

# RAVEL

## Tzigane

Rapsodie de concert  
pour violon et piano  
for Violin and Piano  
für Violine und Klavier

Avec une Introduction par / With an Introduction by /  
Mit einer Einführung von  
Christine Baur

Urtext

Édité par / Edited by / Herausgegeben von  
Douglas Woodfull-Harris



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA08849-90

# INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung .....	III
Introduction .....	X
Introduction .....	XVII
Tzigane .....	1
Sources / Critical Commentary .....	18

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 10 min.

---

© 2012 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG  
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com  
5. Auflage / 5th Printing / 5<sup>e</sup> tirage 2026  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Tous droits réservés / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Toute reproduction, quel que soit son procédé, est interdite par la loi.  
ISMN 979-0-006-54155-3 (print) · ISMN 979-0-006-60709-9 (digital)

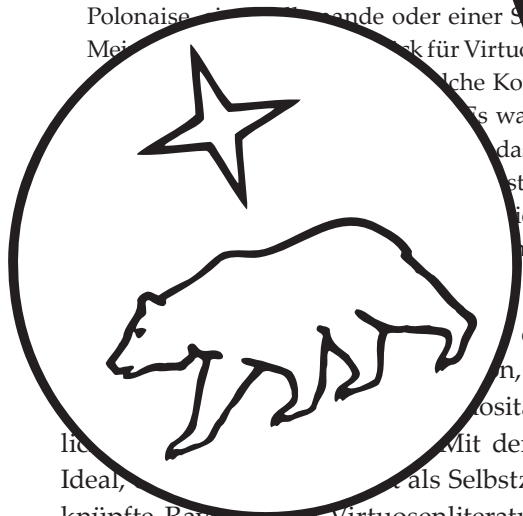
# EINFÜHRUNG

*Tzigane, Virtuosenstück im Stile einer ungarischen Rhapsodie.*<sup>1</sup>

Gleich zu Beginn eine 58-taktige Kadenz, Doppel- und Oktavgriffe, Glissandi, natürliches und künstliches Flageolett, Arpeggien, Passagen auf der G-Saite, Linke-Hand-Pizzicati und schnelle Läufe – *Tzigane* von Maurice Ravel (1875–1937) aus dem Jahr 1924 ist eine Hommage an die Virtuosität. Bewusst ist Ravel an die Grenzen des technisch Machbaren gegangen. Es wurde ihm deswegen nachgesagt, er habe in diesem Violinstück den Teufel überbieten wollen.<sup>2</sup>

Die Themen sind der so genannten ungarischen Zigeunermusik entlehnt, die bereits durch den Titel *Tzigane* (dt. zigeunerisch) evoziert wird. Aus einem Interview ist überliefert, was Ravel zu dem Stück motivierte und wie die ungarischen Bezüge zu verstehen sind:

„Es ist eine *Tzigane* in dem Sinne, in dem man von einer Polonaise oder einer Scherze oder einer Sinfonie spricht. Mein Musik für Virtuosen zu schreiben



...welche Komposition nicht ... Es war nicht mein Be ... das ich nicht könne ... ist, was ... mer ... en und ‚La Rap ... haupt sächlich ein ... demnach nicht ... n, sondern ledi ... osität auf bestmög ... Mit dem ästhetischen Ideal, ... als Selbstzweck bekennt, knüpfte Ravel an die Virtuosenliteratur des 19. Jahrhunderts an, an Sarasate, Paganini, Vieuxtemps, Liszt und andere. Werke Liszts und Paganinis zog er auch während der Komposition von *Tzigane* heran und offensichtlich ist die rhapsodische Gestaltung der Komposition ein Tribut an den Schöpfer der Ungarischen Rhapsodien. Wie Ravel selbst mitteilte, strebte er trotz seines Traditionsbewusstseins Neuerungen in der Klanglich-

keit und in der Form an. Die Kadenz mit ihrer ungewöhnlichen Position am Anfang des Werkes und ihrer ausgedehnten Länge ist das auffälligste Merkmal dafür:

„Es [das Werk *Tzigane*] ist im Stile eines Rondos mit Variationen geschrieben, obwohl bemerkt werden muss, dass die Variationen allesamt nicht konventionell sind; das Thema wird mehrere Male wiederholt abgeleitet und konzentrierter als das Original Thema. Es ist ein Virtuosenstück, das im Einklang mit traditionellen Methoden steht, das aber auch in seinen Klanglichkeiten strebt. Es hat auch eine Besonderheit, die vielleicht einzigartig ist, nämlich dass es mit einer Kadenz beginnt, die annähernd fünf Minuten oder fast die Hälfte des Stückes dauert.“<sup>4</sup>

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

## ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND PUBLIKATIONSGESCHICHTE

Maurice Ravels Beschäftigung mit *Tzigane* (1924) fällt in eine Zeit, als sich der Komponist intensiv mit der Violine als Soloinstrument auseinandersetzte. Neben der Konzert-Rhapsodie komponierte er in den 1920er Jahren eine Sonate für Violine und Violoncello (1920 bis 1922), die *Berceuse sur le nom de Fauré* für Violine und Klavier (1922) und eine Sonate für Violine und Klavier (1923–1927). *Tzigane* nimmt in dieser Aufzählung eine Sonderrolle ein: Neben zwei kammermusikalischen Fassungen (für Violine und Klavier bzw. für Violine und Luthéal) liegt das Werk auch orchestriert vor und ist Ravels einzige Komposition für Solo-Violine und Orchester.

Die Entstehungsgeschichte des Werks ist eng mit der Geigerin Jelly d'Aranyi (1893–1966), der Widmungsträgerin, verbunden. Ungarischer Herkunft lebte d'Aranyi, eine Großnichte Joseph Joachims, in London und konzertierte regelmäßig privat und öffentlich mit Béla Bartók. Auch als Ravel sie das erste Mal spielen hörte, stand d'Aranyi gemeinsam mit Bartók auf der Bühne: Am 8. April 1922 trugen sie bei einem Konzert der

1 Ravels Äußerung über *Tzigane* in seiner autobiographischen Skizze (Roland-Manuel, „Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel“, in: *La Revue musicale*, Dezember 1938, S. 17–23; zit. nach: Arbie Orenstein (Hrsg.), *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, S. 43–47, hier: S. 46).

2 Vgl. Hélène Jourdan-Morhange und Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989, S. 73.

3 G. Jean-Aubry, „Ravel on his new works“, in: *Christian Science Monitor* (17. Mai 1924), S. 11.

4 Jean-Aubry, „Ravel on his new works“, S. 11. – Für analytische Aspekte genauso wie für die in *Tzigane* zu findenden Bezüge zur Musik der ungarischen Roma vgl. Enno Syfuß, „Der Einfluß der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Sarasate“, in: Anita Awosusi (Hrsg.), *Die Musik der Sinti und Roma*, Bd. 1. *Die ungarische ‚Zigeunermusik‘*, Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg, 1996, S. 129–154.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

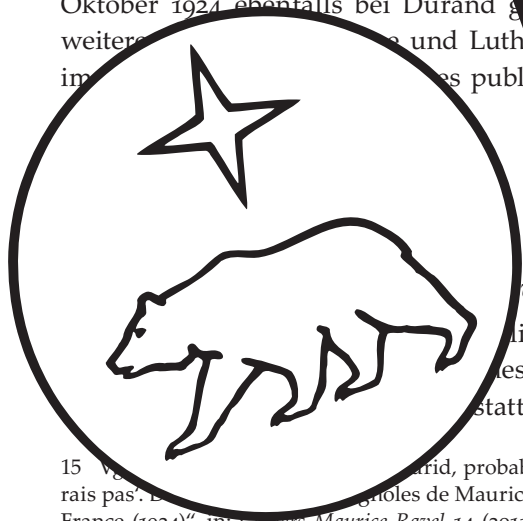


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

gibt es Hinweise darauf, dass Ravel weiter an der Werkgestalt feilte. Aus einem Interview mit einem spanischen Journalisten in Madrid, wohin Ravel direkt aus London gefahren war, ist überliefert, dass der Komponist am 30. April in seinem Hotelzimmer mit *Tzigane* beschäftigt war und dass Durand das Werk bereits erwartete.<sup>15</sup> Darüber hinaus legt die Datierung eines Autographes der Klavierfassung mit „Paris – London, April – Mai 1924“<sup>16</sup> sowie die der Druckausgabe mit „Montfort l’Amaury, April – Mai 1924“ eine Weiterbeschäftigung mit *Tzigane* im Mai nahe – möglicherweise auch nach Ravels Rückkehr aus Spanien nach Montfort-l’Amaury. Schließlich erschien die Fassung für Violine und Klavier im September 1924 bei Durand, Ravels Exklusivverleger, im Druck.<sup>17</sup>

Im Juli stellte Ravel in Montfort-l’Amaury die Orchestrierung des Werks für je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, eine Trompete, Trüffel, Glocke, Zimbel, Célesta, Harfe und Streicher fertig.<sup>18</sup> Die Orchesterpartitur und das Aufführungsmaterial wurden kurz nach der Klavierfassung im September/Oktober 1924 ebenfalls bei Durand gedruckt.<sup>19</sup> Eine weitere Aufführung in Paris und Luthéal wurde erst im Dezember 1924 publiziert (vgl. Ab-



## REZEPTION

violine und Klavier  
des Ravel-Konzerte  
statt.<sup>21</sup> In kürzester

15 Vgl. Ravel: Brief an Roland-Manuel, Montfort l’Amaury, 30. April 1924, in: *Cahiers Maurice Ravel* 14 (2011), S. 125–144, hier: S. 128f.

16 Laut Stephen Zank (*Ravel. A Guide To Research*, S. 348). Leider war es uns nicht möglich, dieses Manuskript einzusehen.

17 Die Ausgabe ist am 11.9.1924 im Dépôt-légal-Verzeichnis registriert worden, vgl. *Registre du Dépôt légal 1924*, Département de la musique der Bibliothèque nationale de France, Paris.

18 Vgl. Marcel Marnat: *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, S. 532. Das einzige erhaltene Autograph dieser Fassung trägt die Datierung „Juli 1924“.

19 Die Orchesterausgabe ist am 2.10.1924 im Dépôt-légal-Verzeichnis registriert worden, das Stimmenmaterial am 24.10.1924; vgl. *Registre du Dépôt légal 1924*, Département de la musique der Bibliothèque nationale de France, Paris.

20 Am 15.10.1925 im Dépôt-légal-Verzeichnis registriert; vgl. *Registre du Dépôt légal 1925*, Département de la musique der Bibliothèque nationale de France, Paris.

21 Auch das Lied *Ronsard à son âme* wurde, von Marcelle Gerar und dem Komponisten am Klavier, bei diesem Konzert erstmals öffentlich aufgeführt, vgl. Arbie Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, New York u. London, Columbia University Press, 1975, S. 88.

Zeit hatte d’Aranyi das Werk für dieses Konzert einstudiert, was von ihrer außerordentlichen geigerischen Begabung zeugt.<sup>22</sup> Ursprünglich hätte Ravel selbst sie auf dem Klavier begleiten sollen, was ihm aber bereits während der Kompositionszeit Sorgen bereitete, da er fürchtete „dabei unsauber zu sein“.<sup>23</sup> Stattdessen übernahm dann Henri Gil-Marchex (1894–1970) den anspruchsvollen Klavierpart. Das Spiel der Interpreten wurde begeistert aufgenommen und der Komponist war von den Fähigkeiten der Geigerin hingerissen. Er soll im Anschluss an das Konzert – mit gewisser Ironie – gesagt haben: „Wenn ich das gewusst hätte, hätte ich es noch schwieriger gemacht. Ich dachte, ich hätte etwas sehr Schwieriges geschrieben, aber Sie haben das Gegenteil bewiesen“.<sup>24</sup>

Auf die Uraufführung folgten bald weitere Darbietungen am 8. Mai von Marius und Robert Casadesus in Barcelona sowie am 22. Mai von Désiré Dufauw und wahrscheinlich Émile Bosquet im „Musik-Conservatoire“. Jeweils war der Komponist anwesend.<sup>25</sup> Und auch die Besetzung der Uraufführung war noch im selben Jahr in Paris zu hören: am 29. November bei einem Konzert der *revue Musicale* sowie am 27. Dezember im Salon des Agriculteurs.<sup>26</sup>

## Fassung für Violine und Luthéal

Zum ersten Mal in Frankreich war *Tzigane* am 15. Oktober 1924 bei einem Konzert der Société Musicale Indépendante in der gedrängt vollen Salle Gaveau zu hören.<sup>27</sup> Dabei wurde erstmals das Luthéal eingesetzt (vgl. Abschnitt „Zur Fassung für Violine und Luthéal“). Als Interpreten hatte Ravel zwei amerikanische Musiker gewählt: den Violinisten Samuel Dushkin (1891 bis 1976), der später vor allem als Interpret von Werken Strawinskys bekannt wurde, und den Pianisten

22 Ravel schrieb von vier Tagen, die ihr blieben, vgl. Ravel: Brief an Robert Casadesus, Saint-Jean-de-Luz, 12. Mai 1924, abgedruckt in: Orenstein, „Quinze lettres de Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus“, S. 124; vgl. auch den Abschnitt „Entstehungs- und Publikationsgeschichte“.

23 Vgl. Ravel: Brief an Roland-Manuel, Montfort l’Amaury, 13. März 1924, abgedruckt in: Jean Roy, *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et sa famille*, Quimper, Caligrammes, 1986, S. 141.

24 Jean-Aubry: „Ravel on his new works“, S. 11.

25 Zur Aufführung in Barcelona, vgl. Orenstein, „Quinze lettres“, S. 135; zur Aufführung in Brüssel, vgl. Manuel Cornejo: „Maurice Ravel en Belgique“, in: *Cahiers Maurice Ravel* 13 (2010), S. 74–125, hier: S. 90f.

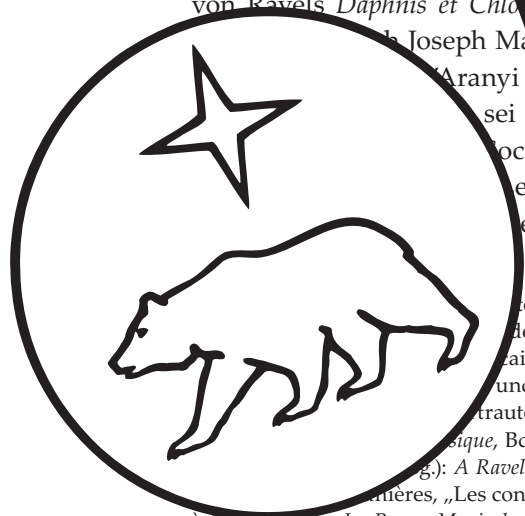
26 Vgl. *La Semaine à Paris*, Nr. 131 (28. November – 5. Dezember 1924), S. 37 und Nr. 134 (19. – 26. Dezember 1924), S. 44.

27 Vgl. André Schaeffner, „S.M.I. (15 octobre)“, in: *Le Ménestrel* 43 (24. Oktober 1924), S. 438. Auf dem Konzertprogramm standen außerdem: *Trois Mélodies hébraïques*, *Gaspard de la nuit* und *Histoires naturelles*, vgl. Michel Duchesneau, *L’avant-garde musicale et ses sociétés à Paris 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997, S. 319.

Beveridge Webster (1909–1999).<sup>28</sup> Ravel blätterte dem Pianisten bei der Aufführung um.<sup>29</sup> Von Henry Prunières wurde Dushkins Darbietung als zu wenig leidenschaftlich kritisiert<sup>30</sup> und André Schaeffner äußerte sich ablehnend gegenüber dem Luthéal. Er war der Meinung, dass das Luthéal dem Werk schade.<sup>31</sup> Gab es auch noch weitere Konzerte unter Einsatz des Luthéals,<sup>32</sup> konnte sich diese Fassung nicht durchsetzen und geriet in Vergessenheit.<sup>33</sup>

#### Fassung für Violine und Orchester

Als Datum der Uraufführung der orchestrierten Fassung wird in der Regel der 30. November 1924 bei den Concerts Colonne in Paris angeführt. In der Tat fand an jenem Sonntag eine Aufführung von *Tzigane* mit Jelly d'Aranyi und Gabriel Pierné als Dirigenten im Théâtre du Châtelet statt. Die eigentliche Uraufführung ereignete sich aber bereits am 19. Oktober in Amsterdam: Samuel Dushkin brachte *Tzigane* mit dem Koninklijk Concertgebouworkest unter der Leitung von Pierre Monteux, der 1922 die Uraufführung von Ravels *Daphnis et Chloé* dirigiert hatte, zur Auf-



Joseph Macleod ist überliefert, dass Jelly d'Aranyi auch diese Uraufführung geleitet habe. Sei Ravel's Wunsch gewesen, die Société indépendante de Orchestre zu dirigieren, gab es terminliche Schwierigkeiten. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt.

Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt.

Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt.

Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt.

Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt.

Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt. Die Uraufführung der Orchestrierten Fassung wurde am 19. Oktober 1924 in Amsterdam durch Samuel Dushkin unter der Leitung von Pierre Monteux durchgeführt.

chesterversion mit der Geigerin erst im November 1924 ermöglichten.<sup>35</sup>

#### Rezeption

Das Werk an sich wurde von den Zeitgenossen kontrovers beurteilt: Zeigten die einen Begeisterung, sahen andere in ihm eine zu artifizielle oder zu technische Komposition.<sup>36</sup> Insbesondere der Umstand, dass Ravel die Virtuosität, die mit dem vergangenen Jahrhundert assoziiert wurde, ins Zentrum des Werks stellte, gab Anlass zur Diskussion.<sup>37</sup> Es wurde diskutiert, ob der Komponist beim Weiterführen der virtuoson Tradition von Paganini, Vieuxtemps, Sarasate und anderen neue Wege eingeschlagen habe. L. Dunton Green schrieb in *La Revue Musicale* beispielsweise von einer Erneuerung des Genres. Der Komponist habe die wesentlichen Eigenschaften der bekannten „Zigeunerfantasen“ übernommen, ihnen das Stempel seiner Persönlichkeit aufgeprägt und so ein einzigartiges Werk geschaffen.<sup>38</sup> Henry Prunières konnte zudem eine gewisse Nähe zu *Tzigane* mit dem Werk von denen der Vorrede ableiten und interessant mache:

„*Tzigane* ist direkter Nachfolger der Konzerte von Paganini und Vieuxtemps, aber diese nehmen ihre Virtuosität und Langweilten uns, wenn man nicht ist. Ravel dagegen nahm sich selbst ein einfacheres Kunststück vor und hat es wie ein guter Akrobate mit einem Lächeln auf den Lippen zu unserer größten Freude vollbracht. Die weichen und wehmütigen Themen sind mit einer ironischen *amour* gemacht, die sich über ihr eigenes Mühen und Gelingen lustig zu machen scheint.“<sup>39</sup>

Es wurde aber auch Unverständnis gegenüber dem, was Ravel mit *Tzigane* sagen wolle, geäußert:

„Man fragt sich verwundert, was Ravel ausdrücken will. Entweder ist das Werk eine Parodie auf die ungarische Violinmusik der ganzen Liszt – Hubay – Brahms – Joachim-

35 Vgl. Joseph Macleod: *The Sisters d'Aranyi*, London, George Allen and Unwin Ltd, 1969, S. 147f.

36 So vermisste Hélène Jourdan-Morhange in dem Werk den „Ravelschen Reiz“ und sah den Fokus zu sehr auf die technische Seite gelegt (vgl. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 181). Auch Joseph Szigeti äußerte Ablehnung gegenüber der Komposition: „[...] Ich konnte bis heute nicht den Widerstand überwinden, den ich gegenüber diesem brillanten und (für mein Gefühl) synthetisch produzierten Pasticcio von Ravel immer gespürt habe und immer noch spüre.“ (Joseph Szigeti, *With strings attached, reminiscences and reflections*, A. A. Knopf, New York, 1947, S. 139).

37 Daneben gab auch die Orchestrierung häufig Anlass zur Kritik, vgl. Christian Goubault, *Maurice Ravel, le jardin féerique*, Paris, Minerve, 2004, S. 239.

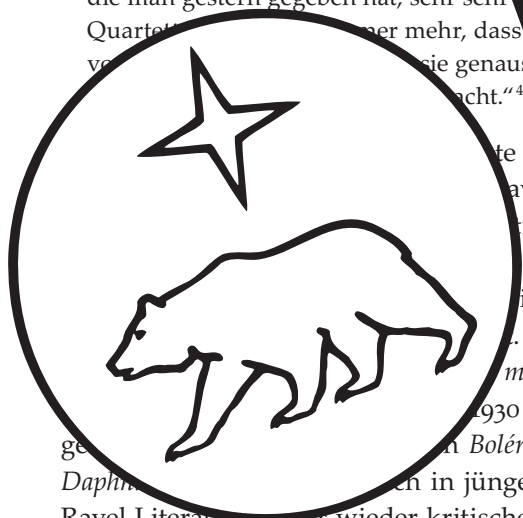
38 Vgl. L. Dunton Green, „Grande-Bretagne. Une œuvre nouvelle de Ravel: *Tzigane*“, in: *La Revue Musicale*, Jg. 5, Nr. 8 (1. Juni 1924), S. 262–263.

39 Henry Prunières, „Les concerts. *Tzigane*, de Maurice Ravel à la S.M.I.“, in: *La Revue Musicale*, Jg. 6, Nr. 1 (1. November 1924), S. 59–60, hier: S. 59.

Schule und fällt in die Kategorie von ‚La Valse‘, oder aber es ist ein Versuch, aus dem begrenzten Bereich seiner vorhergehenden Kompositionen auszubrechen, in seine Welt ein bißchen fehlendes warmes Blut zu geben. Aber in dem einen wie in dem anderen Fall ist es kaum von Bedeutung.“<sup>40</sup>

Auf die junge Komponistengeneration im Umfeld der Groupe des Six wirkte *Tzigane* antiquiert und einer überholten Ästhetik verhaftet. Das zeigt sich in einem Brief des Komponisten Henri Sauguet (1901–1989), der darin, nach dem Besuch einer Aufführung von *Tzigane*, am 16. Oktober 1924 gegenüber Francis Poulenc seine Ablehnung der Komposition und der Musik Ravel's im Allgemeinen zum Ausdruck brachte:

„Ich war gestern Abend bei dem Ravel-Festival, das die S.M.I. gegeben hat, um *Tzigane* zu hören, das die wohl künstlichste Sache ist, die Ravel je geschrieben hat. Es ist schlecht und recht wenig fesselnd. Die Ästhetik, die diese Seiten durchdringt, ist derart veraltet, dass ich mich wundere, dass man daran noch glauben kann. Große Erfolge natürlich bei den Damen mit Binokeln und den dickbrüchigen Herren. Im Übrigen schienen mir manche Werke, die man gestern gegeben hat, sehr sehr gut. Vor allem das Quartett. Ich bin aber mehr, dass Ravel die Musik von heute nicht genauso wenig mögen, wie wir es nicht mögen.“<sup>41</sup>



„Tzigane“ in der Violin-Literatur. Außer in den Niederlanden und in der Schweiz, nach den Zeitungen. *musical* geurteilt. 1930 zu den meist-gekauften in *Boléro*, *La Valse* und *Daphnis et Chloé*. In jüngerer Zeit in der Ravel-Literatur immer wieder kritische Stimmen hinsichtlich seiner kompositorischen Qualität zu vernehmen sind,<sup>43</sup> ist das Werk aus dem Kanon der virtuos- en Violin-Literatur nicht mehr wegzudenken.

40 „Week-end Concerts. New Work by M. Ravel“, in: *The Times* (28. April 1924).

41 Henri Sauguet: Brief an Francis Poulenc, Paris 16. Oktober 1924, zit. nach Myriam Chimènes (Hrsg.): *Francis Poulenc. Correspondance, 1910–1963*, Brief Nr. 24–26, Paris, Fayard, 1994, S. 241.

42 Vgl. Marie-Annick Guillemin: „*Tzigane*“, in: *Revue Internationale de Musique Française. Dossier Maurice Ravel hier et aujourd'hui*, Jg. 8, Nr. 24, November 1987, S. 87–88, hier: S. 87.

43 Roger Nichols schrieb beispielsweise 2011: „Vermutlich niemand hat jemals behauptet, *Tzigane* sei große Musik.“ (Vgl. Nichols, *Ravel*, S. 260). Und Gerald Larner urteilte: „*Tzigane* ist ein brillantes Beispiel für eine virtuose Schreibweise und ein beeindruckend stil sicherer Tribut an die ungarische Zigeunermusik, aber nicht mehr als das, nicht mehr als ähnlich spektakuläre Werke von Saint-Saëns oder Sarasate.“ (Gerald Larner, *Ravel*, London, Phaidon Press, 1996, S. 182.)

## ZUR FASSUNG FÜR VIOLINE UND LUTHÉAL

Ravel's große Offenheit gegenüber unkonventionellen Instrumenten zeigt sich beispielhaft in *Tzigane*: Neben Fassungen für Violine und Klavier sowie für Violine und Orchester erstellte er eine eigene Fassung des Werks mit Luthéal-Begleitung und war damit der Erste, der für dieses damals neuartige Instrument komponierte. Kurz darauf verwendete er es nochmals in der lyrischen Fantasie *L'Enfant et les Sortilèges* (1925).<sup>44</sup> Beim Luthéal handelt es sich im eigentlichen Sinn nicht um ein eigenständiges Instrument, sondern um eine „Vorrichtung, die es ermöglicht, die Saiten jedes durch Klaviatur oder Fingerringe gesteuerten Saiteninstrumentes zu verändern, und insbesondere Obertöne erzeugen zu lassen.“<sup>45</sup> Im Jahr 1921 wurde der belgische Orgel- und Klavierbauer Georges Cloetens (1870–1940) dieses Erfindung als Patent angemeldet und später durch weitere Patente zur Vervollkommenung angebracht.<sup>46</sup> In einem modernen Flügel montiert, erweitert das Luthéal das gegebene Klangspektrum durch drei zusätzliche Register: das der Harfe bzw. der Laute, das des Cembalos und das des ungarischen Cymbals. Für die Obertöne stehen die untere Tastaturhälfte dazu je zwei Registerzüge zur Verfügung. Bei Betätigung des Cembalo-Zugs wird über einen Mechanismus ein rechteckiger Stab mit Metallspitzen direkt hinter den Dämpfern des Flügels auf die Saiten gesetzt und so ein vernehmlicher, metallischer Klang erzeugt. Der Klang einer gezupften Harfe bzw. einer Laute entsteht hingegen dadurch, dass Filzdämpfer auf die Mitte der Saite aufgesetzt werden und den ersten Oberton der Saite hervorbringen. Die Kombination beider Registerzüge erzeugt einen Cymbal-ähnlichen Klang.<sup>47</sup>

Gewiss waren es diese klanglichen Mittel und ihre Nähe zur Sphäre der ungarischen „Zigeunermusik“, die Ravel dazu bewogen haben, das Luthéal bei *Tzigane* einzusetzen. Bis auf den Cembalo-Klang schöpfte Ravel die Klangmöglichkeiten des Luthéals dabei voll

44 Vgl. Link in Fußnote 33.

45 So der Titel des ersten Patents für ein Luthéal, vgl. Jean-Pierre Felix, „Georges Cloetens“, in: Malou Haine und Nicolas Meeüs (Hrsg.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Liège, Mardaga, 1986, S. 90–91, hier: S. 90.

46 Die Patente sind beim belgischen Patentamt unter folgenden Nummern registriert: 278726 (28.01.1919), 280282 (12.05.1919), 292081 (13.11.1920) und 306002 (22.03.1922), vgl. Felix, „Georges Cloetens“, S. 91. Auch beim französischen Patentamt liegen drei Patente zum Luthéal von Georges Cloetens vor: 508170 (1920), 24129 (1921) und 26149 (1923), vgl. Hugh Davies, „Maurice Ravel and the luthéal“, in: *Experimental Musical Instruments*, IV/2 (1988), S. 11–14, hier: S. 12.

47 Vgl. Davies, „Maurice Ravel and the luthéal“, S. 13.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

kann ein Einfluss des ungarischen Umfelds auf Jellys Spiel nicht geleugnet werden. Wie Jelly selbst äußerte, lernte sie von den Roma-Musikern „Ungezwungenheit, Wärme und Natürlichkeit im Spiel“.<sup>55</sup> Vermutlich war es diese besondere Mischung der Temperamente in Jelly d'Aranyis Spiel, die Ravel genauso wie Bartók begeisterten.

Leider existiert von Jelly weder eine Einspielung der *Tzigane* noch eine von ihr eingerichtete Solo-Stimme. Jedoch befindet sich in Familienbesitz eine Sekundärquelle, der besondere Aufmerksamkeit gebührt. Es handelt sich um eine mit zahlreichen Ausführungshinweisen versehene Violin-Stimme von *Tzigane*, die Jelly, wahrscheinlich in den 1940er Jahren, zum Unterricht mit ihrer Nichte Adrienne verwendete – so die Überlieferung durch die Tochter Adriennes, Jane Camilloni.

Adrienne Fachiri war die 1926 geborene Tochter von Jellys Schwester Adila. Wie ihre Mutter und Tante hat sie sich der Geige verschrieben. Ab dem Alter von elf Jahren erhielt sie regelmäßig Unterricht bei Jelly. Mit 17 Jahren muss sie auf der Geige ein solches Niveau erreicht haben, dass sie am Royal College of Music zum Studium aufgenommen wurde. Als sie 1951 heiratete, war sie eine der ersten ausgezeichneten Violinstimmen.

Die Überlieferung und eine eigenständige „Leseprobe“. Auch in den Eintragungen von Jelly und Adriennes, die sie als Lehrerin einstudiert hat, wird die Überlieferung durch die Tochter Adriennes zum nächsten Umfeld Adriennes hinweislich Unterricht und konnte das Werk wie keine andere. Gewiss kann eine solche Stimme dennoch nicht gänzlich als Dokument für die Vortragsweise Jellys dienen können. Vermerke können durchaus auf besondere Eigenheiten der Schülerin zurückgehen und eher korrigierender Natur sein. Beispielsweise deuten die Anmerkungen „ausreichend Pause“ (T. 4) und „A im Doppelgriff nicht zu früh spielen“ (zwei Takte nach Ziffer 3) auf eine Gewohnheit Adriennes hin, diese Töne zu früh zu spielen. Eine Schlussfolgerung auf Jellys Vortrag kann in diesen Fällen nicht gezogen werden, wohl aber auf die genaue Grundhaltung als Lehrerin. Bei anderen Hinweisen wie beispielsweise den zahlreichen Fingersätzen, Prä-

zisierungen der zu spielenden Saite (z. B. „Gstr[ing]“ [G-Saite], „Astr[ing]“ [A-Saite]), Auf- und Abstriche, Stricharten (z. B. „spic[cato]“, „legato“), Hinweisen zur Bogenführung (z. B. „nut“ [Frosch], „middle bow“ [mittlerer Bogen], „under 1/2“ [untere Hälfte]), Portamenti zwischen Tönen oder Akkorden (z. B. „slide“, „gliss[ando]“) sowie Tempo-, Dynamik- und Artikulationsanweisungen kann dagegen davon ausgegangen werden, dass sie auf Jellys eigene Spielweise zurückgehen und den Versuch dokumentieren, diese an ihre Schülerin zu vermitteln. Diese Violinstimme ermöglicht daher einen einzigartigen Zugang zur Interpretation Jelly d'Aranyis und wird in der Fassung für Violine und Klavier (BA 884/10) ebenfalls als Farbfaksimile öffentlich zugänglich gemacht.

Die Stimme zeigt insgesamt von einem hohen Respekt gegenüber den Ravel'schen Vorgaben. Nur wenige Eintragungen widersprechen ganz konkret den Anweisungen des Komponisten. Ein Takt vor Ziffer 1 wünschte Jelly beispielsweise ein fortissimo, während Ravel ein *decrescendo* vorgab. Zudem änderte sie an einigen Stellen die Artikulation oder Strichrichtung ab und fügte Akzente hinzu (vgl. Ziffer 6). Des Weiteren zeigen die Eintragungen, mit welcher Bedacht Jelly d'Aranyi den Bogen geführt und damit auch der Klang variiert haben muss. Hier ist das Modell, mit welcher Partie des Bogens zu spielen ist, wann ein Anheben des Bogens unangebracht ist und wann über den Griffbrett geübt werden soll („sur la touche“ über dem Griffbrett, 2 Takte nach Ziffer 1). Ihre Interpretation von *Tzigane* zeigt zahlreiche Nuancen, die von temperamentvoll-kräftig (Spiel am Frosch, hinzugefügte Akzente, Nachklingenlassen von Tönen über Pausen hinweg) bis hin zum Ausdruck von Leichtigkeit reicht, beispielsweise durch das Spiel von Flageolett-Tönen mit der Bogenspitze. Durch zahlreiche zusätzliche Portamenti unterstützt Jelly den exotischen Charakter der Musik.

Das anfänglich erwähnte „Glissando mit Trillern“ ist in dieser Stimme jedoch nicht wiederzufinden. Die Anekdote, dass sie ein solches ohne Wissen Ravels ausführte, lässt schließen, dass Jelly d'Aranyi trotz ihrer Texttreue durchaus Raum für Spontanität ließ. Dass dies sogar bei Ravel Gefallen hervorrufen konnte, lag wahrscheinlich daran, dass sich diese Verzierung ideal in den Charakter des Werks einpasste. Ganz im Sinne des Komponisten stand sie im Einklang mit dem Sujet von *Tzigane*: der Virtuosität.

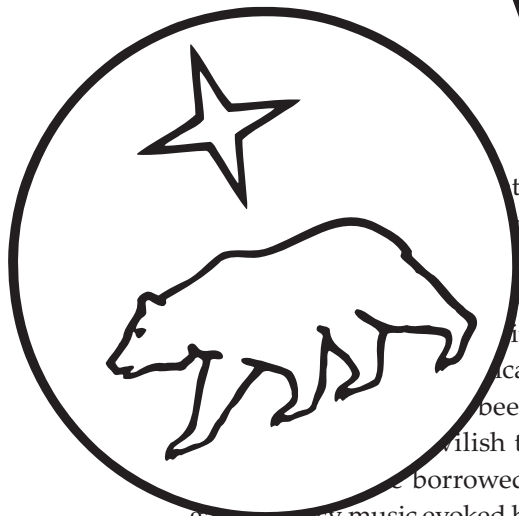
55 Vgl. Macleod, *The Sisters d'Aranyi*, S. 40.  
56 Macleod, *The Sisters d'Aranyi*, S. 251–258.

## DANKSAGUNG

Unseren unendlichen Dank möchten wir den folgenden Personen und Institutionen ausdrücken, die für die vorliegende Edition Zugang zu den Quellen gewährt und wertvolle Auskünfte erteilt haben: der Morgan Library (New York City), dem Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France (Paris), Jane Camilioni (London), dem Koninklijk Concertgebouworkest

(Amsterdam), Isabelle Faust (Berlin), Eleonora Negri (Florenz), der British Library (London), Peter Linnert (London), Andrea Campora (Turin), Martin Gieschen (Stuttgart), Claude Moreau (Musée Ravel, Montfort l'Amaury) und Manuel Cornejo (Saint-André).

Christine Baur  
Douglas Woodfull-Harris  
Paris/Köln und Kassel, im Juli 2012



Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page

## INTRODUCTION

*Tzigane*, virtuoso piece in the style  
of a Hungarian rhapsody

At the very opening, double natural and artificial harmonics on the G string, left hand, by Maurice Ravel (1875–1927). Ravel demonstrated what was technically possible in this violin piece. It has been accused, as a result, of being more devilish than the devil.<sup>2</sup>

The piece borrowed from the so-called Hungarian gypsy music evoked by the title (*tzigane* is French for gypsy, or pertaining to gypsies). Ravel's reasons for writing the piece, and the meaning of its Hungarian references, are handed down in an interview:

"It is a *tzigane* in the sense in which one speaks of a *polonaise*, an *allemande* or a *sicilienne*. My object was to write a piece for the violin for virtuosos and it seemed to me that a composition of this class could not be anything but Hungarian. I did not endeavor to evoke Hungary, which I do not know; my '*Tzigane*' is not to Budapest what, among

my other works, '*La Valse*' is to Vienna or '*La Rapsodie espagnole*' to Spain; it is merely a piece for the violin."<sup>3</sup>

In short, Hungarian "gypsy music" is not the actual subject of this composition, but merely an idiom that allows virtuosity to be expressed to maximum advantage. By choosing the aesthetic ideal of virtuosity as an end in itself, Ravel drew on the nineteenth-century virtuoso repertoire – on Sarasate, Paganini, Vieuxtemps, Liszt *et al.* He consulted works by Liszt and Paganini while composing *Tzigane*, and the work's rhapsodic form is obviously an obeisance to the creator of the *Hungarian Rhapsodies*. As Ravel himself informs us, despite his awareness of tradition, he sought to achieve innovations in sonority and form. The most conspicuous example of this is the cadenza, with its unusual placement at the opening of the piece and its remarkable length:

"It [*Tzigane*] is written after the style of a rondo with variations, although it must be observed that the variations are not altogether orthodox; the theme is repeated several times, but shortened and more concentrated than the original one. It is a virtuoso piece in accordance with the traditional methods, but with a striving after new sonorities. It has also a peculiarity which is perhaps unique in

1 Ravel's description of *Tzigane* in his autobiographical sketch; see Roland-Manuel: "Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel," *La Revue Musicale* (December 1938), pp. 17–23, repr. in Arbie Orenstein, ed.: *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens* (Paris: Flammarion, 1989), pp. 43–47, quote on p. 46.

2 Hélène Jourdan-Morhange and Vlado Perlemuter: *Ravel d'après Ravel* (Aix-en-Provence: Alinéa, 1989), p. 73.

3 G. Jean-Aubry: "Ravel on his new works," *Christian Science Monitor* (17 May 1924), p. 11.

that it starts with a cadenza which lasts nearly five minutes or almost half the length of the piece.”<sup>4</sup>

## GENESIS AND PUBLICATION HISTORY

Ravel’s work on *Tzigane* (1924) came at a time when he took a deep interest in the violin as a solo instrument. Besides this concert rhapsody, his compositions of the 1920s also include a sonata for violin and cello (1920–22), *Berceuse sur le nom de Fauré* for violin and piano (1922), and a sonata for violin and piano (1923–27). *Tzigane* has a special position in this series of pieces: besides two versions for chamber ensemble (violin and piano, and violin and luthéal), it also exists in an orchestral arrangement, and is Ravel’s only composition for solo violin and orchestra.

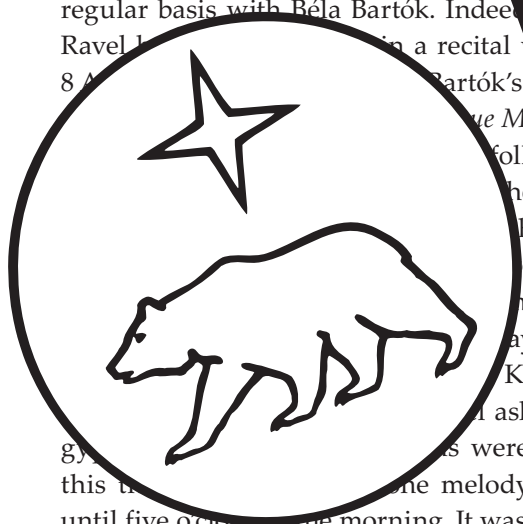
The piece’s genesis is closely connected with its dedicatee Jelly d’Aranyi (1893–1966). A great niece of Joseph Joachim, this Hungarian-born violinist lived in London and concertized both privately and publicly on a regular basis with Béla Bartók. Indeed, the first time Ravel heard her was in a recital with Bartók on 8 April 1924. Bartók’s *First Violin Sonata* (*1. Violin Sonata*) in Paris (*Le Monde de la Musique*) in Paris following dinner with her, but she was only two months away from her death. The concert occurred in London, one of the Swedish recitals she had played. See Kindler. Later in the evening she asked her to play for her. They were so excited by this that they played the melody after another until five o’clock in the morning. It was this event that eventually gave rise to *Tzigane*.<sup>6</sup>

But it was not until the beginning of 1924 that Ravel actually set to work. He had already announced a sonata for violin and piano to be performed at an all-Ravel

concert in London on 26 April 1924, but the difficulties he encountered with this sonata caused him to put it aside.<sup>7</sup> Instead, he embarked on *Tzigane*, which ultimately replaced the sonata he had originally planned. On 13 March 1924 he reported this change in programming to Jelly d’Aranyi, who was scheduled to play at the recital, and asked her to check several passages of *Tzigane* to see whether they were performable:

“Would you have an opportunity to come to Paris in two or three weeks’ time? If so, I would like you to look at *Tzigane*, which I am writing especially for you, which will be dedicated to you, and which will replace the sonata on the London program, as I have momentarily put it aside. This *Tzigane* is intended to be highly virtuosic. Certain passages may have a willful effect, provided they are playable at all. I point out, which I am not always certain, that there is no other possibility, I will send them to you by post. That would be less convenient, of course.”<sup>8</sup>

It is not known whether a meeting in Paris actually took place, nor is it likely that Ravel followed through on his proposal to send the piece by post. After all, by 7 April the sonata’s structure had been, for the most part, already worked out in his mind, but practically none of it was committed to paper.<sup>9</sup> Instead, he drew musical inspiration from Liszt’s *Hungarian Rhapsodies*.<sup>10</sup> He had asked his violinist friend Hélène Jourdan-Morhange to come visit him with her instrument and the Paganini *Caprices*.<sup>11</sup> As the closer the concert date approached, the more he began to suffer from deadline pressure. Less than two weeks before the première he wrote, “I’m being driven crazy by this confounded violin piece, which has to be played in London but is still not finished.”<sup>12</sup> Nor was it finished by the time he arrived in London on the evening of 21 April.<sup>13</sup> Thus, he still



4 Jean-Aubry, “Ravel on his new works” (see note 3), p. 11. An analysis and a discussion of *Tzigane*’s references to Hungarian-Romani music can be found in Enno Syfuss: “Der Einfluss der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Sarasate,” Anita Awosusi, ed.: *Die Musik der Sinti und Roma 1: Die ungarische „Zigeunermusik“* (Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 1996), pp. 129–54.

5 See Arbie Orenstein, ed.: *A Ravel Reader: Correspondence, articles, interviews* (Mineola, NY: Dover, 2003), p. 220, note 1. The same program also featured Ravel’s *Mémoires hébraïques*.

6 See the account of this evening by Gaby Casadesus in *Mes noces musicales* (Paris: Buchet-Chastel, 1989), p. 20, repr. in Roger Nichols: *Ravel* (New Haven and London: Yale University Press, 2011), p. 240.

7 The Sonata for Violin and Piano was only premiered on 30 May 1927; see Stephen Zank: *Maurice Ravel: A Guide to Research* (New York and London: Routledge, 2005), p. 343.

8 Ravel’s letter to Jelly d’Aranyi, dated Montfort l’Amaury, 13 March 1924, repr. in Orenstein, *Letters* (see note 1), pp. 224–25.

9 See Ravel’s letter to Robert Casadesus, dated Montfort l’Amaury, 7 April 1924, repr. in Arbie Orenstein: “Quinze lettres de Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus,” *Cahiers Maurice Ravel* 1 (1985), p. 121.

10 On 10 March 1924 he asked Lucien Garban by letter to send him an edition of the Liszt’s *Hungarian Rhapsodies*; see Orenstein, *Letters* (see note 1), p. 224.

11 See Hélène Jourdan-Morhange: *Ravel et nous, l’homme, l’ami, le musicien* (Geneva, Editions du Milieu du monde, 1945), p. 181; see also Stephen Zank: *Irony and sound: The music of Maurice Ravel* (Rochester, NY: Rochester University Press, 2009), pp. 199f.

12 Ravel’s letter to Jean Jobert, dated Montfort l’Amaury, 14 April 1924, repr. in Orenstein, *Letters* (see note 1), pp. 225–26, quote on p. 226.

13 Jean-Aubry, “Ravel on his new works” (see note 3), p. 11. The date of his arrival in London is taken from his letter to Lucien

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

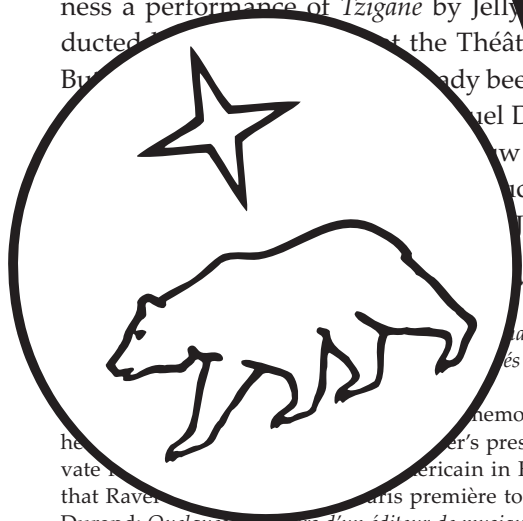
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

### Version for violin and luthéal

The first performance of *Tzigane* in France was given on 15 October 1924 at a concert of the Société Musicale Indépendante in the packed Salle Gaveau.<sup>27</sup> This was also the first time that a luthéal was employed (see “The Version for Violin and Luthéal” below). Ravel had chosen two American musicians for the performance: the violinist Samuel Dushkin (1891–1976), later to become well-known as an interpreter of Stravinsky’s music, and the pianist Beveridge Webster (1909–1999).<sup>28</sup> Ravel turned pages for the pianist on this occasion.<sup>29</sup> Henry Prunières criticized Dushkin’s reading as lacking in passion,<sup>30</sup> and André Schaeffner found fault with the luthéal, which, he felt, did the work a disservice.<sup>31</sup> Though other performances were given with luthéal,<sup>32</sup> this version failed to take hold and fell into oblivion.<sup>33</sup>

### Version for violin and orchestra

The première of the orchestral version is generally said to have taken place at the Concerts Colonne, Paris, on Sunday, 30 November 1924. That day and the first business a performance of *Tzigane* by Jelly d’Aranyi, conducted by Pierre Monteux at the Théâtre du Châtelet. But it had already been given in America by Samuel Dushkin playing the violin and Beveridge Webster conducting the New Orchestra on 11 November 1912 in New York. See Joseph Macleod, *The Sisters of Aranyi* (London: George Allen and Unwin, 1969), pp. 147f.



By Samuel Dushkin playing the violin and Beveridge Webster conducting the New Orchestra on 11 November 1912 in New York. See Joseph Macleod, *The Sisters of Aranyi* (London: George Allen and Unwin, 1969), pp. 147f.

Henry Prunières’s memoirs, reports that he had seen the composer’s presence during a private performance of *Tzigane* in Fontainebleau, and that Ravel had been present at the Paris première to them. See Jacques Durand: *Quelques souvenirs d’un éditeur de musique 2* (Paris: Durand, 1925), pp. 151f.

29 Orenstein, *Reader* (see note 5), p. 258, note 2.

30 Henry Prunières: “Les concerts: *Tzigane*, de Maurice Ravel à la S.M.I.,” *La Revue Musicale* 6, no. 1 (1 November 1924), pp. 59–60, esp. p. 60.

31 See André Schaeffner’s review of the concert in *Le Ménestrel* 86, no. 43 (24 October 1924), p. 438.

32 By Claude Lévy and Henri Cliquet-Pleyel on 6 November 1924 (reviewed in *Le Ménestrel* 86, no. 46, 14 November 1924, pp. 474f.), and by Suzanne and Lucien Chevaillier in Strasbourg on 12 December 1924 (see Georges Boeswillwald: “Chronique musicale: Groupe de mai, Festival Ravel,” *Les Dernières Nouvelles de Strasbourg* no. 345, 14 December 1924, p. 3).

33 It was rediscovered by the violinist Theo Olof in the latter half of the 1970s; see [www.mim.be/pleyel-grand-piano-with-lutheal-mechanism](http://www.mim.be/pleyel-grand-piano-with-lutheal-mechanism) (accessed on 20 March 2012).

34 See the program of this concert in the Archive of the Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam. – Only in the literature on Pierre Monteux is the correct date of the première cited, see Doris Monteux: *It’s All in the Music. The Life and Work of Pierre Monteux*

informs us that Jelly d’Aranyi was originally supposed to have given this première, too: it was Ravel’s wish that she play the orchestral version in Paris at the Société Indépendante. In the end scheduling difficulties arose, and d’Aranyi’s performance of the orchestral version had to be postponed to November 1924.<sup>35</sup>

### Reception

The work as a whole was received with mixed feelings by contemporary observers. Some were very enthusiastic while others found it overly artificial or technical.<sup>36</sup> In particular, the fact that Ravel placed the main focus on the virtuosity associated with the nineteenth century gave cause for debate.<sup>37</sup> It was discussed whether he had struck out on new paths by prolonging the virtuoso tradition of Paganini, Vieuxtemps, Sarasate, and *tutti op. 11*. Luntton Green, for example, writing in *La Revue Musicale*, spoke of a renewal of the genre. The composer, he maintained, had adapted the defining features of well-known “Gypsy” fantasies and given them the signature of his own personality, thereby creating a unique work.<sup>38</sup> Henry Prunières also detected a touch of irony that elevated *Tzigane* above its historical predecessors and made it interesting.

“*Tzigane* is a direct successor to the concertos of Paganini and Vieuxtemps, who, however, took their work seriously and, to be honest, left us bored. Ravel, on the other hand, took upon himself to perform a difficult trick and, like a good crook with a smile on his lips, brought it off to our complete delight. The savage and melancholy themes are fashioned with an ironic bravura that seems to make fun at its own exertions and successful outcome.”<sup>39</sup>

Yet there was also uncertainty about what Ravel was trying to achieve with *Tzigane*:

“One is puzzled to understand what M. Ravel is at. Either the work is a parody of all the Liszt–Hubay–Brahms–

(New York, Farrar Strauss & Giroux, 1965), p. 222, and Jean-Philippe Monsuier: *Pierre Monteux* (Paris, L’Harmattan, 1999), p. 221.

35 Joseph Macleod: *The Sisters of Aranyi* (London: George Allen and Unwin, 1969), pp. 147f.

36 Hélène Jourdan-Morhange deplored its lack of “Ravelian charm” and its over-emphasis on technique; see Jourdan-Morhange: *Ravel et nous* (see note 11), p. 181. Joseph Szigeti similarly found fault with the composition: “[...] I have never been able to overcome the resistance I always felt and still feel toward this brilliant and (to my mind) synthetically produced pastiche of Ravel’s”; see Joseph Szigeti: *With strings attached: Reminiscences and reflections* (New York: A. A. Knopf, 1947), p. 139.

37 The orchestration, too, was a frequent object of criticism; see Christian Goubault: *Maurice Ravel: Le jardin féerique* (Paris: Minerve, 2004), p. 239.

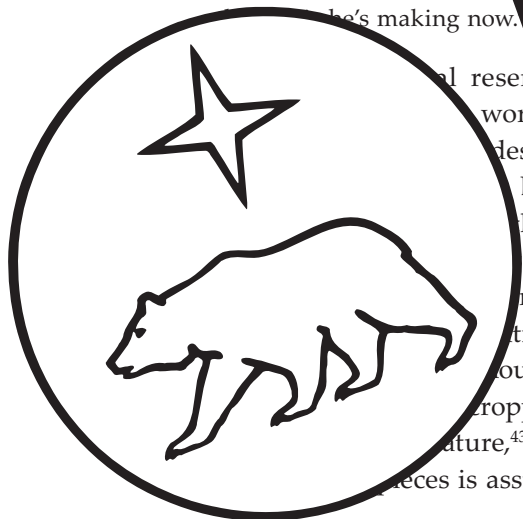
38 L. Duntton Green: “Grande-Bretagne: Une oeuvre nouvelle de Ravel: *Tzigane*,” *La Revue Musicale* 5, no. 8 (1 June 1924), pp. 262–63.

39 Prunières, “Les concerts” (see note 30), p. 59.

Joachim school of Hungarian violin music, and falls into the class of 'La Valse'; or it is an attempt to get away from the limited sphere of his previous compositions, to infuse into his world a little of that warm blood it needs. But in neither case does it greatly matter."<sup>40</sup>

To the young generation of composers associated with Les Six, *Tzigane* seemed antiquated and beholden to an outdated aesthetic. This is apparent in a letter of 16 October 1924 from the composer Henri Sauguet (1901–1989), who, after attending a performance of *Tzigane*, expressed his rejection of the piece and of Ravel's music altogether to Francis Poulenc:

"Yesterday I was at the S.M.I.'s Ravel festival to hear *Tzigane*, perhaps the most artificial thing Ravel has ever written. It's poor stuff and not very compelling. The aesthetic that pervades its pages is so obsolete that I marvel how one can still believe in it. A great success among the ladies with binoculars, of course, and among the not-so-ill gentlemen. Besides that, all the works I heard yesterday seem to me very, very old. Especially the Quartet. I'm beginning to understand why they don't merely stand the music of today. He must love the music as much as we loathe his making now."



...al reservations, *Tzigane* quickly became a world-wide phenomenon, both in its piano and violin versions. It was given in England, Scotland, Spain, and the United States. Reviews in *Gramophone* and *Le Monde musical* were already among Ravel's most glowing tributes after *Bolero* and *La Valse*, though doubts about its composition cropped up again and again in the 1930s.<sup>43</sup> Its place in the canon of Ravel's pieces is assured.

40 "Week-end Concerts: New Work by M. Ravel," *The Times* (28 April 1924).

41 Henri Sauguet's letter to Francis Poulenc, dated Paris, 16 October 1924, reproduced in Myriam Chimènes, ed.: *Francis Poulenc: Correspondance, 1910–1963* (Paris: Fayard, 1994), letter no. 24–26, p. 241.

42 Marie-Annick Guillemin: "Tzigane," *Revue Internationale de Musique Française: Dossier Maurice Ravel hier et aujourd'hui* 8, no. 24 (November 1987), pp. 87–88, esp. p. 87.

43 Here, for example, is Roger Nichols, writing in 2011: "Probably no one has ever suggested that *Tzigane* is great music." See Nichols, *Ravel* (see note 6), p. 260. Gerald Larner opines: "A brilliant exercise in virtuoso scoring and an impressively stylish celebration of Hungarian gypsy melody, *Tzigane* is nothing more than that, nothing more than similarly sensational scores by Saint-Saëns or Sarasate." See Gerald Larner: *Ravel* (London: Phaidon Press, 1996), p. 182.

## THE VERSION FOR VIOLIN AND LUTHÉAL

Ravel's great open-mindedness toward unconventional instruments is nowhere better exemplified than in *Tzigane*. Besides the versions for violin and piano and for violin and orchestra, he also prepared a separate version of the work with an accompaniment for luthéal, thereby becoming the first composer to write for this then novel instrument. Shortly thereafter he used it once again in his lyric fantasy *L'Enfant et les Sortilèges* (1925).<sup>44</sup> The luthéal was not a separate and distinct instrument in the strict sense so much as a "device that makes it possible to change the timbre of notes produced by string instruments that are activated either by keyboard or by hand, and in particular to generate vertical chords."<sup>45</sup> The Belgian organ and piano builder Georges Cloetens (1870–1949) had patented this invention in 1919 and later took out three further patents to perfect it.<sup>46</sup> Attached to a modern grand piano, it added three new registers to the instrument's standard sound spectrum: an arpeggiated register, a harpsichord register, and a Hungarian cimbalom register. The upper and lower halves of the keyboard each have two register knobs or stops. When the harpsichord register is activated, a lever mechanism places a triangular bar with metal dampers on the strings directly behind the piano's hammer, producing a compressed metallic sound. In contrast, the sound of a plucked harp or lute is produced by placing felt dampers in the middle of the strings to bring out its first overtone. When used in combination, the two register knobs produce a sound resembling a cimbalom.<sup>47</sup>

It was surely these timbral resources, and their proximity to Hungarian "gypsy music", that prompted Ravel to employ the luthéal in *Tzigane*. Except for the harpsichord sound, he exploited the luthéal's full timbral potential. A cursory glance at the first edition of *Tzigane* for violin and luthéal reveals that it was based on

44 See link in footnote 33.

45 Thus the title of the first patent taken out on a luthéal. See Jean-Pierre Felix: "Georges Cloetens," in Malou Haine and Nicolas Meeüs, eds.: *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9<sup>e</sup> siècle à nos jours* (Liège: Mardaga, 1986), pp. 90–91, quote on p. 90.

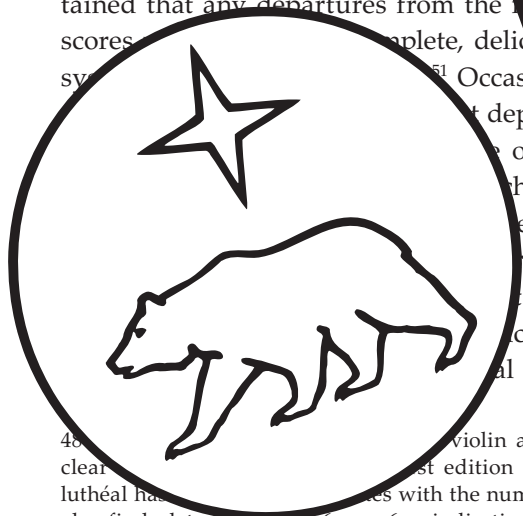
46 The patents were registered at the Belgian Patent Office under the following numbers: 278726 (28 January 1919), 280282 (12 May 1919), 292081 (13 November 1920), and 306002 (22 March 1922). See Felix, "Cloetens" (see note 46), p. 91. There are also three patents for Cloetens' luthéal registered at the French Patent Office: 508170 (1920), 24129 (1921), and 26149 (1923). See Hugh Davies: "Maurice Ravel and the luthéal," *Experimental Musical Instruments* 4, no. 2 (1988), pp. 11–14, esp. p. 12.

47 Davies, "Ravel and the luthéal" (see note 47), p. 13.

the printed edition of the piano version.<sup>48</sup> The textual departures consist mainly of cues for the register knobs and adaptations to accommodate the peculiarities of the luthéal. In the harp register, for instance, and thus in the cimbalom register as well, the sound is transposed up an octave and must therefore be notated an octave lower to indicate the actual pitch. Ravel also altered the given dynamics in several passages, probably to compensate for the luthéal's weaker volume in the high registers.<sup>49</sup> Today there are very few luthéals in existence, and hence only rare opportunities to hear this version in concert.<sup>50</sup>

#### NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

Ravel is known to have set great store in having his works performed exactly as he envisaged them. For this reason his musical texts contain many additional performance instructions which, he insisted, had to be precisely observed. Even his musician friends maintained that any departures from the markings in his scores were incomplete, delicately balanced



sv...<sup>51</sup> Occasionally he was...<sup>52</sup> It departed from... of the Concerto... with the man... ein. Ravel even... act to play in...<sup>52</sup>... tions from the... al text per se. For

48 The violin and piano is made clear in the first edition of the version for luthéal has plates with the number 10.674. But we also find plate number 10.629\_10.674, indicating the use of plates from the piano version (plate no. 10.629). Copy consulted: F-Pn Fol. Vm9.2364. The widespread opinion that the luthéal version came first is not corroborated by the sources. As far as the première and the publication are concerned, the luthéal version postdated the piano version. No known manuscript of it has survived.

49 For example, he substituted *mf* for *p* in m. 267 of the luthéal part, and *f* for *ff* in m. 272 of the violin part.

50 The luthéal used at the première probably perished in a fire during the Second World War; Davies, "Ravel and the luthéal" (see note 47), pp. 13f. The only original luthéal survives in the Brussels Museum of Musical Instruments, where it is installed in a Pleyel grand piano of 1911. A recording made with this instrument by Theo Olof (violin) and Daniel Wayenberg (luthéal) can be heard in excerpt on the museum's home page (see link in note 33). A luthéal reconstructed in 1987 to mark the fiftieth anniversary of Ravel's death can be found today in the Musée de la Musique in Paris; see Jean Roy: "Les Célébrations du cinquantenaire de la mort de Maurice Ravel," *Cahiers Maurice Ravel* 4 (1988–89), pp. 5–7, esp. p. 6.

51 See e. g. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (see note 37), pp. 179f.

52 Nichols, *Ravel* (see note 6), pp. 320f.

example, the sonority is set down in fingering, specifications of which string to play, bowing, written-out glissandos, or similar instructions. The work also projects a clear notion of tempo, not in the form of precise metronome marks, but in a subtle use of tempo indications. Only in two passages did Ravel want a free rubato from the violinist (mm. 8ff. and 37ff.); in other passages likewise intended to convey seemingly improvised changes of tempo, he extracted the rubato from the performer's artistic leeway and distinctly wrote it out (see e.g. the bars from rehearsal no. 21 on).

As far as we can tell, the performance by Jelly d'Aranyi, the work's dedicatee and the soloist at the London première, enjoyed the composer's unqualified admiration. Her execution seemed to coincide with Ravel's way of thinking, though he even granted her some interpretive licence: during rehearsal for a performance with the Orchestra Colonne in November 1924 (see "Early Performances and Reception" above) she is said to have played a "glissando with trills" in certain passage, prompting Ravel to remark to a friend, "I have no idea what she's doing, but I like it."<sup>53</sup>

Jelly d'Aranyi began her musical training at the age of eight when she soon abandoned in favor of the violin. At the age of eight she became a pupil in Budapest of Jenő Hubay (1858–1937), who had in turn been a pupil of Joseph Joachim. Owing to her extraordinary talent, Joachim himself offered to teach his grand-niece. Because she was still too young to travel to Berlin for lessons, her equally gifted older sister Adila (1886–1962) was sent in her stead. Joachim's "variety of tone," based on a superb bowing technique, was seminal for the playing of both sisters. They also adopted their great-uncle's sparing use of vibrato.<sup>54</sup> Yet there is no denying the influence of Jelly's Hungarian surroundings on her performance style. As she herself put it, the Romani musicians taught her "freedom, warmth and naturalness in playing."<sup>55</sup> It was presumably this special blend of temperaments in d'Aranyi's playing that excited Ravel no less than Bartók.

Unfortunately, no recording of *Tzigane* by Jelly d'Aranyi survives, nor is there a solo part with her performance markings. However, the family library contains a secondary source that merits special attention: a violin part for *Tzigane* covered with performance instructions that Jelly used when teaching her niece Adrienne, probably in the 1940s, as we are informed by Adrienne's daughter, Jane Camilloni.

53 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (see note 35), p. 47.

54 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (see note 35), pp. 42 and 48.

55 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (see note 35), p. 40.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



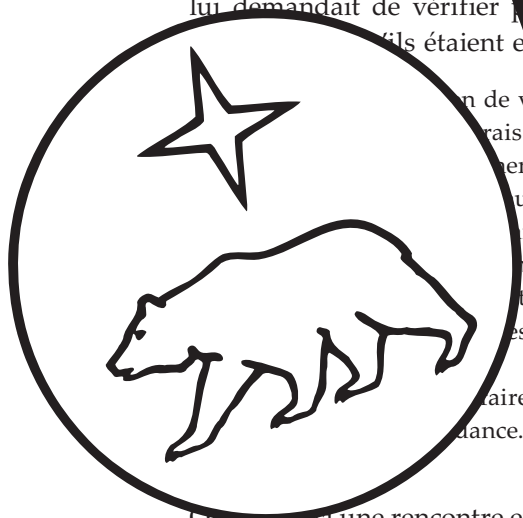
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



et Szymanowski.<sup>5</sup> Environ deux mois plus tard une nouvelle rencontre riche en promesses eut lieu à Londres à l'occasion d'une soirée privée chez la cantatrice suédoise Louise Alvar, où d'Aranyi et Hans Kindler donnèrent une audition de la Sonate pour Violon et Violoncelle de Ravel. Plus tard dans la soirée, après le récital, Ravel demanda à la violoniste de lui jouer des mélodies tziganes. Les deux musiciens se passionnèrent tellement à ce sujet que d'Aranyi joua une mélodie après l'autre jusqu'à cinq heures du matin. C'est cette circonstance qui finit par donner naissance à *Tzigane*.<sup>6</sup>

Toutefois ce n'est qu'au début de 1924 que Ravel se mit au travail pour de bon. Il avait déjà annoncé une sonate pour violon et piano qui serait exécutée à un concert entièrement consacré à sa musique à Londres le 26 avril 1924, mais les difficultés qu'il avait rencontrées avec cette sonate le firent la mettre de côté.<sup>7</sup> À la place, il s'attela à *Tzigane*, qui finit par remplacer la sonate initialement prévue. Le 10 mars 1924 annonçait ce changement de programme à Jelly d'Aranyi, qui était pressentie pour jouer au récital en question, et lui demandait de vérifier plusieurs passages de *Tzigane* qu'ils étaient exécutables :



On ne veut à Paris dans 2 jours se faire voir sur le sujet de la *Tzigane* pour voir si vous sera au programme de Londres la semaine donnée.

Morceau de grande violence et d'un effet brillant à condition d'être exécuté, ce qui n'est pas

aire autrement, je vous les souhaite. Évidemment, ce sera moins

On ignore si une rencontre eut en effet lieu à Paris, et il est peu vraisemblable que Ravel ait mis à exécution sa proposition d'envoyer le morceau par la poste. Après tout, dès le 7 avril la structure de l'œuvre avait été, pour l'essentiel, déjà arrêtée dans son esprit, mais presque rien n'avait encore été couché sur le papier.<sup>9</sup> Au lieu de

5 Voir Arbie Orenstein, éd., *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens* (Paris, Flammarion, 1989), p. 542, note 193. Au même programme figuraient aussi les *Mélodies hébraïques* de Ravel.

6 Voir le récit de cette soirée par Gaby Casadesus dans *Mes noces musicales* (Paris, Buchet-Chastel, 1989), p. 20-21.

7 La Sonate pour Violon et Piano ne fut créée que le 30 mai 1927 ; voir Stephen Zank, *Maurice Ravel : A Guide to Research* (New York et Londres, Routledge, 2005), p. 343.

8 Lettre de Ravel à Jelly d'Aranyi, datée Montfort l'Amaury, 13 mars 1924, publiée dans Orenstein, *Lettres* (cf. note 1), p. 224-25.

9 Voir la lettre de Ravel à Robert Casadesus datée Montfort l'Amaury, 7 avril 1924, publiée dans Arbie Orenstein, « Quinze lettres de

cela il puisa son inspiration dans les *Rhapsodies hongroises* de Liszt.<sup>10</sup> En outre, il pria à son amie violoniste Hélène Jourdan-Morhange d'accourir au Belvédère avec son instrument et les *Caprices* de Paganini.<sup>11</sup>

Plus la date du concert approchait, plus la pression d'avoir à terminer pesait sur Ravel. Moins de deux semaines avant la création, il écrivait : « Je suis affolé par ce damné morceau de violon, qu'on doit jouer à Londres, et qui n'est pas fini. »<sup>12</sup> Il n'était pas fini non plus au moment où il arriva à Londres le 21 avril au soir.<sup>13</sup> Il eut donc sur place l'occasion d'un échange de vues avec Jelly d'Aranyi. Généralement parlant, il n'était pas inhabituel que Ravel modifiât le phrasé, le tempo et la dynamique de ses musiques au moment des répétitions avec ses interprètes.<sup>14</sup> Mais dans ce cas précis il est difficile de dire qu'une intense collaboration artistique ait pu intervenir à la dernière minute entre le compositeur et son éminente interprète, collaboration qui a pu laisser une empreinte sur le texte musical encore inachevé. Il est difficilement imaginable, après tout, qu'une partie de violon qui défie à ce point les limites de l'instrument ait pu être notée de façon idiomatique sans l'assistance au moins d'un interprète expérimenté et finalement accompli.

Il ne semble pas non plus que le projet de composition ait pris fin avec la création, qui fut donnée, à partir du lendemain, le 22 avril. Au contraire, il est manifeste que Ravel a continué à retravailler le tissu de l'œuvre, nous savons par une interview accordée à un journaliste espagnol à Madrid, où Ravel s'était rendu directement à partir de Londres, que *Tzigane* l'occupait dans sa chambre d'hôtel le 30 avril et que Durand attendait déjà l'œuvre.<sup>15</sup> En outre, un manuscrit autographe de la version avec piano est daté « Paris – Lon-

Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus », *Cahiers Maurice Ravel* 1 (1985), p. 121.

10 Le 10 mars 1924 il pria Lucien Garban par lettre de lui envoyer une édition des *Rhapsodies hongroises* de Liszt ; voir Orenstein, *Lettres* (cf. note 1), p. 224.

11 Voir Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous : l'homme, l'ami, le musicien* (Genève, Editions du Milieu du monde, 1945), p. 181 ; voir aussi Stephen Zank, *Irony and sound: The music of Maurice Ravel* (Rochester, NY, Rochester University Press, 2009), p. 199 et suiv.

12 Lettre de Ravel à Jean Jobert, datée Montfort l'Amaury, 14 avril 1924, dans Orenstein, *Lettres* (cf. note 1), p. 225-26, citation de la p. 226.

13 Jean-Aubry, « Ravel on his new works » (cf. note 3), p. 11. La date de l'arrivée de Ravel à Londres provient de sa lettre à Lucien Garban, datée de Londres, 24 avril 1924, dans Orenstein, *Ravel* (cf. note 1), p. 226.

14 Arbie Orenstein, « Maurice Ravel's Creative Process », *The Musical Quarterly* 53, n° 4 (octobre 1967), p. 467-81, en part. p. 473.

15 Manuel Cornejo, « Sans Madrid, probablement je n'existerais pas : Deux Interviews espagnoles de Maurice Ravel inédites en France (1924) », *Cahiers Maurice Ravel* 14 (2011), p. 125-44, en part. p. 128 et suiv.

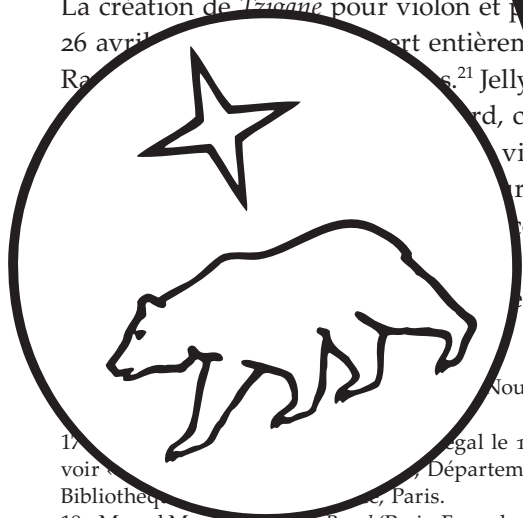
dres, avril – mai 1924 »<sup>16</sup> et la date figurant dans la partition imprimée, « Montfort l'Amaury, avril – mai 1924 », laisse entendre qu'il avait continué à travailler à l'ouvrage en mai, peut-être même à Montfort l'Amaury après son retour d'Espagne. La version pour violon et piano sortit en fin de compte en septembre 1924 chez l'éditeur attitré de Ravel, Durand.<sup>17</sup>

En juillet, Ravel orchestrait l'œuvre pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, trompette, triangle, timbre, cymbale, célesta, harpe et cordes.<sup>18</sup> La partition d'orchestre et le matériel d'orchestre furent imprimés, chez Durand de même, peu après la version pour piano en septembre – octobre 1924.<sup>19</sup> Une autre version, pour violon et luthéal, ne fut publiée qu'en octobre de l'année suivante (voir la section qui lui est consacrée ci-dessous).<sup>20</sup>

## PREMIÈRES EXÉCUTIONS ET RÉCEPTION

### Version pour violon et piano

La création de *Tzigane* pour violon et piano eut lieu le 26 avril 1924, dans un concert entièrement consacré à Ravel.<sup>21</sup> Jelly d'Aranyi avait interprété, ce qui témoigne de son talent de violoniste.<sup>22</sup> Inévitablement, pour l'accompagner au piano, il occupait pendant ce concert, craignait-il, la partie de piano.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Nous n'avons ma...

17 La version pour piano fut déposée au Dépôt légal le 11 septembre 1924 ; voir la section « Genèse et histoire de la publication », Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

18 Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris, Fayard, 1986), p. 532. Le seul manuscrit qui survive de cette version est daté « juillet 1924 ».

19 La version orchestrale a été enregistrée au Dépôt légal catalogue le 2 octobre 1924, le matériel le 24 octobre ; cf. « Registre du Dépôt-légal 1924 », Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

20 Enregistrée au Dépôt légal le 15 octobre 1925 ; cf. « Registre du Dépôt-légal 1925 », Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

21 La chanson *Ronsard à son âme* fut également créée à ce concert, où elle était interprétée par Marcelle Gerar avec le compositeur au piano ; Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York et Londres, Columbia University Press, 1975), p. 88.

22 Ravel a dit que la violoniste n'avait disposé que de quatre jours : voir sa lettre à Robert Casadesus datée Saint-Jean-de-Luz, 12 mai 1924, publiée dans Orenstein, « Quinze lettres » (cf. note 9), p. 124 ; voir également ci-dessus la section « Genèse et histoire de la publication ».

23 Lettre de Ravel à Roland-Manuel, datée Montfort l'Amaury, 13 mars 1924, dans Jean Roy, *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et sa famille* (Quimper, Caligrammes, 1986), p. 141.

fut confiée à Henri Gil-Marchex (1894–1970). Les exécutants furent chaleureusement applaudis et le compositeur fut ébloui par l'habileté de la violoniste. À l'issue du concert on dit qu'il s'exclama, non sans une pointe d'ironie : « Si j'avais su, je l'aurais rendu encore plus difficile : je croyais avoir écrit quelque chose de très difficile, mais vous avez démontré le contraire. »<sup>24</sup>

La création fut vite suivie par deux autres exécutions, l'une par Marius et Robert Casadesus à Barcelone (18 mai) et une autre par Désiré Defauw et probablement Émile Bosquet au Conservatoire de Bruxelles (22 mai), l'une et l'autre en présence du compositeur.<sup>25</sup> Les créateurs firent en outre entendre l'œuvre à un concert parisien de la *Revue musicale* (29 novembre) et de nouveau à la Salle des Agriculteurs (25 décembre).<sup>26</sup>

### Version pour violon et luthéal

La création française de *Tzigane* eut lieu le 15 octobre 1924 devant un public nombreux lors d'un concert de la Société musicale indépendante à la Salle Gaveau.<sup>27</sup> C'était également la première fois qu'un luthéal était utilisé (voir ci-dessus « La version pour violon et luthéal »). Ravel avait choisi pour cette exécution deux musiciens américains : le violoniste Samuel Dushkin (1891–1976), qui plus tard se rendait célèbre comme interprète de la musique de Stravinsky, et le luthéaliste Beveridge Webster (1899–1992).<sup>28</sup> West Ravel lui tournait les pages au piano lors de cette circonstance.<sup>29</sup> Henry Prunières craignait la lecture de Dushkin comme manquant de passion,<sup>30</sup> tandis qu'André Schaeffner trouvait à redire au luthéal, qui, à son sens, desservait l'œuvre.<sup>31</sup> Bien que d'autres exécutions aient été données avec

24 Jean-Aubry, « Ravel on his new works » (cf. note 3), p. 11.

25 Sur le concert de Barcelone, voir Orenstein, « Quinze lettres » (cf. note 9), p. 135. Sur le concert de Bruxelles, voir Manuel Cornejo, « Maurice Ravel en Belgique », *Cahiers Maurice Ravel* 13 (2010), p. 74–125, en part. p. 90 et suiv.

26 *La Semaine à Paris*, n° 131 (28 novembre – 5 décembre 1924), p. 37, et n° 134 (19–26 décembre 1924), p. 44.

27 André Schaeffner, « S.M.I. (15 octobre) », *Le Ménestrel* 43 (24 octobre 1924), p. 438. Le programme comportait en outre, de Ravel, les *Trois Mélodies hébraïques*, *Gaspard de la nuit* et *Histoires naturelles* ; voir Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris 1871 à 1939* (Sprimont, Mardaga, 1997), p. 319.

28 L'éditeur Jacques Durand rapporte dans ses souvenirs qu'il entendit les deux musiciens, en présence du compositeur, à un récital privé au Conservatoire américain de Fontainebleau, et que c'est alors que Ravel leur confia la création parisienne. Voir Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique* 2 (Paris, Durand, 1925), p. 151 et suiv.

29 Orenstein, *Reader* (cf. note 5), p. 258, note 2.

30 Henry Prunières, « Les concerts : Tzigane, de Maurice Ravel à la S.M.I. », *La Revue musicale* 6, n° 1 (1<sup>er</sup> novembre 1924), p. 59–60, en part. p. 60.

31 Voir le compte rendu du concert par André Schaeffner dans *Le Ménestrel* 86, n° 43 (24 octobre 1924), p. 438.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

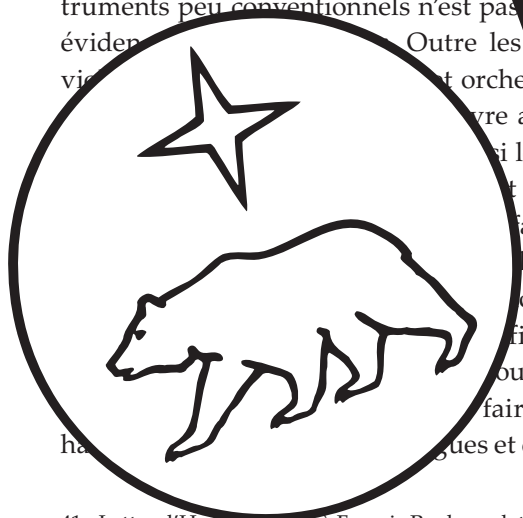
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

guère la musique d'aujourd'hui. Il doit l'aimer aussi peu que nous aimons celle qu'il fait maintenant.»<sup>41</sup>

En dépit de ces réserves de la critique, *Tzigane* fit rapidement carrière dans le monde entier à la fois dans sa version avec piano et celle avec orchestre. Outre la France, l'œuvre fut donnée en Belgique, aux Pays-Bas, en Angleterre, en Écosse, en Espagne, en Suisse, en Norvège et aux États-Unis. Des comptes rendus parus dans les revues *Le Ménestrel* et *Le Monde musical* révèlent que dès 1930 elle était déjà parmi les œuvres les plus fréquemment jouées de Ravel après *Boléro*, *La Valse* et *Daphnis et Chloé*.<sup>42</sup> Même si des doutes quant à sa qualité en tant que composition ont périodiquement ressurgi dans la littérature ravélienne récente,<sup>43</sup> sa place dans le canon des morceaux de virtuosité pour le violon est assurée.

#### LA VERSION POUR VIOLON ET LUTHÉAL

La grande ouverture d'esprit de Ravel envers les instruments peu conventionnels n'est pas mise en évidence. Outre les versions pour violon et orchestre, il a également écrit avec un accompagnement de piano et de piano à quatre mains. Si le premier instrument n'était pas le violon, il s'agirait alors de luthéal. La fantaisie lyrique pour luthéal n'était pas destinée au service strict de l'instrument, mais à faire produire des harmonies riches et de pianos belge



41 Lettre d'Henri Sauguet à Francis Poulenc, datée Paris, 16 octobre 1924, publiée dans Myriam Chimènes, éd., *Francis Poulenc : Correspondance, 1910–1963* (Paris, Fayard, 1994), lettre n° 24–26, p. 241.

42 Marie-Annick Guillemin, « *Tzigane* », *Revue internationale de musique française : Dossier Maurice Ravel hier et aujourd'hui* 8, n° 24 (novembre 1987), p. 87–88, en part. p. 87.

43 Voici par exemple ce que Roger Nichols écrivait en 2011 : « Nul n'a probablement jamais prétendu que *Tzigane* était de la grande musique. » Voir Nichols, *Ravel* (New Haven et Londres, Yale University Press, 2011), p. 260. Gerald Larner est du même avis : « Un brillant exercice d'écriture virtuose et une célébration impressionnante de style de la mélodie hongroise tzigane, *Tzigane* n'est que cela, rien de plus que des partitions pareillement clinquantes de Saint-Saëns ou de Sarasate. » Voir Gerald Larner, *Ravel* (Londres, Phaidon Press, 1996), p. 182.

44 Voir le lien internet (note 33).

45 Tel est le titre du premier brevet déposé pour un luthéal. Voir Jean-Pierre Felix, « Georges Cloetens », dans Malou Haine et Nicolas Meeus, éd., *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9<sup>e</sup> siècle à nos jours* (Liège, Mardaga, 1986), p. 90–91, citation de la p. 90.

Georges Cloetens (1870–1949) avait breveté cette invention en 1919 et déposé ensuite trois autres brevets pour la perfectionner.<sup>46</sup> Fixé à un piano de concert moderne, le luthéal ajoutait trois nouveaux registres au spectre sonore traditionnel de l'instrument : un jeu de harpe ou de luth, un jeu de clavecin, et un jeu de cymbalum hongrois. Les moitiés supérieures et inférieures du clavier ont chacune deux commandes ou registres pour les jeux. Quand on actionne le registre du clavecin, un mécanisme de type levier place une barre de rectangulaire avec des étouffoirs de métal sur les cordes directement derrière les étouffoirs du piano, ce qui produit un son métallique et pincé. Par contraste, le son pincé d'une harpe ou d'un luth est produit en plaçant des étouffoirs de cuir au milieu de la corde pour faire ressortir ses premières harmoniques. Quand ils sont utilisés conjointement, les deux registres produisent un son évoquant le cymbalum.<sup>47</sup>

Ce furent certainement ces ressemblances de timbre et leur proximité avec la « musique tzigane » hongroise qui incitèrent Ravel à employer le luthéal dans *Tzigane*. À l'exception de la notation du clavecin, il a exploité à son plein la potentialité du luthéal en matière de timbre. Un coup d'œil à la première édition de *Tzigane* pour violon et luthéal révèle qu'elle se base sur l'édition pour piano. Les variantes textuelles consistent principalement en repèges pour les registres des deux et en adaptations pour accommoder les particularités du luthéal. Dans le registre de harpe, par exemple, et donc également dans le registre de cymbalum, le son est transposé d'une octave supérieure et doit donc être noté une octave plus bas pour indiquer la hauteur de son réelle. Ravel a en outre modifié les indications de dynamique spécifiées dans plusieurs passages, probablement afin de compenser le volume

46 Les brevets furent enregistrés par l'Office belge de la propriété intellectuelle sous les numéros suivants : 278726 (28 janvier 1919), 280282 (12 mai 1919), 292081 (13 novembre 1920) et 306002 (22 mars 1922). Voir Felix, « Cloetens » (cf. note 46), p. 91. Il existe en outre trois brevets français pour le luthéal de Cloetens enregistrés à l'Institut national de la propriété intellectuelle : 508170 (1920), 24129 (1921) et 26149 (1923). Voir Hugh Davies, « Maurice Ravel and the luthéal », *Experimental Musical Instruments* 4, n° 2 (1988), p. 11–14, en part. p. 12.

47 Davies, « Ravel and the luthéal » (cf. note 47), p. 13.

48 Le rapport avec l'édition pour violon et piano est manifeste d'après le cotage : la première édition de la version pour luthéal comporte des planches nouvellement gravées, cotées 10.674. Mais on trouve aussi des planches cotées 10.629\_10.674, ce qui indique la réutilisation de planches de la version avec piano (cotage n° 10.629). Exemplaire consulté : F-Pn Fol. Vm9.2364. L'opinion courante qui veut que la version avec luthéal soit venue en premier n'est pas corroborée par les sources. En ce qui concerne la création et la publication, la version avec luthéal est postérieure à la version avec piano. Il n'en subsiste aucun manuscrit connu.

plus faible du luthéal dans les registres supérieurs.<sup>49</sup> Actuellement il n'existe peu de luthéaux, et donc que de rarissimes occasions d'entendre cette version au concert.<sup>50</sup>

## NOTES SUR LA TRADITION D'INTERPRÉTATION

On sait tout le prix que Ravel attachait à ce que ses œuvres fussent exécutées exactement comme il les avait conçues. Pour cette raison ses textes musicaux contiennent de nombreuses instructions supplémentaires pour l'exécution qui, insistait-il, devaient être observées rigoureusement. Même ses amis musiciens soutenaient que tout écart par rapport aux indications figurant dans ses partitions déstabiliserait le système complet et délicatement équilibré du *Corceaur* en que-  
 tion.<sup>51</sup> Il est arrivé à Ravel d'être confronté à des exécutions qui s'éloignaient de sa conception de l'ouvrage. Dans le cas du *Concerto pour la mandoline*, cela a abouti à une brouille avec le compositeur, Paul Wittgenstein, même de l'obliger par contrat à jouer strictement le texte musical.<sup>52</sup> Ravel n'a pas écrit beaucoup d'instructions pour le compositeur qui vont au-delà de l'exemple. La sonorité est précisée par la spécification de la corde et les coups d'archet, de glissandos et d'actions similaires. L'œuvre est une réception claire du genre, avec des indications métriques précises et une subtilité des indications dans deux passages où Ravel souligne de la part du violoniste (mes. 8 et suiv. et 37 et suiv.) ; dans d'autres passages visant de même à représenter des changements de tempo sup-

posément improvisés, il a enlevé le rubato au libre-arbitre artistique de l'exécutant et l'a spécifiquement noté (voir par exemple les mesures commençant au numéro-repère 21).

Pour autant qu'on puisse dire, l'exécution donnée par Jelly d'Aranyi, dédicataire de l'œuvre et soliste de la création londonienne, bénéficiait de l'admiration sans borne de Ravel. Son exécution semblait si conforme à la façon de penser de Ravel qu'il lui a même permis quelque licence interprétative : au cours d'une répétition avec l'Orchestre Colonne en novembre 1924 (voir ci-dessus « Premières exécutions et réception »), on rapporte qu'elle avait joué un « *trillando* avec trilles » dans un certain passage, ce qui avait poussé Ravel à faire remarquer à son confère : « J'ai aucune idée de ce que tu fais, mais j'en suis content. »<sup>53</sup>

Jelly d'Aranyi avait commencé son instruction musicale par le piano mais l'avait vite abandonné pour le violon. À l'âge de huit ans elle était devenue, à Budapest, l'élève de József Kubay (1818–1877), qui lui-même avait été élève de Joseph Joachim. En raison de l'exécution brillante de la jeune fille, Joachim lui-même était proposé pour donner des leçons à sa petite-niece. Comme elle était encore trop jeune pour le rôle de Berlin pour suivre ses leçons, on lui a substitué sa sœur aînée, Alida (1836–1914) qui était également douée. La sœur aînée de Joachim, la laquelle reposait sur une superbe technique d'archet, joua un rôle essentiel dans le jeu des deux sœurs. Elles adoptèrent en outre l'usage restreint que leur grand-oncle faisait du vibrato.<sup>54</sup> Et pourtant on ne saurait nier l'influence de l'entourage hongrois de Jelly sur son style d'exécution. Comme elle le dit elle-même, les musiciens roms lui apprirent « la liberté, la chaleur, le naturel du jeu ». <sup>55</sup> C'est probablement cette alliance singulière de tempéraments dans le jeu de d'Aranyi qui passionna Ravel non moins que Bartók.

Malheureusement, aucun enregistrement de *Tzigane* par Jelly d'Aranyi n'a survécu, non plus qu'il n'existe de partie solo avec ses indications d'exécution. La bibliothèque de sa famille contient néanmoins une source secondaire qui mérite une attention particulière : une partie de violon pour *Tzigane* remplie d'instructions d'exécution dont Jelly se servit pour donner des leçons à sa nièce Adrienne, probablement dans les années 1940, comme nous l'apprend la fille d'Adrienne, Jane Camilloni.

49 Par exemple il a substitué un *mf* au *p* de la mes. 267 de la partie de luthéal, et un *f* au *ff* de la mes. 272 de la partie de violon.

50 Le luthéal ayant servi à la création a probablement été détruit par un incendie durant la Deuxième Guerre Mondiale ; Davies, « Ravel and the luthéal » (cf. note 47), p. 13 et suiv. L'unique luthéal original qui subsiste est au Musée d'instruments de musique de Bruxelles, où il est installé sur un piano de concert Pleyel de 1911. On peut entendre un enregistrement réalisé sur cet instrument par Theo Olof (violon) et Daniel Wayenberg (luthéal) sur le site Internet du musée (voir le lien à la note 33). On trouve aujourd'hui un luthéal reconstruit en 1987 pour marquer le cinquantenaire de la mort de Ravel au Musée de la musique à Paris ; voir Jean Roy, « Les célébrations du cinquantenaire de la mort de Maurice Ravel », *Cahiers Maurice Ravel* 4 (1988–89), p. 5–7, en part. p. 6.

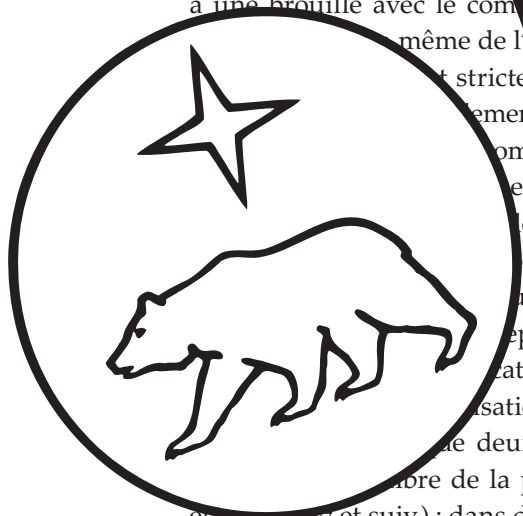
51 Voir par exemple Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (cf. note 37), p. 179 et suiv.

52 Nichols, *Ravel* (cf. note 6), p. 320 et suiv.

53 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 47.

54 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 42 et 48.

55 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 40.



Née en 1926, Adrienne Fachiri était la fille d'Adila, sœur de Jelly. Comme sa mère et sa tante avant elle, elle se consacra au violon et suivit régulièrement des leçons avec Jelly à partir de l'âge de onze ans. Quand elle eut atteint l'âge de dix-sept ans son jeu était parvenu à un niveau qui lui permit d'entrer au Royal College of Music. Quand elle se maria en 1951, elle était une violoniste experte « dotée d'une belle technique, d'une technique d'archet pleine de charme et d'une intuition musicale pénétrante. » Jelly elle-même décrit son jeu comme étant « d'une grande beauté ». <sup>56</sup>

Les indications de la partie solo, principalement en anglais, sont de la main d'Adrienne, mais elles ne sauraient provenir que des conseils d'exécution d'un pédagogue qui connaissait parfaitement l'ouvrage. Indépendamment de la source que constitue la tradition familiale, il est logique de conclure que le pédagogue en question était Jelly d'Aranyi: elle appartenait au cercle immédiat des relations familiales d'Adrienne. On sait qu'elle lui avait donné des leçons et elle connaissait l'œuvre mieux qu'aucune autre personne vivante. Certes, une partie annotée de ce type ne pourrait constituer un reflet du style d'exécution de Jelly. Ses annotations trahissent qu'elle a été notifiée par exemple, les indications de tempo. Ne peut-on pas, après le n° 3) de l'attaque, les indications précises seraient interprétation et virtuosité en tant que que les nombreux de la corde sur laquelle il faut jouer (« *sol* », « Astr[ing] » [corde de *la*]), les coups d'archet poussés ou tirés, le style des coups d'archet (« *spic[cato]* », « *legato* »), le placement de l'archet (« *touche* », « *milieu d'archet* », « *sous 1/2* »), les indications de portamento entre notes ou accords (« *laisser glisser* », « *glisser* ») et les indications de tempo, de dynamique et d'articulation, on peut supposer en toute confiance qu'elles proviennent du jeu propre de Jelly et qu'elles témoignent de sa tentative de les transmettre à son élève. Notre partie de violon, présentée au public pour la toute première fois, en fac-similé couleur (dans BA 8849-90), jette donc une lumière unique sur l'interprétation de Jelly d'Aranyi.

Dans l'ensemble, la partie révèle un grand respect vis-à-vis des instructions de Ravel. Très peu d'indi-

cations contredisent ses intentions. Par exemple, une mesure avant le numéro-repère 1, Jelly demande un *forte* là où Ravel exige un *decrescendo*. En outre, dans plusieurs passages elle a modifié l'articulation ou les coups d'archet, ou bien ajouté des marques d'accentuation (cf. numéro-repère 6). De plus, les indications révèlent le soin avec lequel elle devait manier l'archet, et par conséquent varier la sonorité. Il y a des indications précises sur la partie de l'archet à utiliser, sur les moments où il ne convient pas de lever l'archet, et ceux où il faut jouer sur la touche (« sur la touche », 2 mes. après le n° 1). Son interprétation de *Zigane* recèle maintes nuances, qui vont du pressant et du passionné (jeu sur la touche à certains moments, notes qui continuent à vibrer pendant les silences) à l'expression de la légèreté et de la délicatesse, par exemple en jouant les harmoniques sur la pointe de l'archet. Ses nombreux ajouts de portamento restituent le parfum exotique à la musique.

On cherche en vain, notamment le « *gracioso* avec trilles » mentionné par Lhérisson. Une note suivante laquelle elle aurait décliné à l'insu de Ravel laisse entendre que malgré sa fidélité à la partition, elle n'était pas hostile à la spontanéité. Qu'elle eût été ainsi à l'origine du succès de Ravel tient probablement à ce que l'embellissement correspondait idéalement au caractère de l'œuvre. Plus généralement en accord avec les vœux du compositeur, Jelly d'Aranyi avait intimement saisi le sujet même de *Zigane*: la virtuosité.

#### REMERCIEMENTS

Avec une infinie gratitude nous souhaitons remercier les personnes et institutions suivantes pour l'accès aux sources, les renseignements et les conseils qu'ils nous ont fournis pour cette édition : la Morgan Library (New York City), la Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Paris), Jane Camilloni (Londres), l'orchestre royal du Concertgebouw (Amsterdam), Isabelle Faust (Berlin), Eleonora Negri (Florence), la British Library (Londres), Peter Linnert (Londres), Andrea Campora (Turin), Martin Gieschen (Stuttgart), Claude Moreau (Musée Ravel, Montfort L'Amaury) et Manuel Cornejo (Saint-André).

Christine Baur  
Douglas Woodfull-Harris  
Paris/Cologne et Cassel, juillet 2012  
(traduction: Vincent Giroud)

<sup>56</sup> Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 251–258.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

à Jelly d'Aranyi

# Tzigane

Rapsodie de concert

**Lento, quasi cadenza**  
sul Sol sin al segno \*

Maurice Ravel

Violon Solo

Piano

5 **Tempo rubato**

10 **Accel.** **Vivo**

14 **a Tempo** **1**



20 **2**

23 **ff**

30

35 **Rubato**

39

41 **3** **4**

\*) In / En / In VP: c 4'

43

Musical staff for measures 43-46, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

47

Musical staff for measures 47-50, including a 'pizz.' (pizzicato) instruction and an 'arco' (arco) instruction. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

51

Musical staff for measures 51-54, continuing the melodic and harmonic development with eighth and sixteenth notes.

55

Musical staff for measures 55-58, showing a continuation of the rhythmic patterns.

4 Quasi cadenza

59

Musical staff for measure 59, starting with a piano (*p*) dynamic and a 4/4 time signature.

Musical staff for measures 60-61, featuring a 4/4 time signature and a melodic line with slurs.

Musical staff for measures 62-63, continuing the melodic and harmonic flow.

Musical staff for measures 64-65, showing a continuation of the melodic line.

61

Musical staff for measure 61, featuring a 2/4 time signature and a melodic line.

Musical staff for measures 62-63, including a 2/4 time signature and a melodic line.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

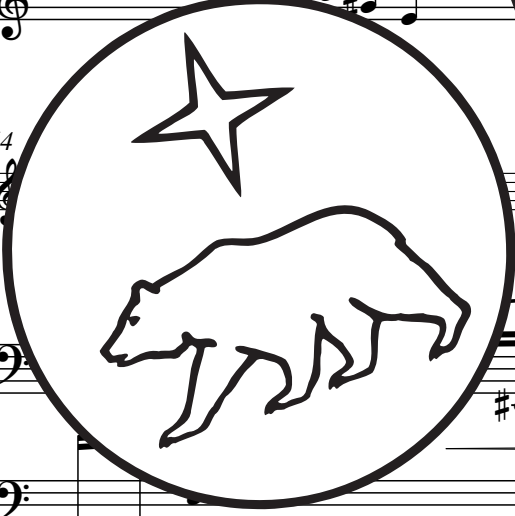


62

Musical score for measures 62-63. Measure 62 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 63 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. A slur covers measures 62-63. Performance markings include *8va* and a *6* (sixteenth notes).

63

Musical score for measures 63-64. Measure 63 has a treble clef with a triplet of sixteenth notes and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. Measure 64 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. A slur covers measures 63-64. Performance markings include *3* (triplet), *ccel* (accelerando), and *8va*.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

65

Musical score for measures 65-66. Measure 65 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. Measure 66 has a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. A slur covers measures 65-66. Performance markings include *ff* (fortissimo) and *tr* (trill).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

100 **Allegro**

Musical score for measures 100-103. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The first staff is a vocal line with a fermata at the end. The piano accompaniment features a strong bass line with sixteenth-note patterns. A forte (*f*) dynamic is indicated. A first ending bracket with a double bar line and repeat sign is shown above the piano part, with a '9' below it. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the start, and an asterisk (\*) is at the end.

**8** **Poco più moderato**

Musical score for measures 104-113. The tempo is 'Poco più moderato'. The key signature remains one flat. The piano part has a dynamic of *p* (piano). The score includes a first ending bracket with a double bar line and repeat sign, with a '0' below it. A circular logo is overlaid on the left side, containing a five-pointed star above a bear silhouette.

Musical score for measures 114-117. The piano part continues with a dynamic of *p*. The score includes a first ending bracket with a double bar line and repeat sign, with a '5' and '6' below it.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

119 9

*espressivo*

124

**Accel.**

**Allegro**

133

*ff* *tr* *v* *arco*

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



11

Tempo 1°

134

pizz.

*f*

138

142

146

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

12

150 **Allegro**

*mf*

*senza Pedali*

13

155

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

15



163

*ff* *pizz.* *arco* **Ritenuito** \*)

*Ped.* \*

\*) See / Voir / Vgl. Critical Commentary

14

Tempo 1°

168

*p*

*p*

Sordina

173

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

15

Allegro

183

*ff*

*ff* gliss.

*8va*

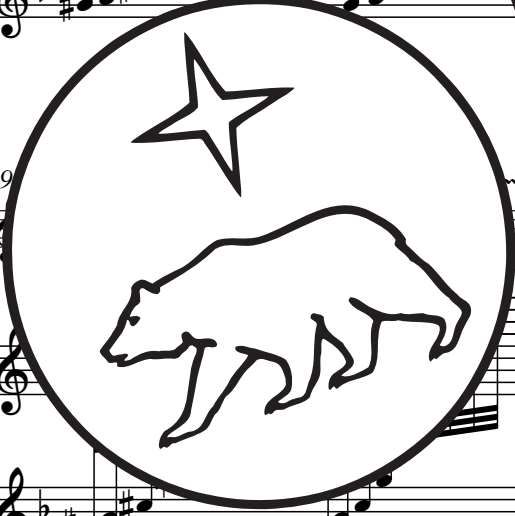
188

193

199

205

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

232

21

237 **Esitando** **Accel.** **Vivo** **Rall.** **Allgro** **Accel.**



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

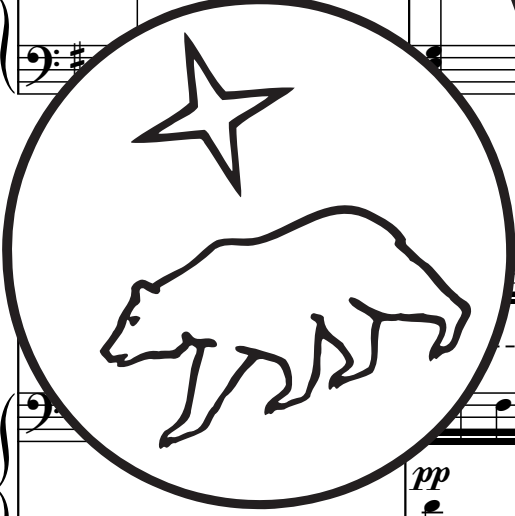
242 **Allegro** **Accel.**

247 **Vivo**

23

252 **Meno vivo**

257



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

267 **Accel.** **Vivo**

*pizz.* *3* *3* *V* *3* *V* *ff*

*p* *8va* *f*

273 **25**

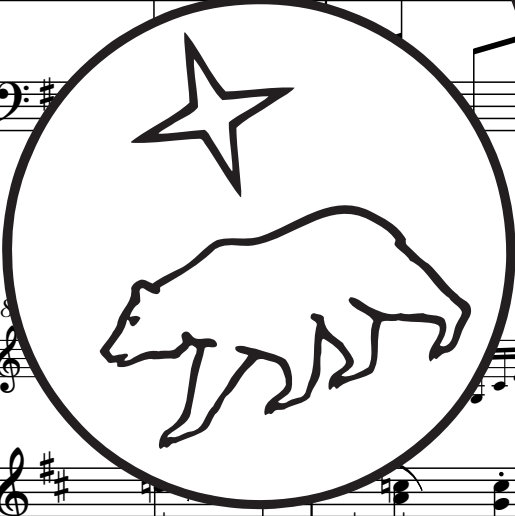
Meno vivo

ff 8va pp Ped.

276 sul Sol

Accel. poco a poco

p



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

278

**27**

289

sf

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Poco meno vivo

32

318

Musical score for measures 318-323. The score is in treble and bass clefs with a piano accompaniment. The tempo is marked "Poco meno vivo" and the dynamics are marked "ff".

324

Musical score for measures 324-331. The score continues in treble and bass clefs with a piano accompaniment.

33

Presto

Musical score for measures 332-335. The tempo is marked "Presto". The score is in treble and bass clefs with a piano accompaniment.

336

Musical score for measures 336-343. The score is in treble and bass clefs with a piano accompaniment. The dynamics are marked "pizz." (pizzicato).



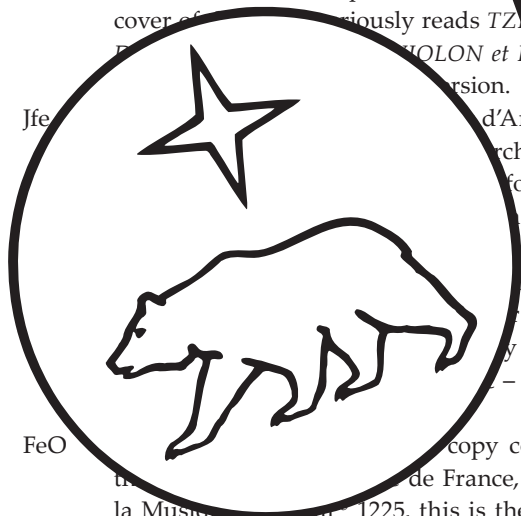
**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



duction), held in the estate of Jelly d'Aranyi in Florence, Italy.

### ORCHESTRAL VERSION

- A<sup>1</sup> microfilm held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm.micr. 847 (Taverne Collection). This microfilm contains pages 9–11 of an autograph score, reflecting mm. 166–209 of the final version; there are no rehearsal numbers or engraver marks. This manuscript may have been part of Ravel's working score, it pre-dates source A.
- A autograph full score of the orchestral version dated "Juillet 1924" lacking the first 58 bars of solo violin; Robert Lehmann Collection on Deposit, Morgan Library, shelf number R252.T998. This score served as the Stichvorlage for Fe and FeO. The layout marks have been erased quite thoroughly and are only barely discernible, but they match up exactly with Fe and FeO.
- Fe First edition score held in the Bibliothèque nationale under shelf number Fol. Vm<sup>15</sup> 1223, this is the Dépôt legal exemplar, entered in the register as No. 2135, with plate number D.F. 10.669. The cover of the slip-case reads TZAVANE / RAPSONE / VIOLON et PIANO, although the title on the inside reads RAVEL / VIOLON et PIANO.
- Jfe Jelly d'Aranyi copy consulted held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm.micr. 847, this is the Dépôt legal exemplar, entered in the register as No. 2344 on 2 October 1924; the plate number for these parts is D.F. 10.669. The copy consulted reads on the slip-case cover into which the individual parts are laid exactly as above in Fe.
- FeO Jelly d'Aranyi copy consulted held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm.micr. 847, this is the Dépôt legal exemplar entered in the register as No. 2344 on 2 October 1924; the plate number for these parts is D.F. 10.669. The copy consulted reads on the slip-case cover into which the individual parts are laid exactly as above in Fe.



### CRITICAL COMMENTARY

The autograph of the violin and piano version is presently not accessible and because the autograph full score is lacking the cadenza-like solo violin opening, the main source for these bars remains the first edition of the violin and piano version of the work.

The autograph full score, as mentioned above, lacks the solo violin introduction. Complicating matters is the fact that Ravel indicated this introduction in A with 49 bars of rest followed

by 9 bars of rest and these followed by one bar with a fermata before the orchestra entry (= 59 bars). The printed sources i. e. score, parts and violin / piano version all have 58 bars before the orchestra begins; the published score has been taken as correct in this matter.

- 7 Vn Solo down bow symbol to n. 6 only in VP separate solo part
- 27 Vn Solo only in VP ♯ to n. 2, no ♯ i.e. c♯' in separate solo part included in VP and in Fe (see also facsimile solo part)
- 30, 31 Vn Solo > to penultimate notes b + b' and down beat in m. 31 found only in VP in the small print violin part above the piano, although the accents are not found in the solo part, they are consistent with marking found to n. 1 in m. 29
- 33, 35 VP in separate solo part rest before final chord 6th m. rest
- 36 Vn Solo slur from nn. 3–9 and staccato dot to n. 9 found only in VP in the small print violin part above the piano, see however the facsimile part where nn. 5–8 are slurred and n. 9 also has staccato dot
- 49, 58 Vn Solo in VP (in small print above the piano reduction)  $\text{f}$
- 54 Vn Solo up bow marking printed in n. 54 in VP in the small print Vn Solo part above the piano, and added in pencil in the separate solo part inserted in VP; as these bars are not present in A, the reading has been taken over into the new edition and it's omission in the separate solo part in VP viewed as a mistake
- 57 Vn Solo a ♯ has been added in Jfe to lower final note d'
- 58 Vn Solo in Fe, VP (and separate solo part) slur continues over the bar line, but is not continued after system break in the following bar. In A slur ends in m. 58.
- 59 Vn Solo dynamic *pp* only in A
- 64 Vn Solo n. 8 in A: d' + b♯', in Fe: d♯' + b♯', in VP: d♯' + b♯', the present edition follows VP as the sequence is always a perfect fifth followed by a minor sixth  
Accel. from beat 2 in VP, from second-half of beat 1 in separate Vn Solo part; placement altered to that found in A and Fe  
in A cresc. hairpin begins with n. 5 (second note group) in m. 65, in Fe the same, however, Vn Solo has an additional whole-bar hairpin beginning with n. 1 in m. 64, in VP separate violin part there is only one whole-bar hairpin in m. 64 although the piano has a hairpin through mm. 64–5 (this begins somewhat later as the sign could not be engraved through the first 6 notes of the bar). As the tempo marking is Accel. leading to *ff*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.