RAVEL

Sonate

en quatre parties
pour violon et violoncelle

Avec une Introduction par / With an Introduction by /
Mit einem Vorwort von
Juliette Appold

Urtext

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

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9417

INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung III
Introduction. VII
Introduction XI
Facsimiles XV
Sources / Critical Commentary XVIII

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 22 min.

© 2013 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

2. Auflage / 2nd Printing / 2e tirage 2024

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, par quelque procédé ce soit, est interdite par la loi.

ISMN 979-0-006-53845-4

EINFÜHRUNG

Maurice Ravel komponierte die Sonate für Violine und Violoncello in den Jahren 1920 bis 1922.[1] Anlass war ein Auftrag von Henry Prunières, der für das zweite Heft seiner Zeitschrift *Revue Musicale*[2] – eine Sonderausgabe „consacré à la mémoire de Claude Debussy" – Beiträge namhafter Künstler und Musiker zusammenstellte.[3] Ravel versandte sein Manuskript am 18. August 1920 mit folgendem Text: „Sehr geehrter Herr, ich schicke Ihnen per Einschreiben den ersten Satz des Duos für Violine und Violoncello. Wenn der Notenstecher es nicht mehr benötigt, bitte ich Sie so gut zu sein, mir das Manuskript zurückzusenden, da meine Skizzen nicht ganz dieser Abschrift entsprechen. Bitte vergessen Sie nicht, bei meinem Verleger die Druckerlaubnis für dieses Fragment einzuholen."[4]

Das Sonderheft mit dem ersten Satz der Sonate, d[er] *Allegro*, erschien zum 1. Dezembe[r] 1920. Ein drei[viertel] Jahr später, am 20. August 1921, e[rklärte] Ravel [seine] Fortschritte bei der Komposition [des] dritten Satzes gegenü[ber] Manuel[5] und ließ [diesen] gut zwei [Monate] [wissen], dass der Abschluss der Kom[position] [bevorstehe] rückte[6] Anfang [Oktober] ie aus einem [Brief] an [den Musiker] Michel D[imitri] rgeht: „[Ich] möchte [Ihnen] reiben, aber da ist [das] cello, welches an[gefangen] n zu Ende zu brin[gen] ehen ist, werde [ich] keinen einzigen [Tag] r [an] einer majestätischen

[Violine] und Violoncello zu schreiben, erw[ähnte] em Brief an Louis Durey vom 28. Januar 1919: „[In] einen Projekten befindet sich ein Duo für Violine und Violoncello." Zitiert nach Arbie Orenstein, *Maurice Ravel, Lettres Ecrits Entretiens*, Paris 1989 (im Folgenden: LEE), S. 170.

2 Zu der 1920 von Henry Prunières gegründeten Zeitschrift *Revue musicale* vgl. Michel Duchesneau, *La Revue musicale (1920–1940) and the Founding of Modern Music*, in: Music's Intellectual History, hrsg. von Zdravko Blažeković und Barbara Dobbs Mackenzie, New York 2009, S. 743–750, insb. S. 743.

3 Angefragt worden waren außerdem André Suarès, Alfred Cortot, Manuel de Falla, Désiré-Emile Inghelbrecht, Emile Vuillermoz, Louis Laloy und Alfredo Casella.

4 Übersetzung nach LEE, S. 184. Offenbar erhielt Ravel das Manuskript entgegen seiner Bitte später nicht zurück; der Verbleib des Autographs ist unbekannt. Bzgl. der Quellensituation vgl. den Critical Commentary.

5 Brief an Roland-Manuel vom 20. August 1921, in: René Chalupt und Marcelle Gerar, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris 1956 (im Folgenden: Chalupt), S. 181.

6 Brief an Roland-Manuel vom 29. Oktober 1921, in: Chalupt, S. 185–186. Ähnliches berichtete Ravel zuvor auch schon Ernest Ansermet, vgl. den Brief vom 20. Oktober 1921, in: LEE, S. 190–191.

Pyramide auftürmen. Vorgestern war alles fertig. Nur ist mir dann bewusst geworden, dass das Scherzo nicht so war wie ich es haben wollte, also habe ich hiermit noch einmal von vorne begonnen."[7] Als der Satz im März schließlich vollendet war, entschied sich Ravel im Einvernehmen mit seinem Verleger Durand, die Komposition aufgrund ihres Umfangs nicht einfach als Duo, sondern als Sonate zu bezeichnen.[8] Vor der Drucklegung korrigierte Ravel noch einige Stichfehler und ließ „à la mémoire de Claude Debussy" hinzusetzen.[9]

Ravel bekannte, dass die Sonate einen „Wendepunkt" in der Entwicklung seiner Harmonie darstellte.[10] Die Musik klang aufs Wesentliche reduziert und als eine „Maschine für zwei Instrumente" bezeichnet.[11] In der Tat bezieht die Komposition aufgrund der repetitiven und nur bedingt sanglichen Motive einen derartigen Charakter. In den ersten zwei Sätzen dominieren schlichte Viertel- und Achtelnoten, [der] Rhythmus verunklarende Tremoli sind ebenfalls rar. Ungewöhnlich ist im zweiten Satz auch das Metrum, das zwischen $^3/_4$ und $^2/_8$ wechselt, wodurch die Viertelnoten besonders betont werden. Lediglich der letzte Satz nimmt in spielerischer Weise neoklassizistische Elemente auf, eine Mischung aus rhythmisch prägnanten, reigenartig [wirkenden] Motiven und melodischen Wendungen ähnlich denen eines Kinderlieds, verbunden mit unverkennbar ravelschen Gedanken. In allen vier Sätzen stehen chromatische und modale Strukturen anstelle einer gewöhnlichen Dur-Moll-Tonalität.

Auf der Basis des an sich unverzierten Notentextes bediente sich Ravel avancierter Spieltechniken, die

7 Brief an Michel Dimitri Calvocoressi, 30. Januar 1922; übersetzt nach: Michel Dimitri Calvocoressi, *Ravel's Letters to Calvocoressi. With Notes and Comments*, in: Musical Quarterly 27 (1941), Nr. 1, S. 1–19. Auch gegenüber Roland-Manuel gab Ravel zu, dass er das *Scherzo* in seiner ursprünglichen Fassung „viel zu ausschweifend" und geradezu „hässlich" fand; Brief vom 3. Februar 1922, in: LEE, S. 194–195.

8 Vgl. die Briefe an M. D. Calvocoressi, 24. März 1922, und an Henry Prunières, 29. März 1922, in: LEE, S. 197 bzw. S. 198. Zur Beendigung der Komposition siehe auch das Schreiben an E. Robert Schmitz vom 25. März 1922, in: LEE, S. 196–197.

9 Brief an Jacques Durand, 23. März 1922, in: LEE, S. 195.

10 Maurice Ravel, *Esquisse Autobiographique*, in: LEE, S. 46.

11 Brief an M. D. Calvocoressi, 24. März 1922, in: LEE, S. 196–197. Man mag darin vielleicht auch jene Tendenz im Paris des frühen 20. Jahrhunderts wiedererkennen, die Pablo Casals als Verweigerung spätromantischer, vorwiegend deutscher Musik bezeichnet hat, eine Zeit, in der es „nicht möglich war, mit Debussy, Ravel und sogar mit Fauré über Brahms zu sprechen"; zitiert nach Josep Maria Corredor, *Conversations avec Pablo Casals. Souvenirs et opinions d'un musicien*, Paris 1955, S. 213.

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.

(„Wir sind verrückt geworden!“[22], erinnerte sich die Geigerin), denn der Komponist ließ nicht die geringste Unsauberkeit durchgehen, die er durchaus auch mit Ironie kommentieren konnte. Es kam schließlich sogar zu Auseinandersetzungen: Hélène Jourdan-Morhange unterstellte Ravel, er versuche das Cello Flöte spielen zu lassen und die Geige als Trommel zu benutzen, und meinte, dass der Schwierigkeitsgrad viel zu hoch und das Stück deshalb nur von wenigen Virtuosen spielbar sei. „Um so besser“, so die überlieferte Reaktion Ravels, „da werde ich wenigstens nicht von Amateuren vernichtet!“[23]

Ravels neue Art zu komponieren, insbesondere die ungewohnte Behandlung der Streichinstrumente, stieß beim Publikum weitgehend auf Unverständnis. Der Komponist, der bei der Uraufführung nicht zugegen war,[24] erfuhr von den Reaktionen nur aus zweiter Hand – das Wort Massaker kursierte.[25] Offenbar hatten die vermeintlich falschen Töne einen solchermaßen unerwarteten Effekt, dass d[ie] Zuhörer die Interpreten dafür verantwortlich mac[hten] und ihnen ein unzureichendes Gehör unterstellten, wie Hélène Jourdan-M[orhange] ironisiert berichtete.[26] Ravel bereitete [die] Uraufführung für den 16. Mai [vor]. augenzwinkernd, ebenso „schlecht[] verin amerikanischen in[] im Künstlerlo[]ung zu bitten.[27] [Die] heftig, [sich] in[] hinge sich später erflossen; selbst [die] n Grund mehr [für] doch von den Schön[heiten] *Daphnis*! Einige Kritiker [hatten] auf und sprachen von Mode, von Snob[ismus] absichtlich falschen Tönen.“[28] Zugleich zeigte die Geigerin aber auch Verständnis für derlei Reaktionen, da man ganz besonderer musikalischer Einsichten bedürfte, um jenen Kompositionsstil würdigen zu können;[29] sie selbst empfand freilich insbesondere die formale Struktur und innere Ausgeglichenheit des Werks als mustergültig.[30] Als einer der wenigen Fürsprecher der Sonate äußerte Roland-Manuel in seiner Rezension für die *Revue musicale*, dass es sich um eines der bedeutendsten Werke Ravels handelte, in dem die Balance zwischen der hellen Klangfarbe der Violine und dem dunklem Celloton meisterhaft gelungen und diese oftmals problematische Kluft mit Leichtigkeit und Klarheit überbrückt sei.[31] Zugleich beschrieb aber auch er das Werk als „beunruhigende Komposition“ („troublant ouvrage“), welche sich durch eine extrem enge, zyklische Konstruktion und höchste Virtuosität auszeichne.[32]

Hélène Jourdan-Morhanges Spielanweisungen

In ihren Erinnerungen an die Probenarbeit mit Maurice Ravel hat Hélène Jourdan-Morhange eine Reihe interessanter Spielanweisungen und Interpretationsideen für die vier Sonatensätze festgehalten, die im folgenden wiedergegeben seien. Vielleicht im Bewusstsein der als überaus hart erlebten Probenarbeit vor der Uraufführung des Werks setzte sie ihren Ausführungen die Warnung voran, dass alles wirklich nur für „ernsthafte Virtuosen“ bedacht sei: „der Laie möge die Ratschläge vernachlässigen.“[33]

Zwei Aspekte kommt der Geigerin zufolge für die gesamte Sonate grundlegende Bedeutung zu. Ravel war es äußerst wichtig, dass die Violine und Violoncello einen möglichst ausgewogenen Klang erreichen. Der Cellist, stets in Versuchung zu forcieren, bemerke nämlich, dass sich wie sehr seine Zurückhaltung dem Ensemble schadet, das auf die Harmonien angewiesen ist wie ein Bauwerk auf seine Stützpfeiler.[34] Darüber hinaus gab der Komponist den Interpreten hinsichtlich der Klangvorstellung die Idee mit auf den Weg, dass die Violine – anders als im Klaviertrio, in dem sie weich und katzenhaft klingen soll – hier rachsüchtig („vindicatif“) auftreten müsse, während das Cello dämonisch („démoniaque“) zu erscheinen habe.[35] Zu den einzelnen Sätzen schreibt sie:

Im ersten Satz (*Allegro*), begleitet die Geige zunächst; ihr Klang muss „innerlich“ bleiben (man darf nicht vergessen, dass die Geige von Natur aus selbst im *piano* einen durchdringenderen Ton hat), um dem Cello die Möglichkeit zu geben, das Thema ohne Druck voll auszuspielen. Die Synkopen dürfen nicht gehetzt werden. Dann hellt sich das Thema plötzlich auf: Hier ist

22 Ebenda.
23 Ebenda.
24 Ravel hielt sich zu diesem Zeitpunkt in Lyon auf; vgl. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris 1986, S. 527.
25 Vgl. den Brief an Hélène Jourdan-Morhange, 9. Mai 1922, in: LEE, S. 201.
26 HJM, S. 184.
27 Brief an Hélène Jourdan-Morhange, 13. Mai 1922, in: Chalupt, S. 193.
28 HJM, S. 183.
29 HJM, S. 184.
30 HJM, S. 188.
31 Roland-Manuel, *Le Duo de Maurice Ravel (Société musicale indépendante)*, in: La Revue Musicale, 3. Jg., 1. Mai 1922, No. 7, S. 160–161.
32 Ebenda, S. 161.
33 HJM, S. 185.
34 HJM, S. 182.
35 HJM, S. 187.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ihm der Charakter eines Liedrefrains zu geben. Die Heiterkeit ist jedoch nicht von langer Dauer. Das Crescendo bringe Wärme und intensiven Ausdruck, um bald darauf zur linearen, Berceuse-artigen Einfachheit des ersten Themas zurückzuführen.[36] Insgesamt hat der erste Satz einen säuerlichen „Geschmack", der nicht durch Diminuendi abgemildert werden darf.[37]

Im Hinblick auf den zweiten Satz ist noch einmal darauf hinzuweisen, wie wichtig Ravel die klangliche Ausgeglichenheit („égalité sonore") der beiden Instrumente war. Die Akzente auf der ersten Zählzeit sind deutlich, fast nervös, hervorzuheben – auch im Pianissimo (Großtakt 2). Das kindliche Reigenthema muss dann vor Freude geradezu platzen, mehrfach abrupt unterbrochen durch kurze rhythmische Akkorde. Der kadenzartigen Passage der Violine (Großtakt 8 [recte wohl T. 28off.]), die anschließend vom Cello aufgenommen wird, ist trotz genauer Takteinhaltung der Charakter einer clownesken Improvisation zu geben. Die Töne dürfen dabei leicht von unten angespielt werden, um sie spannend zu gestalten. Danach wird das Thema wieder leise und s[illegible]präzis aufgenommen.

Bei Großtakt 17 ist der Flageolett-Gesang flüssig aus- [illegible]tz der Klangfarbenwechsel darf es keine [illegible] riesiges Crescendo zwischen Großtakt [illegible]rück in den spöttischen Ton, das [illegible]enes Glissando des Violoncellos [illegible]llanten Spiccato abschließt.[38] [illegible]nnert an den schönen Beginn des Trios und erfordert dieselbe [illegible]ndung. Das Crescendo muss immer sein: ein He[illegible]. Es wird hinweggetäuscht [illegible]nissimo, ein Gewebe wie aus [illegible] Traumlandschaft, die uns das [illegible] immateriell und klar heraufbe[illegible]e Violine ist weniger verträumt, sie [illegible]e Phrase wieder auf und gerät außer sich … Das große Crescendo reißt das Violoncello zu scharfen Reibungen hin, die es deutlich herauszuarbeiten gilt. In diesem Spiel wilder Bestien (man kann sich sehr gut einen jungen Tiger und einen großen Löwen vorstellen), kreischen die Harmonien und zerreißen sich … Schließlich atmet der junge Tiger durch, beruhigt sich und nach und nach auch den Löwen. Das schöne Thema wird wieder aufgenommen, edelmütig und versöhnlich. Die Raubtiere schlafen …[39]

Das Finale, *Vif, avec entrain* (Munter, mit Schwung), erweckt aufgrund der weiten, sich aus Violin- und Violoncellostimme aufaddierenden Akkorde oftmals den Eindruck eines veritablen Quartetts. Der Satz lebt von einem unerschütterlichen Rhythmus und der Fröhlichkeit volkstümlicher Reigen.[40] Das Violoncello geht das erste Thema mit einem Springbogen an („wie ein mechanischer Hase", hätte Ravel dazu gesagt) und übergibt es der Violine. Das immer wieder ansetzende Decrescendo der folgenden gebundenen Achtelnoten ist in übertriebenem Maße zu akzentuieren. Das zweite Thema (Großtakt 9), von einem Triller im Cello begleitet, präsentiert sich als eine ungezwungene Melodie, die einfach verklingt. Dann hört man das Thema des ersten Satzes … Es wird vom Triller nicht willkommen geheißen, der stattdessen der [illegible]einen unschuldigen Melodie wieder[illegible]s Wort teilt, bis ein drittes Thema im Charakter eines [illegible]arsches erscheint: ein Marsch, der eine kleine [illegible]ge Geschichte mit lustigen [illegible]menten erzählt. Die Arabesken der Violinbegleitung [illegible]en den fließenden Klang einer zarten Harfe in Erinnerung zu rufen.

Am Schluss reißt uns [illegible]n Reigen aller Themen mit sich fort, die sich zusammenfinden, einander ins Wort fallen und sich gegenseitig den Weg abschneiden. In [illegible]rhalb von zwei Takten muss man hier nicht nur die Klangfarbe, sondern den gesamten musikalischen Ausdruck komplett umstellen können (Schumann hat uns an solch seltsame Sprünge innerhalb zweier Takte gewöhnt…). Für den Interpreten ist es unerlässlich, von der Gedankenwelt des Komponisten beherrscht zu sein, denn so folgt auch die Technik zwanglos dem Fluss dieser unterschiedlichen Eindrücke, und die Klangfarbe verändert sich je nach Stimmungsgehalt des Themas. Das Finale endet im Wahnsinn eines rhythmischen Höhepunkts, mit allergrößten Bogenstrichen auf den straffen, kanonartig geführten Viertelnoten der letzten Seite.[41]

DANKSAGUNG

Für die freundliche Hilfe sind wir der Morgan Library (New York City), der Paul-Sacher-Stiftung (Basel), University of Texas, Harry Ransom Center (Austin), Andrea Campora (Turin), Isabelle Faust (Berlin) und Denis Herlin (Paris) herzlich verbunden. Dank gilt außerdem Gudula Schütz vom Bärenreiter-Verlag Kassel.

Juliette Appold
Douglas Woodfull-Harris
November 2012

36 HJM, S. 185.
37 HJM, S. 183.
38 HJM, S. 185.
39 HJM, S. 185–186.
40 HJM, S. 184.
41 HJM, S. 186–187.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

INTRODUCTION

Maurice Ravel composed his Sonata for Violin and Violoncello between 1920 to 1922.[1] He wrote it to fulfill a commission from Henry Prunières, who sought contributions from leading artists and musicians for the second issue of his *Revue musicale*,[2] a special issue "consecrated to the memory of Claude Debussy."[3] Ravel submitted his manuscript on 18 August 1920 with the words, "Dear Sir, I hereby send you the first movement of my duo for violin and cello by registered mail. When the engraver no longer needs the manuscript, please be so kind as to return it to me, for my sketches are not entirely identical to this copy. Please do not forget to obtain permission to print this fragment from my publisher."[4]

The special issue with the first movement of Ravel's sonata, the *Allegro*, appeared on 1 December 1920. Nine months later, on 20 August 1921, Ravel mentioned his progress on the third movement [illegible] and Mantel,[5] and another two months later he informed him that the piece was awaiting completion.[6] He intensified his [illegible] early 1922, as we know from [illegible] music writer and critic [illegible] "I've wanted to write [illegible] duo for violin [illegible] for one and a half [illegible]h. Until that happ[illegible]er a single line of [illegible] here in a majestic [illegible] the day before y[illegible] scherzo is not the

idea of writing a duo for violin and [illegible] ary 1919 to Louis Durey: "Among my projects is a [illegible] violin and cello." Quoted from Arbie Orenstein, ed.: *Maurice Ravel: Lettres Ecrits Entretiens* (Paris, 1989) [hereinafter LEE], p. 170.

2 On the periodical *Revue musicale*, founded by Henry Prunières in 1920, see Michel Duchesneau: "*La Revue musicale* (1920–1940) and the Founding of Modern Music," *Music's Intellectual History*, ed. Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie (New York, 2009), pp. 743–50, esp. p. 743.

3 The other figures Prunières contacted were André Suarès, Alfred Cortot, Manuel de Falla, Désiré-Emile Inghelbrecht, Emile Vuillermoz, Louis Laloy, and Alfredo Casella.

4 Translated from LEE, p. 184. Despite Ravel's request, the manuscript was evidently never returned to him, and the autograph's whereabouts are unknown. The source situation is discussed in the Critical Commentary.

5 Letter of 20 August 1921 to Roland-Manuel, in René Chalupt and Marcelle Gerar: *Ravel au miroir de ses lettres* (Paris, 1956) [hereinafter Chalupt], p. 181.

6 Letter of 29 October 1921 to Roland-Manuel, in Chalupt, pp. 185–86. Ravel had already said much the same to Ernest Ansermet; see his letter of 20 October 1922 in LEE, pp. 190–91.

way I'd wanted it, so I began it again from scratch."[7] When he finally finished the movement in March he decided, in consultation with his publisher Durand, to publish the work not as a duo, but, in view of its length, as a sonata.[8] Before it went to press he corrected a few engraver's errors and added the words "*à la mémoire de Claude Debussy*."[9]

Ravel admitted that the sonata marked "a turning point" in his artistic evolution.[10] He reduced the music to essentials and called it a "machine for two instruments."[11] Indeed the piece, with its repetitive and relatively unmelodious motifs, has just this character. Its first three movements are dominated by plain quarter-notes and eighth-notes; tremolandos to cloud the rhythm are likewise few and far between. No less unusual is the meter of the second movement, which oscillates between ⅜ and ⅔ with a special emphasis on the quarter-notes. Only the final movement playfully adopts elements of neo-classicism, a mixture of sharply rhythmic, constantly recurring motifs and melodic turns of phrase resembling those of a child's song but linked with unmistakably Ravelian ideas. All four movements employ chromatic and modal devices in lieu of traditional major-minor tonality.

To this bare[illegible]nes[illegible]ical [illegible] Ravel applied advan[illegible]erformance techniques that go well beyond wh[illegible]t he called for in the Piano Trio (1914) and the String Qu[illegible]tet (1903) and would form the groundwork of his later string music, including the *Tzigane* (1927) and the Violin Sonata (1927). Hélène Jourdan-Morhange, who gave the première of the Sonata for Violin and Violoncello with the cellist Maurice Maréchal, recalled that Ravel, driven by a strong urge to probe new forms

7 Letter of 30 January 1922 to Michel Dimitri Calvocoressi, translated from Michel Dimitri Calvocoressi: "Ravel's Letters to Calvocoressi, with Notes and Comments," *Musical Quarterly* 27 (1941), no. 1, pp. 1–19. Ravel also confided to Roland-Manuel that he found the original form of the scherzo "much too self-indulgent" and almost "ugly." See his letter of 3 February 1922 in LEE, pp. 194–95.

8 Letters of 24 March 1922 to M. D. Calvocoressi and 29 March 1922 to Henry Prunières, in LEE, pp. 197 and 198. On the completion of the piece see also the letter of 25 March 1922 to E. Robert Schmitz in LEE, pp. 196–97.

9 Letter of 23 March 1922 to Jacques Durand, in LEE, p. 195.

10 Maurice Ravel, "Esquisse Autobiographique," LEE, p. 195.

11 Letter of 24 March 1922 to M. D. Calvocoressi, in LEE, pp. 196–97. Perhaps this recalls the early twentieth-century Parisian trend that Pablo Casals referred to as the renunciation of late-romantic music, primarily of the German variety. It was a period in which "it was impossible to speak of Brahms with Debussy, Ravel, or even Fauré." Quoted from Josep Maria Corredor: *Conversations avec Pablo Casals: Souvenirs et opinions d'un musicien* (Paris, 1955), p. 213.

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.

ence. Being absent from the première,[24] he learned of the reactions at second hand; the word "massacre" was bruited about.[25] Evidently the purportedly wrong notes had such an unexpected impact that listeners held the performers responsible for them and impugned their musicality, as Jourdan-Morhange recalled with amusement.[26] Nonetheless, Ravel scheduled a second performance for 16 May 1922 and announced, tongue in cheek, that if it should be as "poor" as the first, he would protest in the American manner by clapping his hands and then beg for forgiveness in the artists' café Le Boeuf sur le Toit.[27]

Not only did the audience react violently, so did the press. As Jourdan-Morhange later recalled: "Much ink was spilled over the Duo; even Ravel's defenders could no longer find a reason to love him. How far removed it is from the beauties of *Schéhérezade* and *Daphnis*! Some critics got truly incensed and spoke of fashion, snobbism, and deliberate wrong notes."[28] Yet the violinist also expressed understanding for [illegible] actions of this sort, as special mu[illegible]cal insight was [illegible]ne[illegible] essary to appreciate its composition[illegible]le.[29] She herself, need it be said, found the work [illegible] architecture and interna[illegible]mplary.[30] One of the sonata's few [illegible]anuel, who, in a review for [illegible]at it was one of R[illegible]'s [illegible]g a masterly [illegible]lance [illegible]violin and the da[illegible] [illegible]often [illegible]ficult gap [illegible]called it an "unset-[illegible]*e*") distinguished [illegible] construction and

[illegible]*hange's*
[illegible]*tructions*

[illegible]ge, in her recollections of rehearsing [illegible]vel, left behind a number of interesting performance suggestions and ideas for all four of the sonata's movements. We summarize them below. Perhaps mindful of the rehearsals for the work's première, which she found very arduous, she prefaces her comments with a warning that they are intended only for "concerned virtuosos," adding that "the amateur may neglect this information."[33]

According to Jourdan-Morhange, two aspects are of fundamental importance to the sonata as a whole. First, Ravel was keen to obtain an optimal balance of sound between the violin and cello. Cellists, he felt, are always tempted to accompany, and often fail to notice just how much damage their restraint does to the ensemble sound, which relies on harmonies just as a building relies on its foundations.[34] Second, the composer gave his performers a piece of advice concerning the instrumental sonority: the violin, he said, must sound "vindictive," unlike the Piano Trio, where it should be gentle and catlike. There the cello must be "demonic."[35] Here is what she has to say about the separate movements:

In the opening movement (*Allegro*), the violin initially accompanies, and its sound must be "inward" in order to give the cello a chance to state the theme without pressure (it must be remembered that the violin, by its very nature, has a more penetrating tone even at *piano*). The syncopations must not be rushed. Then the theme suddenly brightens: here it should be given the character of a song refrain. But the cheerfulness does not last long. The crescendos add warmth and expressive intensity only to return to the linear, *Ballets russes*-like simplicity of the first theme.[36] All in all, the opening movement has a slightly acrid "flavor" that must not be sweetened with diminuendos.[37]

Turning to the second movement, it should be again pointed out how important Ravel found the balance of sound between the two instruments ("*égalité sonore*"). The accents on the downbeat must be crisp, almost nervous, even at *pianissimo* (rehearsal no. 2). The child-like roundelay theme should virtually burst with joy, brusquely interrupted by short rhythmic chords. The cadenza-like passage in the violin at rehearsal no. 8 (probably *recte* mm. 28off.), which is then taken up by the cello, must sound like a clownish improvisation while remaining strictly in time. Its notes may be taken slightly from below to enrich the attack. Then the theme returns, softly and very precisely.

The melody in harmonics at rehearsal no. 17 must be very fluent, with no discontinuities despite the change of timbre. A gigantic crescendo between rehearsal nos. 19 and 20 leads back to the mocking

24 Ravel was staying in Lyons at the time; see Marcel Marnat: *Maurice Ravel* (Paris, 1986), p. 527.
25 See his letter of 9 May 1922 to Hélène Jourdan-Morhange in LEE, p. 201.
26 HJM, p. 184.
27 Letter of 13 May 1922 to Hélène Jourdan-Morhange, in Chalupt, p. 193.
28 HJM, p. 183.
29 HJM, p. 184.
30 HJM, p. 188.
31 Roland-Manuel: "Le Duo de Maurice Ravel (Société musicale indépendante)," *La Revue musicale* 3, no. 7 (1 May 1922), pp. 160–61.
32 *Ibid.*, p. 161.
33 HJM, p. 185.
34 HJM, p. 182.
35 HJM, p. 187.
36 HJM, p. 185.
37 HJM, p. 183.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

theme, sparked by a carefree glissando from the cello and ending with a brilliant *spiccato*.[38]

The third movement (*Lent*) recalls the beautiful opening of the *Lento* in the Piano Trio and requires the same calm and rounded sonority. The crescendo in the violin (rehearsal no. 2) must be enormous – a paroxysm of despair. It is whisked away by a mysterious *pianissimo*, a tissue of filaments from the vale of a dream landscape conjured up ethereally yet distinctly by the cello. But the violin is less moonstruck: it resumes its phrase and goes wild … The great crescendo carries the cello away into grating dissonances that must be clearly brought out. In this game of ferocious animals (we can easily imagine a young tiger and a large lion), the harmonies scream and tear themselves apart … Finally the young tiger takes a deep breath and calms down, as does the lion. The beautiful theme returns, noble and conciliatory. The predators sleep …[39]

The finale, marked *Vif, avec entrain* (brisk, with spirit), often conveys the impression of a string quartet owing to its wide-open chords from the combined violin and cello parts. This movement [illegible] its unwavering rhythm and the merriment of a folk roundelay.[40] The [illegible] the first theme with a *saltando* bowstroke [illegible]re "like a mechanical rabbit"), and [illegible] The repeated de[illegible]re[illegible]s on [illegible] that follow must be sharply [illegible] theme (rehearsal no. 9), ac[illegible] the cello takes the form of [illegible]mply fades away. Then we [illegible]pening movement [illegible]t is [illegible]which again gives the [illegible]or [illegible]y until a third [illegible]en[illegible] with the character of a march appears: a march that tells a well-behaved little story with elements of merriment. The arabesques in the violin accompaniment must recall the flowing sound of a delicate harp.

At the end a roundelay sweeps away all the themes, which come together, interrupt each other, and trip over each other's feet. Not only the sound but the musical expression as a whole must change completely within the space of two bars (Schumann has accustomed us to such capricious leaps within two bars …). It is essential that the performer submit to the composer's thoughts, for then his technique will naturally follow the flow of these contrasting impressions and the sound will change with the mood of the theme. The last movement ends in the madness of a rhythmic climax with huge bowstrokes to attack the tight quartet-like contrapuntal writing on the final page.[41]

ACKNOWLEDGEMENTS

We wish to express our gratitude to the Morgan Library (New York), the Rudolf Geinbacher Collection (Paul Sacher Foundation, Basel), the Harry Ransom Center at the University of Texas (Austin), Andrea Lam[illegible] (Turin), Isabelle Faust (Berlin), and Denis Herlin (Paris). Our thanks also extend to Gudula Schiz of the Hotel of Bärenreiter (Kassel).

Juliette Appold
Douglas Woodfull-Harris
November 2012
(translated by J. Bradford Robinson)

38 HJM, p. 185.
39 HJM, p. 185–86.
40 HJM, p. 184.
41 HJM, pp. 186–87.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

INTRODUCTION

Maurice Ravel composa sa Sonate pour violon et violoncelle entre 1920 et 1922.[1] Il l'écrivit pour satisfaire à une commande d'Henry Prunières, qui avait sollicité des contributions d'artistes et de musiciens de premier plan pour le deuxième numéro de sa *Revue musicale*[2], numéro spécial « consacré à la mémoire de Claude Debussy[3] ». Ravel soumit son manuscrit le 18 août 1920 dans les termes suivants : « Cher Monsieur, Je vous envoie, recommandé, le 1er mouv[ement] du *duo pour v[io]lon & v[iolonc]elle*. Vous serez bien aimable de me renvoyer le manuscrit dès que l'imprimeur n'en aura plus besoin, mon brouillon n'étant pas tout à fait conforme à la copie. N'oubliez pas de demander à mon éditeur l'autorisation de reproduire ce fragment. »[4]

Le numéro spécial, qui comportait le premier mouvement de la sonate de Ravel, *l'Allegro*, parut le 1er d[é]cembre 1920. Neuf mois plus tard, le 20 août 192[1] Ravel faisait part à Roland-Manuel de progrès accomplis dans le troisième mouvement[5], et deux mois plus tard, il [écrivait] à nouveau que le morceau n'était [pas achevé]. Au début de 1922 il intensi[fiait] comme nous l'apprend [la] iconographie et critique voilà un mo[is] *uo* pour [violon] et V[lle], et que j'ai décidé [de] pas Mont[eux], et [qui] s'accumulent en tout était ach[evé]. *scherzo* n'était pas [si] de composer un duo pour [violon et violoncelle]. » Cité d'après lettre du 28 janvier 1919 à Louis Dur[and] où se trouve un duo pour violon et violoncelle. » Cité d'après Arbie Orenstein, éd., *Maurice Ravel : Lettres Écrits Entretiens* (Paris, 1989) [ci-après LEE], p. 170.

2 Sur la *Revue musicale*, fondée par Henry Prunières en 1920, voir Michel Duchesneau, « *La Revue musicale* (1920–1940) and the Founding of Modern Music », *Music's Intellectual History*, éd. Zdravko Blažeković et Barbara Dobbs Mackenzie (New York, 2009), p. 743-50, en part. p. 743.

3 Les autres personnalités contactées par Prunières étaient André Suarès, Alfred Cortot, Manuel de Falla, Désiré-Emile Inghelbrecht, Émile Vuillermoz, Louis Laloy et Alfredo Casella.

4 LEE, p. 184. Malgré la requête de Ravel, il est clair que le manuscrit ne lui fut jamais retourné, et ce manuscrit ne peut être localisé. La situation des sources est analysée dans le Commentaire critique.

5 Lettre du 20 août 1921 à Roland-Manuel, dans René Chalupt et Marcelle Gerar, *Ravel au miroir de ses lettres* (Paris, 1956) [ci-après Chalupt], p. 181.

6 Lettre du 29 octobre 1921 à Roland-Manuel, dans Chalupt, p. 185–86. Ravel avait déjà déclaré à peu près la même chose à Ernest Ansermet ; voir sa lettre du 20 octobre 1922 dans LEE, p. 190–91.

que j'avais voulu, et l'ai recommencé. »[7] Une fois qu'il eut enfin terminé le mouvement en mars il décida, en consultation avec son éditeur, Durand, de publier l'œuvre non pas comme duo, mais, en raison de sa longueur, comme sonate[8]. Avant qu'elle aille à l'impression, il corrigea quelques erreurs de gravure et ajouta les mots « à la mémoire de Claude Debussy. »[9]

Ravel a reconnu que la sonate marquait un « tournant » dans son évolution artistique.[10] Réduisant la musique à ses éléments essentiels, il a appris à l'œuvre une « machine pour deux instruments »[11]. Le ballet, avec ses motifs répétitifs et ses [lignes] mélodiques, la musique a exactement ce caractère. Les trois premiers mouvements sont dominés par de simples noires et croches ; de même les *tremolando* qui risqueraient d'obscurcir le rythme sont-ils rares et espacés. La métrique du deuxième mouvement n'est pas moins inhabituelle : elle oscille entre 3/8 et 2/4 et s'appuie avant tout sur les noires. Seul le dernier mouvement, à un caractère enjoué, adopte des éléments néo-classiques, avec le retour constant de motifs très rythmiques et des tournures de phrase mélodiques évoquant ceux d'une chanson enfantine, mais associés à des [accords] qu'on a peut manquer d'identifier comme [dissonants]. Les quatre mouvements ont tous recours à des [accords] chromatiques et modaux plutôt qu'à une tonalité majeure-mineure traditionnelle.

Avec cette musique réduite à l'essentiel, Ravel a appliqué des techniques d'interprétation qui dépassent de beaucoup celles exigées dans le Trio pour piano (1914) et le Quatuor à cordes (1903) et qui allaient caractériser sa musique pour cordes ultérieure, comprenant notamment *Tzigane* (1927) et la Sonate pour violon (1927).

7 Lettre du 30 janvier 1922 à Michel Dimitri Calvocoressi, citée d'après Michel Dimitri Calvocoressi, « Ravel's Letters to Calvocoressi, with Notes and Comments », *Musical Quarterly* 27 (1941), no 1, p. 1–19. Ravel confia également à Roland-Manuel qu'il avait trouvé le scherzo, sous sa forme originelle, « beaucoup trop développé » et presque « moche ». Voir sa lettre du 3 février 1922 dans LEE, p. 194–95.

8 Lettres du 24 mars 1922 à M. D. Calvocoressi et du 29 mars 1922 à Henry Prunières, dans LEE, p. 197 et 198. Sur l'achèvement de l'œuvre, voir aussi la lettre du 25 mars 1922 à E. Robert Schmitz dans LEE, p. 196–97.

9 Lettre du 23 mars 1922 à Jacques Durand, dans LEE, p. 195.

10 Maurice Ravel, « Esquisse Autobiographique », LEE, p. 195.

11 Lettre du 24 mars 1922 à M. D. Calvocoressi, dans LEE, p. 196–97. Ceci peut faire songer à la tendance, dans le Paris du début du vingtième siècle, que Pablo Casals a décrite comme le rejet de la musique romantique tardive, principalement dans sa variété allemande. C'était une période où « il n'était pas possible de parler de Brahms à Debussy, à Ravel et même à Fauré ». Cité d'après Josep Maria Corredor, *Conversations avec Pablo Casals: Souvenirs et opinions d'un musicien* (Paris, 1955), p. 213.

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.

tambour, prétendant que l'œuvre était bien trop difficile et ne pourrait être jouée que par une poignée de virtuoses. « Tant mieux ! est-il dit avoir répondu ; ainsi je ne serai pas assassiné par les amateurs ! »[23]

Le nouveau style de composition de Ravel, et en particulier son traitement inhabituel des instruments à cordes, rencontra dans l'ensemble l'incompréhension du public. N'ayant pas assisté à la création,[24] le compositeur fut informé de ces réactions de seconde main ; le mot de « massacre » circula.[25] De toute évidence les fausses notes supposées avaient eu un effet si inattendu que les auditeurs en rendirent responsables les interprètes et mirent leur musicalité en doute, comme le rappelle Jourdan-Morhange non sans amusement.[26] Néanmoins, Ravel programma une seconde exécution pour le 16 mai 1922 et annonça malicieusement que si elle était aussi « mauvaise » que la première il protesterait, à l'américaine, par ses applaudissements puis irait se faire pardonner au cabaret artistique Le Boeuf sur le Toit.[27]

Non seulement le public avant réagi violemment, mais la presse fit de même. Comme Jourdan-Morhange le rappellerait plus tard, « le *Duo* fit couler beaucoup d'encre. Les admirateurs de Ravel ne retrouvaient plus [illegible]. Combien lointaines les pa[illegible] *Daphnis* ! Quelqu[illegible] le modèle de sn[illegible]ne, [illegible]ourtant la violoniste [illegible] même temps une [illegible]e ces sortes de ré[illegible]précier ce style de [illegible]ure musicale supé[illegible]me considérait que [illegible]e de l'œuvre était [illegible]ampions de la sonate [illegible]sa critique pour la *Revue* [illegible]ssait de l'une des créations les plus [illegible]ves de Ravel, qui obtenait un équilibre magistral entre le timbre brillant du violon et la couleur grave du violoncelle et traitait cet écart souvent délicat à combler avec aise et lucicité.[31] Mais il la qualifiait aussi de « troublant ouvrage », caractérisé par une construction cyclique extrêmement serrée et un maximum de virtuosité.[32]

Les indications d'exécution d'Hélène Jourdan-Morhange

Hélène Jourdan-Morhange, dans ses souvenirs des répétitions avec Ravel, nous a laissé un certain nombre d'intéressants conseils d'interprétation et commentaires pour chacun des mouvements de la sonate. Nous les citons et paraphrasons ci-dessous. Visant peut-être les répétitions précédant la création, qu'elle avait trouvé très ardus, elle préface ses commentaires de l'avertissement qu'ils s'adressent exclusivement à des « virtuoses soucieux d'exactitude », ajoutant que « le profane pourra […] négliger » ces rens[illegible]nements.

Selon Jourdan-Morhange deux aspects sont d'une importance fondamentale pour la sonate dans son entier. Le premier est que Ravel tenait à aboutir à un équilibre sonore optimal entre violon et violoncelle. Les violoncellistes, estimait-il, sont toujours tentés d'accompagner et souvent n'arrivent pas à se rendre compte à quel point leur discrétion nuit à la sonorité d'ensemble, qui ne repose sur des harmonies tout comme un bâtiment repose sur ses fondations.[34] Le second est le conseil donné par le compositeur à ses interprètes concernant la sonorité des instruments : le violon, disait-il, doit avoir l'air « [illegible]indi[illegible] », contrairement au Trio pour piano, où doit être [illegible]inable et [illegible]in, tandis que le violoncelle doit être « [illegible]niaque ». Voici ce qu'elle a dit sur les mouvements individuels :

Dans le premier *Allegro*, le violon tout d'abord accompagne ; sa sonorité doit rester « en dedans » (ne pas oublier qu'il sonne plus que le violoncelle, même dans le *piano*) pour laisser au violoncelle la faculté de présenter le thème sans emphase.

Ne pas presser les syncopes.

Tout à coup, le thème s'égaye : lui donner l'allure d'un refrain de chanson ; mais la gaîté n'est pas de longue durée ; le *crescendo* amène la chaleur, l'expression intense, pour revenir à la courbe linéaire de la « simple histoire » quasi-berceuse du premier thème.[36]

L'ensemble de ce mouvement initial a une « saveur » légèrement acide qu'il convient de ne pas adoucir par des diminuendos.[37]

Dans le second morceau, j'ai déjà dit combien Ravel tenait à l'égalité sonore des deux instruments : mar-

23 *Ibid.*
24 Ravel séjournai alors à Lyon ; voir Marcel Marnat: *Maurice Ravel* (Paris, 1986), p. 527.
25 Voir sa lettre du 9 mai 1922 à Hélène Jourdan-Morhange dans LEE, p. 201.
26 HJM, p. 184.
27 Lettre du 13 mai 1922 à Hélène Jourdan-Morhange, dans Chalupt, p. 193.
28 HJM, p. 183.
29 HJM, p. 184.
30 HJM, p. 188.
31 Roland-Manuel, « Le Duo de Maurice Ravel (Société musicale indépendante) », *La Revue musicale* 3, n° 7 (1er mai 1922), p. 160–61.
32 *Ibid.*, p. 161.
33 HJM, p. 185.
34 HJM, p. 182.
35 HJM, p. 187.
36 HJM, p. 185.
37 HJM, p. 183.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

quer nerveusement l'accent demandé sur le premier temps, même dans le *pianissimo* (n° 2) ; là encore, le thème de ronde enfantine éclatera de gaîté, interrompu par les brusques arrêts très rythmés des brefs accords. Au n° 8 [*recte* mes. 280 et suiv.?], l'espèce de cadence du violon, reprise ensuite par le violoncelle, doit donner, malgré le respect de la mesure, l'impression d'une improvisation clownesque : on peut prendre les notes légèrement par en dessous, pour étoffer l'arrivée … et le thème reprend piano et très précis.

Au n° 17, le chant en notes harmoniques sera très continu aux deux instruments ; il ne faut pas sentir d'arrêt malgré le changement de timbre. Énorme *crescendo* de 19 à 20 qui ramène le thème goguenard […] qu'éclabousse un *glissando* du violoncelle pour finir sur un brillant *spiccato*.[38]

Le *lent* [troisième mouvement] rappelle le beau début du *lento* du *Trio*. Il y faut le même calme et la même rondeur sonore, le *crescendo* amené par le violon (n° 2) doit être immense : paroxysme de désespérance… Il est escamoté par un *pianissimo* mystérieux qui tisse en fils ténus le fond du paysage de rêve qui nous propose le violon avec sa phrase immatérielle et claire. Mais [illegible] « lunaire », il reprend la phrase en *crescendo* énorme entraînant le violon- [illegible] dangereux [illegible] il faut éviter [illegible] plus acceptable [illegible] troces [illegible] vois très bien le [illegible] les harmonies s'entre-déchirent [illegible] le jeune [illegible]re reste … [illegible] oses successives amènent [illegible]e. Le beau thème reparaît, [illegible] ves s'endorment [illegible] *(avec entrain)* », « donne, sous [illegible] véritable quatuor », « grâce aux [illegible] jugués du violon et du violoncelle ». [illegible] rythme inébranlable et une gaîté de ronde populaire. »[40]

Le violoncelle attaque le thème avec un archet rebondissant (« comme un lapin mécanique », disait Ravel) et le repasse au violon ; les croches liées qui suivent seront excessivement accentuées dans leur lié de *crescendo*.

Le second thème (n° 9), qu'accompagne le trille du violoncelle, est une phrase désinvolte qui passe simplement, sans façon ; puis, le thème du premier morceau montre l'oreille … Il est mal reçu par le trille qui donne de nouveau la parole à la petite phrase innocente, jusqu'à l'apparition d'un troisième thème, qui est un genre de marche : une marche qui raconte une petite histoire sage, avec de fins éclats de rire contenus ; les arabesques qui forment l'accompagnement de violon doivent évoquer la fluidité sonore d'une harpe discrète.

La fin nous entraîne dans [illegible] ronde de tous les thèmes qui se resserrent, s'impatientent, se barrent le passage, si bien qu'en deux mesures on doit pouvoir, non seulement changer de sonorité, mais d'expression totale. Schumann nous a habitués à ces sautes fantasques (en deux mesures…) Il est indispensable pour l'interprète d'être dominé par la pensée de l'auteur, la technique suit naturellement la courbe des nuances subies par ces impressions, et la couleur doit changer selon l'humeur du thème.

Le terme de *Finale* dans la folie du paroxysme rythmique avec de très grands coups d'archet pour [illegible] que les noires serrées, en canon, de la dernière page.

REMERCIEMENTS

Nous désirons exprimer notre gratitude à la Bibliothèque Morgan (New York), à la Collection Rudolf Grumbacher (Fondation Paul Sacher, Bâle), au Harry Ransom Center à l'Université du Texas (Austin), ainsi qu'à Andrea Campora (Turin), à Isabelle Faust (Berlin) et à Denis Herlin (Paris). Nos remerciements s'adressent également à Gudula Schütz de la firme Bärenreiter (Cassel).

Juliette Appold
Douglas Woodfull-Harris
Novembre 2012
(traduction française: Vincent Giroud)

38 HJM, p. 185.
39 HJM, p. 185–86.
40 HJM, p. 184.
41 HJM, p. 186–87.

Bärenreiter Leseprobe Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Facsimile 1: From MM of *Sonate en quatre parties pour violon et violoncelle* (Basel, Paul Sacher Foundation, Rudolf Grumbacher Collection, shelf number 403 a-b). Showing the earliest working score of movement II with the violoncello fingering in mm. 18–32 and the original version of mm. 42–48 crossed out and the new version entered below it.

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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Facsimile 3: From S of *Sonate en quatre parties pour violon et violoncelle* (Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin, Box-folder 302.10). Showing the metronome marking (non-autograph), the violoncello fingering in mm. 42–48 is lacking, and the entries at the foot of the page by the publisher Durand, implying that at the time the manuscript was prepared by Durand for engraving, that the 1st movement was not bound or together with the other movements.

[A[1]] Autograph of movement I, which may also have served as manuscript for Fe[1]; presumed lost.

Fe[1] First edition of movement I initially published in a special issue of *La Revue Musicale* with a charcoal sketch on the cover by Raoul Dufy entitled "TOMBEAU / DE CLAUDE DEBUSSY" by Durand & cie. Paris 1920. It contains the following works: Paul Dukas (*La plainte, au loin, du faune …*), Albert Roussel (*L'accueil des Muses*), G. Francesco Malipiero (*Hommage*), Eugène Goossens, Béla Bartók, Florent Schmitt (*Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda*), Igor Stravinsky (*Fragment des Symphonies pour instruments à vent à la mémoire de C. A. Debussy*), Maurice Ravel (*Duo pour Violon et Violoncelle* – pp. 24–29), Manuel de Falla (*Homenaja pour Guitare*), and Erik Satie (*En souvenir d'une admirative et douce amitié de trente ans*).

HJM Autograph manuscript of movements II–IV currently held on deposit at the Morgan Library, New York in the Robert Lehman Collection (R252.S698). The manuscript is notated on 20 pages of 23 × 30,5 cm. sized paper with 22 pre-lined staves. It was previously owned by the violinist Hélène Jourdan-Morhange. The manuscript lacks movement I. The manuscript also preserves an earlier version of the first 64 measures of movement [illegible]. The shelf mark also contains three letters between Jourdan-Morhange and the composer.

Movement II has the pagination 2–[illegible] and is notated in black ink also in black ink. There are several bars re[illegible] three crossed out notes in blue pencil [illegible] pasted over the top of page 8 [illegible] pasted over passage do[illegible]not, [illegible]age found in Fe[illegible] that of an [illegible]

[illegible]9–10 and is a single leaf no[illegible]ined landsc[illegible]forma[illegible]per. [illegible] contains [illegible]arkings and [illegible]r-[illegible]eration in blue [illegible]cil. Odd [illegible]cello fingering, which implies [illegible]reliminary run-through.

[illegible]nine pages of pre-lined music pa[illegible] black ink with only sporadic bowing [illegible]gering indications. Some bars have been crossed out and rewritten in black pencil and ink, some markings are also in blue pencil and red/orange pencil.

The manuscript contains rehearsal numbers and these correspond with those found in Fe.

MM This autograph manuscript was purchased in 1977 by the Parisian book dealer Marc Loliée from the estate of Maurice Maréchal at the auction house Drouot (auction article number No. 81); it was then purchased from Loliée in March 1978 by Rudolf Grumbacher. The autograph lacks movement I. It is presently held in the Sammlung Rudolf Grumbacher (shelf number 403 a-b) in the Paul Sacher Stiftung, Basel.

MM is notated on pre-lined 23 × 30,5 cm. sized paper with 22 staves (movement III is a single leaf notated on both sides on pre-lined 16 stave Bach format paper). Movement II is notated on 5 pages with page 6 left blank. It is written in black ink with some fingering added in black pencil. There are some crossed out bars rewritten in a purple ink and some markings in blue pencil and one note is crossed out in orange crayon. The purple ink is presumably in Ravel's hand, the blue crayon and black pencil emendations probably stem from the performers.

The first page of Movement II has been written out a second time on a separate leaf with the pagination 1 and includes numerous corrections in ink and pencil. The early versions in MM and HJM presumably reflect a version written out after Ravel sketched out the work but before having it tried out by players. The corrected pages then reflect a stage after the work was performed but before preparing the Stichvorlage.

Movement III is a single leaf with the pagination 7–8. It also contains emendations in purple ink and numerous pencil marking the majority of which are fingering.

Movement IV has the pagination [illegible]17 (page 18 is blank). This movement also contains alterations in purple ink as well as black and blue pencil.

S Stichvorlage containing only movements II–IV, with pagination 1–[illegible] and at the foot of page 16, *Avril, 1920.* Presently held in the Charlton Lake Collection (Box/Folder 302.10), University of Texas, Austin.

H Album leaf with four bars from Movement IV, shelfmark (Harris MS 7), Morgan Library; formerly owned by Louise Adnar.

Fe[1] First edition *SONATE / pour Violon et Violoncelle [illegible]re partie*: first edition violin score of the Sonata; copy consulted was owned by Hélène Jourdan-Morhange and is presently held in the Morgan Library. This part was clearly used for performances as the page turns are all reinforced with additional paper. Her name is written on the cover of the part.

FeVc Title as above, first edition violoncello score of the work; copy consulted was owned by Hélène Jourdan-Morhange and is presently held in the Morgan Library.

The *La Revue Musicale* movement I differs from Fe not only because they are separate engravings, but especially regarding articulation. A quick glance at the Critical Commentary below reveals the array of markings not found in Fe[1], but in Fe. It is fair to assume that these changes were the result of Ravel working through the work with Maurice Maréchal and Hélène Jourdan-Morhange.

The metronome marks do not appear to be autograph, but rather are in the hand of the other entries at the foot of the page such as the copyright-indication. No metronome marks are found in either MM or HJM.

The main sources for the present edition are Fe[1], Fe and S. For possible lapses in S HJM and MM have been consulted. Although these manuscripts are not main sources, they do reveal the work in the development process and show how Ravel worked with performers, striving to make his composition as idiomatic as possible. Important earlier readings from HJM and MM are found in the Critical Commentary and the two Appendices.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Editorial Note

Ravel notated cautionary accidentals in round brackets in his manuscripts and this was custom was taken over in his published music. These accidentals are presented in small print in the present edition in an effort to provide an unimpaired performing score. Ravel neglected to notate whole-bar rests in S; these were however amended by the engraver.

All editorial emendations are indicated in square brackets or with dashed slurs, ties and hairpins.

Mouvement I

All autograph sources to this movement prove untraceable. Fe[1], the first edition of this movement, presents a different engraving, title and copyright and is of singular importance, especially regarding the genesis of the composition. In the publication of Fe[1], both parts are engraved in the same size, not with one larger than the other as in Fe.

1	vn	Fe[1]	no 𝆏 to n. 1
6	vc	Fe[1]	no ◦ to n. 1
7	vn	Fe[1]	slur only from nn. 2–3 and not into n. 8; engraver error
10	vc	Fe[1]	no staccato dash to n.
11–12	vc	Fe[1]	slur from m. 11 n. 3 to [illegible]4 instead of slur only in m. 12 nn. 2–
18	vn	Fe[1]	[illegible] to n. 1
34			slur from n. 3 into m. 35 miss-
52			
			s to n.
			through n. 3 to
			e vc ≺ ends wit
			≺ begins at n. 1
			e impression that these
			e haphazardly engraved
153			≺ editorially extended parallel to m. 149 (see above m. 150, 154)
157–58	vc	Fe[1]	no fingering, and no *4[e] Corde* in m. 158
159	vn	Fe[1]	♯ to n. 3, presumably engraver error in Fe
166, 174	vc	Fe[1]	no ♯ to n. 1; engraver error
168		Fe[1]	no Revenir au Mouv[t]
176	vc	Fe[1]	no *1[er] Mouv[t]*
231, 233, 235, 237, 239, 241	vc	Fe[1]	no 𝄽
236	vn	Fe[1]	continuation line for *sur Sol* only through n. 1, engraver error
240–41	vn	Fe[1]	slur fom n. 2 b to n. 1 e′
241, 243, 245	vn	Fe[1]	tenuto dashes to n. 2 instead of ≻
243–46	vc		redundant ♮ to n. 2 in each bar
257	vn	Fe	no tenuto dash to n. 1
258	vn	FeVc	n. 1 incorrectly engraved as b′
261	vn	Fe[1]	slur from nn. 1–2
263	vn	Fe[1]	no slur from nn. 2–3

Mouvement II

No metronome Marking in MM or HJM

2	vc	MM	*ff* altered to *f* in black pencil
5–16		S	notated with four-bar 𝄎, the ≻ is however there from the 2–4[th] repetitions.
17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49–56	vn	MM	no ≻ to n. 1 (the ≻s are however there in the earlier versions of MM and HJM of mm. 17–31 and as they are present in Fe they were presumably overlooked by Ravel when copying this page)
31	vn	S	≻ added in pencil
31, 45	vc	S	no continuation of the slur from m. 30 following line break
38	vc	MM	♮ not ♭ to n. 2
42–48	vc	MM	in early version these bars completely rewritten, see facsimile p. XV
49	vc	MM	2/4 mistakenly written instead of 2/8
49–56	vn	S	slurs from nn. 1–2 corrected to nn. 2–3 in pencil
49–60	vn	MM	no articulation whatsoever
50,54	vn	S	n. 2 originally c♯′, this altered to e′ and "mi" written above in pencil
	vc	S	n. 1 originally e this altered to c♯′
53	vc	S	cautionary ♮ added in blue pencil
57		MM	*mp*
58	vc		in MM ♭ to n. 2, this, however, not taken over in S and subsequently probably not in the proofs to Fe and therefore missing in Fe: scribal error
65	vc		in MM cautionary ♮ to C this not taken over into S or
67–8	vn	MM	no articulation
97	vn	S	s added in pencil
113	vc	S	in 2 in both bars originally d, altered in red ink with "mi" written below the notes
113–23	vc		in MM under n. 2 in pencil "ré" because e is written, in S d is notated and in red ink "mi" added presumably by Ravel.
121–3	vc	S	n. 2 of each bar originally d, altered in black pencil (by engraver based on 113–4?) to Fe reading
148		MM	*fp* marked between the staves
236	vc		♯ taken from HJM
344	vc	MM	≺ begins here not as in Fe two bars later
368	vn	MM, HJM	chord reads f♯′+c♯″+f♯″ (in HJM however there appears to be a ♯ before a′ although the note-head a′ is not notated)
369	vn	MM, HJM	octaves g + g′ notated, g′ crossed out in HJM but not in MM
372, 376, 380, 384	vc	MM	upper note(s) f♯ not a♯
373, 377, 381	vn	HJM	originally g + g′, then g′ crossed out in blue pencil
389, 391	vn	HJM	n. 1 originally f♯′ then altered in black pencil to a′
405	vc	MM	the ≻ begins here already with n. 2
420		MM	*Beaucop moins vif*; *mp* changed to just *p*
423	vn		in MM ♯ to n. 2, this not taken over into S or Fe, engraver error

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.

142	vn	S	no chord arpeggio symbol
146	vc	MM	staccato dashes to nn. 1–2 (open strings, so clearly not fingering 1)
146–47	vc	MM	originally ≺ over two bars, this then changed to ≺ under m. 146 and ≻ under m. 147
		MM	in black pencil below m. 145 (but this perhaps pertaining to m. 146) "sans touché" (?) meaning softly, but not over the fingerboard
		S	only ≺ taken over, presumably engraver omission
147	vc	HJM, MM	no ◦ to n. 1
148	vc	HJM, MM	no ≻ to n. 2
		MM	*mp* to n. 2 or ≻ to *mf* (n. 1 in m. 149)
		S	n. 1 perhaps c′ (unclearly written and quite low for d′)
151	vc	MM	portato dots to nn. 3–4
152	vc	HJM, MM	no staccato dot to n. 1
157	vc	HJM, MM	no tenuto dashes
158	vc	HJM, MM	no tenuto dash to n. 1
159	vc	HJM, MM	slur from nn. 1–2
164	vc	MM	staccato dot to n. 1; staccato dots to n. 4–5
165	vc	MM	staccato dots to nn. 1–2
166	vn	HJM	g + f′ + c″, this chord circled in black pencil and *ré* written above the st
168	vc	HJM	*mf*
		MM	this altered to *p* (de la pointe)
172			1–2 in MM; slur originally out in black ink slur perhaps en over eight out S?)
			to n. 2, dot and
			n. 2
			aver error
198			
200	vc	HJM, MM	*mf* to n. 2
201	vc	MM	no *p* to n. 1
207	vn	HJM	slurs added in blue pencil, these taken over into S and Fe
220–21	vc	MM	no slur from n. 4 to n. 1 in m. 221
222	vn	S	*glissando* line from nn. 1–2 only in this source, engraver error
223	vc	MM	staccato dots to nn. 1–4
226	vc	MM	no ≻ to n. 1; no staccato dot to n. 3
226–29	vc	S	no fingering, presumably added in proofs
227	vc	MM	no ≻ to n. 1; no staccato dot to n. 3
228	vc	MM	no ≻ to n. 1; no staccato dot to n. 3
229	vc	MM	no ≻ to n. 1; no staccato dot to n. 3
231	vc	HJM, MM, S	*p*
		HJM, MM	no breath mark in between mm. 231 and m. 232
232	vn	S	fingering 4 to grace-note two f′, open string symbols 0 above and below last double-stop
255	vc	MM	*f*
255f., 257f.	vc		in MM originally two notes to a slur, this corrected to one slur over both bars, this reading found in HJM, S and Fe
255–60	vc	MM	no two bar ≻s
261	vc	S	≺, engraver omission
265	vc	HJM, MM	no ≻ to n. 1
266	vc	HJM, MM	*f* to n. 1; no ⊓ to n. 1
267	vc	MM	no staccato dot to n. 3
268	vc	HJM, MM	no staccato dots
271	vc	MM	≻s to nn. 1–4
272	vc	MM	*p* to n. 1
273	vc	MM	staccato dots to nn. 4–5
289	vc	HJM, MM, S	≻ to n. 3
301	vc	MM	staccato dots and portato slur to nn. 2–3
305	vc	MM	staccato dots to nn. 1–4
306	vc	MM	n. 1 ♩. with sta to dot; n with staccato dot; nn. 3–4 with portato slur
309, 311	vc	MM	sta to n. 1, 5 and portato slur to n 4–5
310,	vc	MM	sta dots to nn. 1–2
3	vc	MM	staccato dot to n. 3
316	vc	MM	staccato dots nn. 1–2
	vc	MM	staccato dots to n. 1
318	vc	MM	≻ to n.
320	vc	S	urve line bra g all four chord tones
323		HJM, M	3
		MM	n slur from n. 3 to n. 1 in m. 324 (not pre)
3	vc	MM	dots to nn. 1–4 and porta rs to 1–2 and n. 3–4
327	vc	MM	dots t nn. 3; slur fr n. 2–3
328	vc	MM	to sh to nn. 1–2
332	vc	MM	no s r om 1–2
335	vc	HJM, MM	slur from nn. 2–3
33	vc	MM	≻
340	vc	MM	*f* to n. 3
		S	small C♭ for top note trill missing, probably add analogue m. 332 in proofs
343	vc	MM	≻ to n. 1 and *tr* sign; no ≻ to n. 2
344	vc	MM	"*p subito*" in HJM ≺ with *p* at bar begin written in blue ink, also in MM ≺ begins with n. 1
		FeVc	no *p* to vn part
348f.	vc	MM	no ties to B♭s, A♭s, G♭s
352	vc	HJM, MM	♯ to C♯ n. 5
358	vc	HJM, MM	no staccato dot to n. 4
		HJM	slash through n. 4 stem crossed out in black pencil
360f.	vc	HJM, MM	no 𝄐 over the bar line
361	vc	MM	staccato dots to nn. 1, 4, 5
362	vc	MM	staccato dots to nn. 1–2
363	vc	MM	staccato dots to nn. 1, 4, 5
364, 365	vc	MM	staccato dots to nn. 1–3
366	vc	MM	staccato dots to nn. 1–4
367	vc	MM	staccato dot to n. 1
373	vc	MM	dots and portato to nn. 2–3
374	vn	S	isolated staccato dot to n. 2
	vc	HJM, MM	no ≻ to n. 3
375	vc	HJM, MM	dots and portato slur to nn. 1–2; no ⊓ to n. 1

Bärenreiter Leseprobe Sample page

376	vc	HJM, MM	no ≻ to n. 1; dots and portato slur to nn. 2–3; no ⊓ to n. 2
377	vc	HJM	♯ crossed out to n. 3
380	vc	MM	dots and portato slur to nn. 3–4
		HJM, MM	no *toujours* below n. 2
381	vc	MM	no *ff* to n. 2
384	vc		in Fe portato dots and slurs to nn. 2–3 and 5–6, these already crossed out in S (also in vn and vc from m. 381 to end of movement)
388	vn, vc	HJM, MM, S	no broken chord symbol to final chord

Appendix 1

Fingering and bowing by Hélène Jourdan-Morhange from HJM and FeVn that are not found in Fe. These markings reflect how the violinist rehearsed and performed the work for the composer and as such is a document reflecting early 20th century performance practice.

I

135	HJM	fingering 2 to n. 1 and 1 to n. 3
136	FeVn	fingering 4 to n. 2 and 3 to n. 3
137	FeVn	*restz* below the bar, blue pencil
138	FeVn	fingering 4 to n. 2 and 2 to n. 3
141	FeVn	fingering 1 to n.
15		fingering 1 to both nn. 1 and 2
		ng 4 to n. 2
		il crossing out the portato
		1–3 crossed out faintly in black
		n. 1 and 2
12		oman numeral I above n. 2
146	FeVn	° above nn. 3 and 4 indicating harmonics or perhaps with n. 4 an open string
239	FeVn	∨ to n. 1 in black pencil, this written over the ⊓ in the score
240	FeVn	faint ∨ to n. 1 (not the grace note 1); portato slur crossed out from nn. 2–3 in black pencil
243	FeVn	∨ to chord at bar begin
245	FeVn	∨ to n. 1
249	FeVn	⊓ to n. 1 and portato slur from nn. 2–3 crossed out in black pencil

Appendix 2

Fingering and bow marking by Maurice Maréchal from MM, that are not found in Fe. The fingering reflects how the cellist performed the work for the composer and can be understood as a document reflecting early 20th century performance practice.

II

18	vc	MM	fingering 4 to n. 1
20	vc	MM	fingering 3 to n. 1
26	vc	MM	fingering 2 to n. 1
28	vc	MM	fingering 4 to n. 1
30	vc	MM	fingering 1 to n. 1
32	vc	MM	fingering 2 to n. 1 and 1 to n. 3
42	vc	MM	fingering 4 to n. 1
48	vc	MM	fingering 2 to n. 1 and 1 to n. 3
61	vc	MM	fingering 4 to n. 1
62	vc	MM	fingering 4 to n. 1
66	vc	MM	fingering 2 to n. 1
82, 84	vc	MM	⚲ added to pizz.
83	vc	MM	fingering 1
85	vc	MM	fingering 3
110	vc	MM	fingering 2 (n. 1 lower) and 1 to n. 3 (upper)
334	vc	MM	with ∨ indicating a left hand pizz.

III

33	vc		fingering 2 to n. 3
36	vc	MM	nn. 2–6 with fingering 1, ⚲, 2, 1, 3
	vc	HJM	there is odd fingering for this and the following bar, nn. 1–6 with fingering 3, 2, 1, 3, 1, 2
3	vc	MM	nn. 1–8 with fingering 4 (nothing to n. 2), 2, 3, ⚲, 2
		HJM	(see above) nn. 1–4 with fingering 4, 2, 3, ⚲, 2
38	vc	MM	nn. 1–6 with fingering 3, ⚲, 1, ⚲, 1, 2
42	vc	MM	fingering to nn. 1–5: 3, 1, 2
70	vc	MM	fingering 3, 1, 2, 1, 2

IV

	vc	HJM	n. 1 with ⊓ in black pencil; n. 2 with ∨ in blue pencil
2, 5	vc	MM	fingering 1 to n. 3
73	vc	MM	fingering 1 to n. 2 and ⚲ to n. 3
74	vc	MM	fingering 1, 3 to nn. 1–2
135	vc	MM	° to n. 3, no other fingering to n. 1 in HJM, MM; it is to be assumed that the ° was removed in a proof stage and replaced with the reading in Fe
158	vc	MM	∨ to n. 2
159	vc	MM	⊓ to n. 1 and ∨ to n. 3
160	vc	MM	⊓ to n. 1 and ∨ to n. 2
161	vc	MM	at end of wavy trill line a ⊓
163	vc	MM	∨ to n. 1
164	vc	MM	⊓ to n. 1
226	vc	MM	no fingering 4 to n. 1
		S	no fingering at all
228	vc	MM	no fingering 2 to n. 1
291	vc	MM	fingering to nn. 2–4: 2, 1, 4
292	vc	MM	⚲ to n. 1
324	vc	MM	fingering 3 to n. 2
325	vc	MM	fingering 1, 2
362	vc	MM	⊓ to n. 3

Bärenreiter Leseprobe Sample page

A la mémoire de Claude Debussy

Sonate

pour violon et violoncelle

Allegro ♩ = 120

Maurice Ravel

Violon

Violoncelle

sur Ré

11

1

21

2

sur La

43

3

sur Ré

55

4

pizz.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

© 2013 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

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.

122

Assez vif

p *p*

9

131

ff

ff très espressif

141

poco dim.

ff

10

4e Corde

161

Revenir au Mouvt

Bärenreiter Leseprobe Sample page

172

Violon: turn page for Violoncello / tourner pour le Violoncelle / für Violoncello blättern.

11

1er Mouv.t

p

expressif

183

195

12

f

sur Sol

f

220

14

sur Sol

mp *expressif*

pizz. arco

mp

Bärenreiter Leseprobe Sample page

232

pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

243

15

254

16

278

Rall. Très lent et en ralentissant

sur Ré sur La sur Ré

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.

79

4

0 4

ff

pizz.

ff

91

5

pizz.

ff

arco

p

103

arco
sur le chevalet du talon

pizz.

ff

p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

127

arco
sur le chevalet du talon

6

pizz.

ff

p

138

arco

ff

150 **7**

pizz.

176 **8**

199

237

[arco]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

253

10

mf

f

mf

sf

pizz.

mp

276

arco

mp

290

11

pizz.

f

arco

mp

12

p

arco

321

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

330

13

mf

arco

mf

pizz.

arco

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.

420

17 **Moins vif**

4e Corde
sur la touche

pp

mp expressif

mf expressif

p

429

18

pp

mp expressif

mp expressif

p

Regagnez peu à peu le 1er Mouv.t

439

pizz.

arco

p léger

1er Mouv.t

mf

*)

461

470

ff

ff

*) In **A** originally
Dans **A**, primitivment
In **A** ursprünglich



with final double-stop g♯'+c♯". However, when altering the first g♯' to f' Ravel may have neglected to change the final note g♯' to f' as in m. 455.
avec double corde finale sol♯$_2$ + ut$_4$. Toutfois, en modifiant le premier sol♯$_2$ en fa$_3$, il se peut que Ravel ait négligé de changer le dernière note, sol♯$_2$, en fa$_3$ comme à la mes. 455.
mit Doppelgriff gis'+cis". Als Ravel jedoch das erste gis' in f' geändert hat, hat er möglicherweise übersehen, auch die letzte Note gis' in f' zu ändern analog T. 455.

Bärenreiter Leseprobe Sample Page

20

477

sur le chevalet

486

pizz.

494

arco

pizz.

sec.

pizz.

glissez

pizz.

sec.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

III

Lent ♩ = 56

[arco]
3e Corde

3e Corde

9 **1** [arco]
4e Corde

p

17 **2**

f

f

24 **3**

pp

p

pp

4 Augmentez et ralentissez jusqu'à 5

p *expressif*

p

36

f

f

5 Presque deux fois plus vite que le mouvt initial

42

ff

sans diminuer

ff

sans diminuer

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.

10

1

sans Sourdine

ten.

mf

f

pizz.

mf

f

18

ff

ff

25

2

mf

arco

sf

sf

f

42

3

p sub.

ff

pizz.

p sub.

arco

ff

49

pizz.

arco

pizz.

arco tr

Bärenreiter Leseprobe Sample page

57 **4** **5**

64

73 **6** **Un peu trainé** **Un peu trainé**

89 **8**

96 **9**

Bärenreiter Leseprobe Sample page

106

10

118

11

129

12

pizz.

arco

pizz.

arco

13

150

158

14

pizz.

pizz.

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.

218

V

p

pizz.

mf

mf

pizz.

p

arco

mf

225

arco

f

19

pizz.

ff

arco

p

f

pizz.

ff

233

f

ff

245

f

21

f

f

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

251

22

mf

arco

mf

257

f

f

265

23

ff

p

pizz.

arco

pizz.

ff

f

f

mf

f

p

arco

pizz.

arco

pizz.

f

mf

f

p

280

24

ff

arco

ff

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

287

296

25

305

26

324

28

333

29

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.

A Selection of Editions for Violin

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T



from: Franck, *Sonate* op. 6 · BA0[illegible]25

Johann Sebastian Bach

[illegible] Partitas
[illegible]n. BA05256

[illegible]rd

[illegible]5119

[illegible]0

[illegible]0-90

[illegible]for two
[illegible]5188-90

Ludwig van Beethoven

Concerto in D maj for Violin and Orchestra op. 61. BA09019-90

Romances in F maj and G maj for Violin and Orchestra op. 50, op. 40 BA09026-90

Johannes Brahms

Works for Violin and Piano
- Sonata in G maj op. 78. BA09431
- Sonata in A maj op. 100. BA09432
- Sonata in D min op. 108. BA09433
- Sonatas in F min and E-flat maj after op. 120. BA10911
- Sonata Movement in C min from the F.A.E. Sonata WoO 2. BA10908

Concerto in D maj for Violin and Orchestra op. 77. BA[illegible]0

Arcangelo Corelli

Sonatas for Violin and Bc op. 5
Volume 1: BA09455 / Volume 2: BA09456

Antonín Dvořák

Concerto in A min for Violin and Orchestra op. 53. BA[illegible]22-90

César Franck

Sonata / Andantino quietoso op. 6 / Mélancolie for piano and violin BA09425

Georg Friedrich Händel

Complete Works for Violin and Bc HWV 358, 359[a], 361, 364, 371, 368, 370, 372, 373, 408, 412. BA04226

Felix Mendelssohn Bartholdy

Concerto in E min for Violin and Orchestra op. 64
- Piano reduction of version 2. BA09099-90
- Piano reduction of version 1. BA09099-92

Sonatas for Violin and Piano BA09066

Wolfgang Amadeus Mozart

Complete Works for Violin and Piano in Two Volumes Volume 1: BA05761 / Volume 2: BA05762

Concertos for Violin and Orchestra
- **in B-flat maj K. 207 (No. 1)**. BA04863-90
- **in D maj K. 211 (No. 2)**. BA04864-90
- **in G maj K. 216 (No. 3)**. BA04866-90
- **in D maj K. 218 (No. 4)**. BA04865-90
- **in A maj K. 219 (No. 5)**. BA04712-90

Sinfonia concertante in E-flat maj for Violin, Viola and Orchestra K. 364 BA04900-90

Niccolò Paganini

Ca[illegible] op. [illegible] and 24 C[illegible]adanze Inglesi (first edition) for solo violin BA[illegible]9424

Maurice Ravel

Tzigane. Rhapsody [illegible] violin and orchestra [illegible]08849-9[illegible]

Camille Saint-Saëns

Havanaise for violin and piano op. 83 BA09426

Franz Schubert

Complete Works for Violin and Piano
- **Fantasia in C maj** D 934 op. post. 159 BA05620
- **Rondo in B min** D 895 op. 70 BA05618
- **Sonata in A maj** D 574 op. 162 BA05605
- **Three Sonatas "Sonatinas"** D 384, 385, 408 op. post. 173. BA05606

Rondo in A maj for Violin and Orchestra D 438. BA05653, BA05653-90

Georg Philipp Telemann

Twelve Fantasias for Violin without Bass. BA02972

Antonio Vivaldi

The Four Seasons for violino principale, two violins, viola and bc BA06994-90

Bärenreiter Leseprobe Sample page

A 31 · 2024-05

Bärenreiter

www.baerenreiter.com

Chamber Music for Strings

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T



from: Beethoven, String Quartets op. 18 · TP00916

String Duo

Wolfgang Amadeus Mozart
Duets K. 423, 424 for Violin and Viola. BA04772

Maurice Ravel
Sonata for Violin and Violoncello.

[illegible] and
[illegible]00306

String Quartet

Ludwig van Beethoven
String Quartets op. 18, 1–6.
BA09016, TP00916

String Quartets op. 59, 1–3.
BA09017, TP00917

String Quartets opp. 74 and 95.
BA09018, TP00918

Claude Debussy
String Quartet. BA09414, TP00414

Gabriel Fauré
String Quartet op. 121.
BA07901, TP00412

Leoš Janáček
String Quartet No. [illegible] after Tolstoy's "Kreutzer Sonata". BA09520, TP00520

String Quartet No. 2 "Intimate Letters". BA09533, TP00533

Wolfgang Amadeus Mozart
Three Divertimenti for String Quartet K. 136-138. BA04860, TP00278

The Thirteen Early String Quartets.
Vol. 1: K. 80, 155, 156 and 157. BA04847
Vol. 2: K. 157, 158, 159 and 160. BA04848
Vol. 3: K. 168, 169 and 170. BA04849
Vol. 4: K. 171, 172 and [illegible] BA04850

The Ten Celebrated String Quartets
K. 387, 421, 428, 458, 464, 465, 499, 575, 589 and 590. BA04750, TP00140

Eine kleine Nachtmusik K. 525, Edition for String Quartet.
BA04700, TP00019

Maurice Ravel
String Quartet. BA09413, TP00413

Franz Schubert
String Quartet in A min "Rosamunde" D 804, String Quartet in C min "Quartettsatz" D 703.
BA05614, TP00304

String Quartet in D min "The Death and the Maiden" D 810.
BA05613, TP00301

String Quartet in G maj D 887.
BA05616, TP00303

Franz Schubert
String Quartets I
Quartet in D maj D 94 /
Overture in C min D 8A /
Quartet in C maj D 46 /
Minuet in D maj D 86 /
Five Minuets and five German Dances D 89. BA05625

String Quartets II
Quartets in G min/B-flat maj D 18 /
Quartet in C maj D [illegible] /
Quartet in B-flat maj D [illegible] /
Quartet in B-flat maj D 68. BA05631

String Quartets III
Quartet in D maj D 74 /
Quartet in E-flat maj D 87 (op. post. 125/1) /
Quartet in B-flat maj D 112 (op. 168) /
Quartet in G min D 173 /
Quartet in E maj D [illegible] (op. post. 125/2)
BA05636

Bedřich Smetana
String Quartet No. 1 in E min "From my Life". BA09516, TP00516

String Quartet No. 2 in D min [illegible]
BA09517, TP00517

Josef Suk
String Quartet No. 1 in B-flat maj op. 11. BA09530, TP00530

String Quintet

Wolfgang Amadeus Mozart
Complete String Quintets K. 174, 406, 515, 516, 593 and 614. BA04771, TP00159

Franz Schubert
String Quintet in C min D 8 for two Violins, two Violas and Violoncello.
BA05637

String Quintet in C maj D 956.
BA05612, TP00287

String Sextet

Johannes Brahms
Sextet in B-flat maj op. 18 for two Violins, two Violas and two Violoncellos. BA09419, TP00419

Sextet in G maj op. 36 for two Violins, two Violas and two Violoncellos. BA09420, TP00420

Bärenreiter Leseprobe Sample page

A 1 · 2024-05

Bärenreiter

www.baerenreiter.com

Chamber Music with Piano

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Trio with Piano

Johannes Brahms
Trio for Violin, Violoncello and Piano op. 87. BA09436

Trio for Violin, Violoncello and Piano op. 101. BA09437

Trio in B-flat maj for Violin, Violoncello and Piano after the String Sextet op. 18. BA09441

Trio for Violin, Horn (Viola or Violoncello) and Piano op. 40. BA09435

Trio for Clarinet (Viola), Violoncello and Piano op. 114. BA09438

Gabriel Fauré
Trio for Piano, Violin and Violoncello op. 120. BA07902

art

llo.

tt-
nd

for Violoncello.

- Trios in B-flat maj
D 28 and in E-flat maj D 897
op. post. 148. BA05626

- Trio in B-flat maj D 898 op. 99.
BA05607

- Trio in E-flat maj D 929 op. 100.
BA05610

Bedřich Smetana
Trio in G min for Piano, Violin and Violoncello.
BA09518



from: Brahms, Trio for Violin, Violoncello and Piano op. 87 · BA09436

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Quartet with Piano

Gabriel Fauré
Piano Quartet in C min op. 15 for Piano, Violin, Viola and Violoncello.
BA07903

Piano Quartet in G min op. 45 for Piano, Violin, Viola and Violoncello.
BA07904

Wolfgang Amadeus Mozart
Quartet in G min K. 478 for Piano, Violin, Viola and Violoncello.
BA04728

Quartet in E-flat maj K. 493 for Piano, Violin, Viola and Violoncello. BA04729

Josef Suk
Piano Quartet in A min op. 1 for Piano, Violin, Viola and Violoncello. BA09546

Quintet with Piano

Wolfgang Amadeus Mozart
Chamber Music Editions of the Piano Concertos for Two Violins, Viola, Violoncello and Piano

- Concerto in F maj K. 413 (No. 11)
BA04875

- Concerto in A maj K. 414 (No. 12)
BA04877

- Concerto in C maj K. 415 (No. 13)
BA04879

- Concerto in E-flat maj K. 449 (No. 14)
BA04871

Franz Schubert
Quintet in A maj "Trout Quintet" D 667 op. post. 114 for Piano, Violin, Viola, Violoncello and Double Bass.
BA05608

A 2 · 2024-05

Bärenreiter

www.baerenreiter.com