché, ce cœur d'enfant qui attendait l'amour fou tout comme l'estime de ses pairs – qui a rendu cet ambitieux projet d'enregistrement aussi évident que l'écume des vagues qu'il aimait tant admirer.

Naaman, Ann-Estelle, Barbara, Maitane et Julien

Nous tenons à mentionner :

toute l'équipe de NoMadMusic – un label aussi intègre qu'engagé ;
notre joie d'avoir partagé l'enregistrement du virevoltant « Introduction et allegro » avec
la harpiste Primor Sluchin, le flûtiste Aldo Baerten et le clarinettiste Mathieu Steffanus –
amis concertistes avec qui la cohésion musicale a été aussi évidente que naturelle ;
l'immense honneur d'avoir eu comme conseiller et inspirateur le compositeur et
spécialiste de Ravel, Michel Sendrez – notre ami, gondolier, celui qui nous a menés de
rive en rive pour encore mieux appréhender et ressentir toutes les subtilités musicales.

Nous remercions de tout cœur :

l'Association Les Amis de l'Ensemble Sésame menée avec brio notamment par
Adrien Levassor et Laurence Kling, la mairie de Méru, les Sésameries de Mirmande,
Hélène Aziza, Thomas Janin, Eduardus Lee, l'Orchestre national d'Île-de-France,
Élisa Huteau, le Cercle France-Amériques, Marie Balmarty, Philippe Hussenot, Marlies
et Friedrich Giepner, Josiane Le Pape, Christine Contat, Albine et Jean-Pierre Milet,
Mayumi Saito, Nathalie Ravier, Francis Gounon, Katia Weimann, Anne-Marie Haas,
l'Association Pro Musica, l'Association Les Amis de Maurice Ravel, Paul Kujawski,
Martine Dubray-Milard, Frank De Vos, Jérôme Martineau-Ricotti, ainsi que l'ensemble
des donateurs.

À tous les vulnérables et à tous ceux qui en prennent soin, pour un monde meilleur.

CD1

Ma mère l'Oye

01	<i>Pavane de la Belle au bois dormant</i>	01:39
02	<i>Petit Poucet</i>	02:49
03	<i>Laideronnette, Impératrice des Pagodes</i>	03:26
04	<i>Les Entretiens de la Belle et de la Bête</i>	04:01
05	<i>Le Jardin féérique</i>	03:14
06	Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré	02:52
07	Sonate n°1 « posthume » pour violon et piano	12:50
08	Introduction et allegro	11:16
	<i>Total timing</i>	42:07

CD2

Sonate n°2 pour violon et piano

01	<i>Allegretto</i>	08:09
02	<i>Blues</i>	05:15
03	<i>Perpetuum mobile</i>	03:57
	Trio en la mineur	
04	<i>Modéré</i>	09:30
05	<i>Pantoum</i>	04:37
06	<i>Passacaille</i>	07:02
07	<i>Final</i>	05:35

08	Entre cloches	02:33
09	Frontispice	01:38
	Rapsodie espagnole	
10	<i>Prélude à la nuit</i>	04:10
11	<i>Malagueña</i>	02:03
12	<i>Habanera</i>	02:49
13	<i>Feria</i>	06:52
	<i>Total timing</i>	64:09

CD3

01	Tzigane	10:11
	Quatuor à cordes	
02	<i>Allegro moderato</i>	08:09
03	<i>Assez vif. Très rythmé</i>	06:20
04	<i>Très lent</i>	08:43
05	<i>Vif et agité</i>	04:41
	Sonate pour violon et violoncelle	
06	<i>Allegro</i>	05:00
07	<i>Très vif</i>	03:30
08	<i>Lent</i>	05:37
09	<i>Vif. Avec entrain</i>	05:49
	<i>Total timing</i>	57:59

Ensemble Sésame

Maurice Ravel

CD1

<i>Ma mère l'Oye</i>	15:09
<i>Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré</i>	02:52
<i>Sonate n°1 « posthume » pour violon et piano</i>	12:50
<i>Introduction et allegro</i>	11:16
<i>Total timing :</i>	42:07

CD2

<i>Sonate n°2 pour violon et piano</i>	17:21
<i>Trio en la mineur</i>	26:44
<i>Entre cloches</i>	02:33
<i>Frontispice</i>	01:38
<i>Rapsodie espagnole</i>	18:43
<i>Total timing :</i>	64:09

CD3

<i>Tzigane</i>	10:11
<i>Quatuor à cordes</i>	27:53
<i>Sonate pour violon et violoncelle</i>	19:56
<i>Total timing :</i>	57:59

Executive producer: **Clothilde Chalot**
Recording producer, sound engineer:
Alice Ragon
Mastering: **Hannelore Guittet**
Recorded in 2019, 2020 and 2021 at the
Studio de l'Orchestre national d'Île-de-France

Label manager: **Adélaïde Chataigner**
Cover photo: **Eduardus Lee**
Corrector: **Danièle Chalot**
Translator: **Leïla Schneps**
Graphic design: **Isabelle Servois**

