

RAVEL

Trio

pour piano, violon et violoncelle
for Piano, Violin and Violoncello
für Klavier, Violine und Violoncello

Urtext

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

Avec une Introduction par / With an Introduction by /
Mit einer Einführung von
Gudula Schütz



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10921

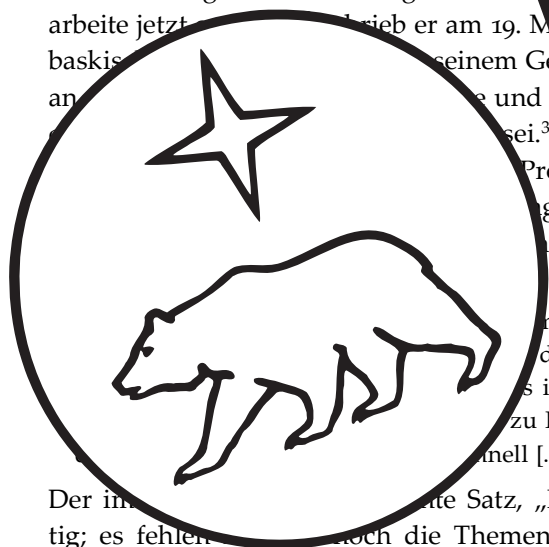
INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung	III
Introduction (English)	XII
Introduction (français).....	XXI
I Modéré	1
II Pantoum. Assez vif	12
III Passacaille. Très large	24
IV Final. Animé	29
Critical Commentary.....	43

EINFÜHRUNG

ZUR ENTSTEHUNG

Innerhalb des vergleichsweise überschaubaren, aber ambitionierten Kammermusikschaffens von Maurice Ravel (1875–1937) steht das Klaviertrio aus dem Jahr 1914 zeitlich in der Mitte. Vorausgegangen waren neben einer frühen einsätzigen Sonate für Klavier und Violine (1898, postum veröffentlicht) das Streichquartett (1903) sowie das Septett *Introduction et Allegro* (1905); nach dem Ersten Weltkrieg folgten die Sonate für Violine und Violoncello (1920), die kleine *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* für Violine und Klavier (1922) und schließlich die Sonate für Violine und Klavier (1927). Was Ravel bewogen haben mag, den mindestens bis 1908 zurückreichenden Plan eines Klaviertrios gerade 1914 in die Tat umzusetzen,¹ ist nicht bekannt – eine konkrete Zweckbestimmung oder gar ein Kompositionsauftrag waren nicht damit verbunden. Vielleicht reizte es ihn, sich nach Ballettmusik, Liedern und Klavierstücken mit einer „klassischen“ Kammermusikgattung zu befassen, deren spezifischen Herausforderungen er sich bislang noch nicht gestellt hatte. „Ich arbeite jetzt ...“ schrieb er am 19. März 1914 aus dem baskischen Dorf zu seinem Geburtsort Ciboure an Ida Godebska und meldete ein „Trio“ an.² Der eigentliche Prozess der geplanten Kompositionen setzte sich wie ihn charakteristisch be-



Der im ersten Satz, „Mein Trio ist fertig; es fehlen noch die Themen!“, den Ravel gegenüber seinem Schüler Maurice Delage gesagt haben soll,

1 Vgl. Maurice Ravel (im Folgenden MR) an Cipa Godebski, [Paris] 26.3.1908, in: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* [im Folgenden *L'intégrale*], hrsg. von Manuel Cornejo, Paris 2018, S. 181: „[...] Ich werde mich wieder dransetzen. Woran? *Cloche Engloutie*, *Trio*, *Symphonie*, *St. François d'Assise*? Weiß noch nicht.“ 1913 berichtete Roland-Manuel in *Silhouettes d'artistes. Maurice Ravel*, in: *L'Écho musical* 2, Febr. 1913, S. 1–3, dass Ravel „über ein Trio nachsinnt.“

2 MR an Ida Godebska, St-Jean-de-Luz 19.3.1914, *L'intégrale*, S. 361. Die Pariser Musikszene wurde durch eine knappe Nachricht in der Zeitung *Excelsior* (3.4.1914, S. 9) über das neue Projekt in Kenntnis gesetzt: „M. Ravel vollendet ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello.“

3 MR an Ida Godebska, St-Jean-de-Luz 25.3.1914, *L'intégrale*, S. 363. Ravel spricht hier ausdrücklich nur von einem ersten Teil („morceau“), nicht vom ersten Satz.

4 MR, *Contemporary Music* (Vortrag gehalten am 7.4.1928 in Houston/Tex.), in: *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies* 15, Nr. 2, 1928, S. 131–145, hier S. 141. Vgl. auch Arbie Orenstein, *Maurice Ravel's creative process*, in: *The Musical Quarterly* 53, Okt. 1967, S. 468.

bringt – ob nun authentisch oder nicht – diese Arbeitsweise anschaulich auf den Punkt.⁵ Freilich ging Ravel die Komposition des Trios in den folgenden Monaten nicht immer leicht von der Hand. Zwischenzeitliche Reisen nach Genf, Lyon und Paris, der anhaltende Ärger über Sergei Djagilews Eigenmächtigkeiten im Zusammenhang mit der Auf-führung von *Daphnis et Chloé* in London, andererseits die verlockenden Annehmlichkeiten des quirligen Badeorts wie nicht zuletzt auch allerlei Empfindlichkeiten der sensiblen Künstlerpersönlichkeit führten immer wieder zu Unterbrechungen: „Trotz des schönen Wetters ... hat das Trio seit drei Wochen keine Fortschritte und ruht sich an. Aber heute habe ich festgestellt, dass es gar nicht so übel riecht ... und der Vergessene repariert.“⁶ schrieb Ravel am 18. Juli,

um nur zwei Tage später erneut zu klagen: „Es ist schrecklich. Man sieht die Sonne nicht mehr und es ist kalt. Das Trio leidet darunter und stagniert.“⁷ Tatsächlich hatte der Komponist auch mit dem Problem zu kämpfen, mit den Klangwelten von Klavier und Streichen – für ihn „an sich vollkommen gesessene Instrumente“⁸ – adäquat umzugehen. Entsprechend äußerte er sich gegenüber Alfredo Casella und Hélène: „Alfredo hat allen Grund, für das Klavier zu arbeiten: das geht dreimal so schnell!“⁹

Am 1. August platzte die Nachricht von den französischen politischen Entwicklungen mit voller Wucht in den idyllischen Badeort und schmeißt die kreativen Ringe hinein: Deutschland-Kriegserklärung und der Eintritt Frankreichs in den ersten Weltkrieg erschütterten Ravel bis ins Mark:

Sie vorgestern ... diese Sturmglocke, die weinenden Frauen und vor allem die schreckliche Begeisterung all dieser jungen Leute ...

... und alle Freunde, die abreisen mussten und von denen ich keine Nachricht habe ...

Ich kann nicht mehr: Dieser minütlich wiederkehrende Albtraum ist zu grauenhaft. Ich glaube, ich werde verrückt ... oder ich verfall der Besessenheit ...¹⁰

Tatsächlich befand sich Ravel bereits in einer Phase intensiver kompositorischer Aktivität. „Sie denken, ich arbeite

5 Als Zitat zuerst bei H[ans] H[einz] Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk*, Frankfurt a. M. 1966, erw. Aufl. 1976, S. 189. Stuckenschmidt verzichtete hier (wie in seiner gesamten Schrift) auf einen Quellennachweis, den auch später niemand nachzureichen im Stande war; vgl. Roy Howat, *Debussy, Ravel and Bartók: Towards Some New Concepts of Form*, in: *Music & Letters* 58, Juli 1977, S. 285–293, hier S. 292. Möglicherweise geht das Zitat auf ein persönliches Gespräch von Stuckenschmidt mit Maurice Delage zurück (vgl. dazu Stuckenschmidt, S. 321).

6 MR an Hélène Kahn-Casella, St-Jean-de-Luz 18.7.1914, *L'intégrale*, S. 379.

7 MR an Lucien Garban, St-Jean-de-Luz 28.7.1914, *L'intégrale*, S. 381.

8 MR, *Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel*, hrsg. und eingeleitet von Claude Roland-Manuel, in: *La Revue musicale*, Dez. 1938, S. 17–23, hier S. 23.

9 MR an Hélène Kahn-Casella, St-Jean-de-Luz 18.7.1914, *L'intégrale*, S. 379.

10 MR an Cipa Godebski, St-Jean-de-Luz 3.8.1914, *L'intégrale*, S. 382.

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.

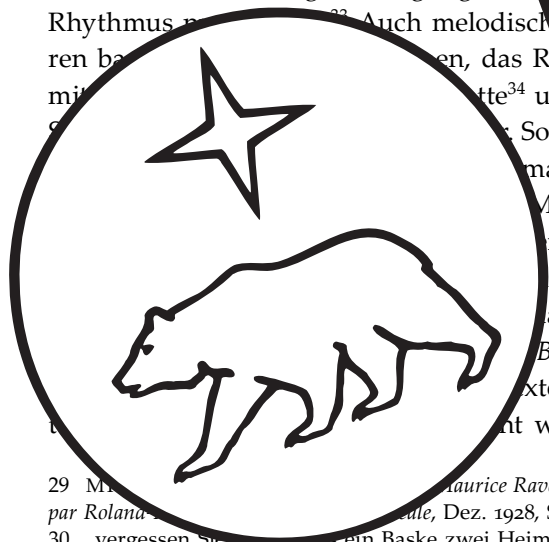


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

1. Satz: *Modéré*

Als hervorstechendes Charakteristikum des Kopfsatzes bezeichnete Ravel dessen „baskische Färbung“.²⁹ Für das Verständnis dieses Sachverhalts ist es wichtig zu wissen, dass Ravel, der ein baskische Mutter hatte und sich zeitlebens als Baske und Franzose gleichermaßen verstand,³⁰ parallel zum Trio an einem einsätzigen, siebenteiligen Klavierkonzert arbeitete, das den Titel *Zaspiak-bat* (wörtlich: „sieben sind eins“) – ein Verweis auf die Zusammengehörigkeit der sieben baskischen Provinzen dies- und jenseits der Pyrenäen – tragen und auf authentischen Volksliedern beruhen sollte.³¹ Das Vorhaben scheiterte jedoch noch im selben Jahr, nachdem Ravel bewusst geworden war, dass sich die Ursprünglichkeit des musikalischen Materials nicht in den so wesensfremden Bereich der Kunstmusik transferieren ließ: „Man darf die Volkslieder nicht so behandeln [...], sie eignen sich nicht für Bearbeitungen.“³² Die Komposition des Trios profitierte dennoch von diesem Plan, wenngleich Ravel nun anders verfuhr: Das dem Kopfsatz eigene Kolorit verdankt sich nicht der mehr oder weniger wörtlichen Übernahme präexistenter Modelle, sondern entspringt einem Bündel verschiedenartiger, subtiler Anspielungen, wobei die offensichtlichste von ihnen, die von Ravel in der Analyse seines Trios beschriebene Zugrundelegung des baskischen Zortziko-Rhythmus, nicht zu übersehen ist.³³ Auch melodisch lassen sich Spuren baskischer Volkslieder finden, das Ravel ja gleichsam mit baskischen Melodien arbeitete³⁴ und mit denen er in der *Bertsolaritza* So besteht etwa eine Melodie aus dem spanischen Melodien Ravel ein- oder jemanden sie im (s. Beispiel 1b).³⁵ Darüber hinaus die *Bertsolaritza*, deren Texte einem festgelegten Schema unterworfen worden.³⁶ Tatsäch-



29 M. Ravel, *Maurice Ravel avec une introduction par Roland-Manuel*, Paris: Éditions de la Revue de la Musique, Dez. 1928, S. 215–223, hier S. 214.

30 „vergessen Sie nicht, dass ein Baske zwei Heimatländer hat“; MR an Eugène Cools, St-Sauveur 25.5.1920, zit. nach *L'intégrale*, S. 697.

31 Vgl. Robert Orledge, *Evocations of exoticism*, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, hrsg. von Deborah Mawer, Cambridge 2002, S. 31. Die Skizzen zu *Zaspiak-bat* befinden sich in Privatbesitz und sind vorläufig nicht zugänglich.

32 Äußerung von MR gegenüber dem Nestor der baskischen Folkloristik, Padre José Antonio de Donostia, zitiert nach dems., *Hommage à Ravel*, in: *Gure Herria* (Bayonne), Okt.–Dez. 1937, S. 336–340, hier S. 336–337, dt. Übers. nach Roland-Manuel, *Ravel*, S. 75.

33 Vgl. Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, S. 62.

34 Vgl. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 195.

35 Vgl. Georges Pillaux, *Ravel et l'Euskara*, in: *Revue d'études basques* 49, 1994, S. 6–15. Die Melodie ist u. a. enthalten in [Jean]-D[ominique]-[Julien] Sallaberry, *Chants populaires du pays basque. Paroles et musique originales*, Bayonne 1870, S. 196f.

36 Itxaso Sainz de la Maza Bilbao, *Ravel y Euskal Herria. Influencias de la cultura vasca en un músico cosmopolita*, Bachelor Thesis, Escola Superior de Música de Catalunya, 2015, <https://recercat.cat/handle/2072/252270> (zuletzt abgerufen am 17.03.2024). Das folgende Musikbeispiel ist der *Bertsolaritza*-Datenbank des Xenpelar Dokumentazio Zentroa entnommen, <https://bdb.>



BEISPIEL 1a: Ravel, Klaviertrio, 1. Satz, Hauptthema



BEISPIEL 1b: „Adios izar ederra“, baskisches Lied



BEISPIEL 1c: „Olentzero joan zaigu Bertsolaritza“ auf einen Zortziko Txikia

nicht entsprechen die sieben Melodietöne von Ravels erstem Thema (Takt 1) dem siebensilbigen Vers des Zortziko Txikia (einer Zortziko), und die ersten acht Takte des Kopfsatzes, in denen das Thema wiederholt wird, haben ihre Analogie in der achteiligen Trochäerform der *Bertsolaritza* (s. Beispiel 1c). Es mag sogar sein, dass Ravel sich mit dem Hinweis darauf, dass sein 3/4-Takt (in der rhythmischen Unterteilung 3+3) dem „alten zortziko basque (zortziko auf baskisch gebildet)“ entspreche, auf das literarische Vorbild bezieht, wohingegen der musikalische Zortziko üblicherweise „heute im Fünftakt“ notiert werde.³⁷

2. Satz: *Pantoum*

Aus einem anderen Kulturkreis schöpft der zweite Satz seine geistliche Substanz: Der Titel greift die malaysische Gedichtform Pantoum (eigentlich Pantun) auf, die durch Victor Hugos Gedichtband *Les Orientales* (1829) und im Zuge der Exotismus-Mode des 19. Jahrhunderts in Frankreich populär wurde; Dichter wie Leconte de Lisle und Théophile Gautier assimilierten sie dem Formenschatz der französischen Lyrik. Claude Debussys Vertonung von Charles Baudelaires Pantoum *Harmonie du soir* (1887/89) und ihr instrumentales Pendant, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Nr. 4 aus *Préludes, Livre 1^{er}*; 1910), waren Ravel sicherlich bekannt und möglicherweise für ihn, der die durch eine auferlegte Form entstehenden Einschränkungen stets als besondere Herausforderung sah,³⁸ Anlass für den Versuch, selbst eine Komposition zu schaffen, die den Prinzipien eines Pantoums folgt – ohne in diesem Fall auf einen präexisten-ten Text zurückzugreifen.

bertsozale.eus/en/web/doinutegia/view/580-olentzero-joan-zaigu-i (zuletzt abgerufen am 20.03.2024).

37 Vgl. Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, S. 62.

38 Vgl. Vlado Perlemuter und Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, Neuausgabe, Amersham 2005, S. 73.

In doppelter Hinsicht unterliegt ein Pantoum strengen Vorgaben: Formal handelt es sich um eine Abfolge von Quartetten mit Kreuzreim, die untereinander verbunden sind, indem der zweite und vierte Vers einer Strophe als erster bzw. dritter Vers der folgenden wiederkehren. Mehr noch als dieser ‚architektonische‘ Aufbau interessierte den literaturaffinen Ravel aber offenbar die semantische Struktur des Pantoum: Es entwickelt durch alle Strophen hinweg zwei unterschiedliche Themen („sens“); ein erstes, in der Regel äußerliches und beschreibendes in den ersten beiden Versen jeder Strophe, und ein zweites intimeres oder moralisches jeweils in den letzten beiden. Beide ‚Gedanken‘ bleiben freilich nicht ohne Berührungspunkte, wie Théodore de Banville in seinem *Petit traité de poésie française*, der ersten gattungstypologischen Einordnung des Pantoum, darlegte:

Ja, *scheinbar* müssen die beiden Themen, die im Pantoum [sic] parallel verlaufen, vollkommen unabhängig sein; aber dennoch vermischen, beantworten, ergänzen und durchdringen sie einander durch zarte und unmerkliche Beziehungen des Gefühls und der Harmonie.³⁹

Die hier beschriebene poetische Dualität findet ihre Parallele in Ravels analytischen Ausführungen zu einem Trio.

Es ist bekannt, dass in dieser Art von Gedicht zwei kontrastierende Themen vom Anfang bis zum Ende parallel fortgeführt werden. Während des gesamten Stücks wird die symmetrische Abfolge der Themen [...] jedem seinen eigenen Charakter bewahren [...] Die beiden Themen [...] der Schluss prägnant sie gleich-

zieht sich die Komposition entwickelt sich ein rhythmisch Geflecht der Themen, Positionen verschieben: (Takt 124) ein drittes lyrisches den Trioteil des Scherzos an das Wechselspiel der beiden an fortgeführt wird.⁴¹ Zum Ende hin den Hauptthemen immer mehr, zerfallen in motivischen Bestandteile, bevor am Schluss – dort wo der Dichter im Pantoum den allerersten Vers zu wiederholen hat – beharrlich der erste Takt des Satzes repetiert wird.

3. Satz: Passacaille

Im größtmöglichen Kontrast zum Schluss des vorhergehenden erhebt sich der dritte Satz mit einem ‚nackten‘ achttaktigen Ostinato-Thema im tiefen Register des Klaviers. Es steigt über das Violoncello in die Violine und weiter in die hohe Lage des Klaviers. Ab der fünften Wiederholung

39 Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1872, S. 221.

40 Zit. nach Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, S. 64.

41 Eine in der Ravel-Forschung nicht unumstrittene Analyse des Satzes in Bezug auf dessen strukturelle Parallelen zum literarischen Pantoum bietet Brian Newbould, *Ravel's Pantoum*, in: *The Musical Times* 116, 1975, S. 228–231.



Thema 1



Thema 2



Thema 3

BEISPIEL 2: Die drei Themen des *Pantoum*

verdichtet sich die Textur; ein langgezogenes großes Crescendo führt das nunmehr in geradezu Wagnerschen Harmonien⁴² eingekleidete Thema zum Höhepunkt des Satzes (T. 49), bevor die Inten-

sität des musikalischen Parameter sukzessive zurückgenommen wird und der elfte und letzte Themenlauf langsam wieder in die zerbrechliche, spröde Stimmung vom Beginn hineingleitet. Mit dem Rückgriff auf die barocke Passacaglia huldigte Ravel den bewunderten französischen Clavecinisten – 1917 hat er dies noch einmal explizit in *Le Tombeau de Couperin* getan –, und bereits für diesen Totensatz gilt, was Hélène Jourdan-Morhange angesichts des späteren Klavierstücks sagte: „Ravel versuchte, Couperin zu kopieren ... und produzierte Ravel!“⁴³ Die Passacaille ‚illustriert‘ zugleich aber auch einen der Kernsätze von Ravels Kontrapunktwerk André Gedalge: „Wichtig ist die melodische Linie und das Unablässliche. Welche Stoffe man unter die Melodie gießt, ist Geschmacksache.“⁴⁴ Couperin à la Ravel – es hat eine gewisse Folgerichtigkeit, dass der Komponist Gedalge das Klaviertrio „nicht nur als Freundschaft“ widmete: „Die Zueignung geht direkt an den Lehrmeister.“⁴⁵

4. Satz: Final. Animé

Auf drei anspielungsreiche Sätze folgt ein Schluss, den Ravel in seiner Analyse allein durch die Darstellung seiner Themen und ihrer Abfolge, mithin als musikalisch autark, beschrieb. Doch bietet das rauschhaft wirbelnde Finale beinahe apotheotisch alle Ingredienzien der vorhergehenden Sätze noch einmal auf: das inegale, baskisch gefärbte Metrum des ersten Satzes, ein eingeschobenes neues Thema im Klavier mit gleichsam zu Streicher-Trillerketten verdichtetem Scherzomotiv wie im *Pantoum* (ab T. 31), selbst die *Passacaille* scheint, verbrämt in Gestalt des gegenwärtigen

42 Michael J. Puri, *The Passion of the Passacaille: Ravel, Wagner, „Parsifal“*, in: *Cambridge Opera Journal* 25, Nov. 2013, S. 285–318, bes. S. 306–312, erkannte in der sechsten Themendurchführung harmonische Ähnlichkeiten zum *Feierlichen Marsch zum heiligen Gral* aus Richard Wagners *Parsifal*. Ravel war bei der Pariser Erstaufführung der Oper im Januar 1914 zugegen und hat sie für die Zeitung *Comœdia illustré* (20.1.1914) rezensiert.

43 Perlemuter und Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, S. 67.

44 Maurice Ravel et al., *Hommages à André Gedalge*, in: *La Revue Musicale* 5, 13.1926, S. 255–259. Vgl. auch Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, S. 141.

45 Ravel et al., *Hommages*, S. 255.



a) 1. Satz

b) 2. Satz

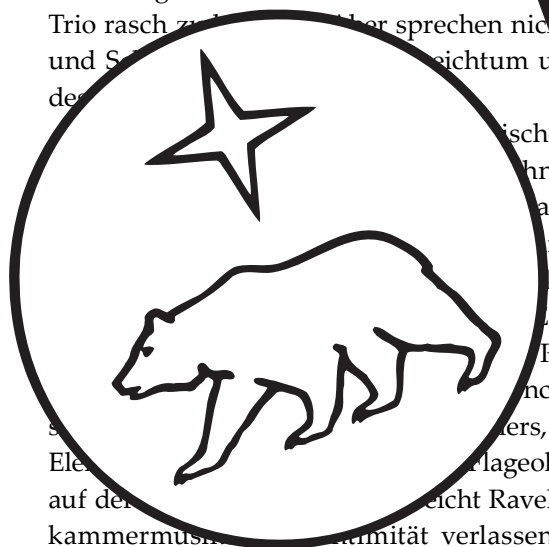


c) 3. Satz

d) 4. Satz

BEISPIEL 3: Die Sekunde als melodischer Nukleus

Hauptthemas, in den Tiefen des Klaviers noch einmal kurzzeitig auf (T. 42–49). Dieses im eigentlichen Sinne synthetische Hörerlebnis wird durch die motivische Verwandtschaft der Themen ermöglicht, die – entgegen Ravel, der eine zyklische Anlage des Trios ausdrücklich verneinte⁴⁶ – durch einen gemeinsamen melodischen Nukleus (s. Notenbeispiel 3a–d), die markante Sekundausweichung, aber auch durch die Allgegenwart von Punktierungen generiert wird. Dass manche Exegeten schließlich im Finalsatz außermusikalische Bezüge zu entdecken glaubten, indem sie in den Triller- und Akkordkaskaden das Sturmgeläute bei der Mobilmachung zu hören vermeinten und auch den fanfarenartigen Einwürfen im Klavier (T. 58–61, 64–69) einen martialischen Sinn beizubringen, erklärt sich durch die Konjunktur von Kriegsausbruch und Ravels unbedingtem Willen, das Trio rasch zu vollenden. Dieser sprechen nicht das Energische und Selbstvertrauen, sondern das Streben nach Heiterkeit der



zwischen und fortsetzen. Mit der Chance der drei Instrumenten: Unter Auskontra-A (Klavier, Violine u. a. am Parallelführung in Violoncello-Stimme zu hören, durch perkussive Elemente, die auf der Klageoletts und das Spiel auf der Klageoletts. Ravel, die traditionelle Kammermusik in der Kammermusik verlassend, bisweilen ans Orchestrale grenzende Klangwirkungen, in denen die Verschiedenartigkeit der drei Instrumente aufgehoben ist.

ERSTAUFFÜHRUNG UND DRUCKLEGUNG

Trotz des Kriegs ließ sich eine öffentliche Erstaufführung relativ zeitnah organisieren: Am 28. Januar 1915 spielten Alfredo Casella (Klavier), Gabriel Willaume (Violine) und Louis-Raymond Feuillard (Violoncello) das Klaviertrio in der Salle Gaveau als Teil eines Programms, das u. a. auch die Premiere des Liederzyklus *Le jardin clos* op. 106 von Gabriel Fauré (mit der Sängerin Claire Croiza und dem Kom-

ponisten am Klavier) umfasste. Das Konzert wurde vom Publikum dankbar als „das erste echte Anzeichen für eine Wiederbelebung des Musiklebens in Paris“ angenommen,⁴⁷ obwohl es auch Stimmen gab, die das Programm für einen großen Saal als „zu lang“ empfanden, zumal „angesichts der überwältigenden, alle Herzen beschäftigenden Ereignisse [...] eine große, tiefgründige und edle Musik nötig“ gewesen wäre, „um zu bewegen.“⁴⁸ Dankbarkeit gegenüber dem Komponisten äußerte auch Casella:

Zu den schönsten Stunden, die ich mit Ravel verbrachte, gehörten diejenigen vor der Uraufführung des herrlichen Trios [...] im Februar [sic] 1915 in Paris, bei dem er – eine Aufmerksamkeit, die mich immer ehren wird – mich als ersten Interpreten für den Klavierpart haben wollte. Ich möchte noch erwähnen, dass sein Vertrauen zu mir so groß war, dass er mich der Korrektur der Druckfahnen zu beauftragte, als er im Krieg zog.⁴⁹

Casellas rückschauende Äußerungen werfen im Blick auf die Drucklegung des Klaviertrios Fragen auf, die sich nicht alle schon selbst beantworten lassen. Im Zentrum steht die Tatsache, dass das überlieferte Autograph (Quelle A) und Durants Erstdruck (Quelle Fe) so große Abweichungen voneinander aufweisen, dass vor allem im Blick auf den zweiten Satz von unterschiedlichen Fassungen gesprochen werden kann. Aufgrund der dünnen Quellenlage – weder Aufführungsmaterial noch Druckfahnen sind erhalten bzw. zugänglich⁵⁰; auch ist nicht bekannt, ob Ravel bei der Erstaufführung zugegen war – lässt sich die Ursache dieser Änderungen nicht erklären. Richard Dowling hat, da es sich überwiegend um vermeintliche Vereinfachungen der Streicherpartien auf Kosten der Komplexität der Klavierstimme handelt, gemeint, die Eingriffe könnten in den Proben vor der Erstaufführung oder unmittelbar danach vorgenommen worden und in der angeblichen Überforderung von Casellas „mittelmäßigen“ Mitspielern, denen trotz der zwanzig Proben im Konzert etliche Fehler unterlaufen seien,⁵¹ begründet sein. Weil Ravel so sehr auf seine erhoffte Einberufung konzentriert gewesen sei, habe er Casella die Betreuung der Druckfahnen überlassen; die „ersten Aufführenden“ seien mithin wohl auch „die ersten Herausgeber“ gewesen.⁵² Im Klartext würde dies bedeuten, dass die geänderten Lesarten des Erstdrucks nicht vom Komponisten autorisiert waren und sie ihre Ursache allein in der erleichterten Spielbarkeit des Werks haben. Vieles allerdings spricht gegen eine solche Annahme: Willaume und

47 Gaston Carraud, *Les concerts*, in: *La Liberté* 2. Febr. 1915.

48 Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894–1927*, hrsg. von Myriam Chimènes, Paris 2007, S. 843 (Eintrag vom 28. Jan. 1915).

49 Alfredo Casella, *Casella commémore Ravel*, in: *La Réforme* 7. Jan. 1938, S. 3; zit. nach Alfredo Casella, *Gli anni di Parigi. Dai Documenti*, hrsg. von Roberto Calabretto, Florenz 1997, S. 87.

50 Vgl. hierzu den Quellenbericht im Critical Commentary.

51 Alfredo Casella, *Music in My Time, The Memories of Alfredo Casella*, hrsg. und übersetzt von Spencer Norton, Norman, OK 1955, S. 122.

52 Richard Dowling, *Part I: Historical and Background Information about Ravel's Trio* (1990), <http://www.richard-dowling.com/RavelTrio.html> (zuletzt abgerufen am 25.3.2024).

46 Vgl. Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, S. 69.

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.

zu berichten.⁶⁶ Ravels Trio, das bislang an der Seite zeitgenössischer französischer Musik unterschiedlicher Gattungen bzw. in dem Komponisten gewidmeten Konzerten erklungen war, erhielt an jenem Nachmittag den Ritterschlag, indem es erstmals neben Werken des gleichsam überzeitlichen Kanons der Klaviertrio-Literatur stand.⁶⁷ Dies bedeutete jedoch nicht, dass sich das Werk nunmehr regelmäßig auf den Programmen wiederfand; selbst Cortot, Thibaud und Casals spielten es vergleichsweise selten und zumeist nur in Frankreich.⁶⁸ Noch 1944 beobachtete Claude Rostand, „dass das Publikum kaum Gelegenheit hat, es zu hören, da dieses Stück nicht mehr als ein- oder zweimal im Jahr auf dem Spielplan von Kammermusikkonzerten erscheint! Es ist tatsächlich [...] eines der am meisten vernachlässigten Werke Ravels.“⁶⁹ Zusammenhängen mag dies mit den erheblichen technischen Schwierigkeiten – Ravel, der regelmäßig in Konzerten als Begleiter eigener Lieder in Erscheinung trat, musste etwa beim Trio passen, da er „absolut außerstande wäre, den Klavierpart zu spielen.“⁷⁰ Doch ging an dem „faszinierenden Trio“⁷¹ für alle ambitionierten Kammermusikensembles letztlich im Lauf der Jahre kein Weg mehr vorbei.

Bei allem hatte das Musikfeuilleton die Wdhungen des Trios von Anfang an aufmerksam begleitet: Möglicherweise zunächst („Es ist nicht die Zeit, um ausführlich darüber zu schreiben, wie dieses Werk alt ist.“) und dann („Der erste Eindruck ist, dass dieses zu früh ist, um es zu beurteilen, gegenüber dem, was Ravel im Allgemeinen erreicht hat.“) – Rostand-Morhange, der zugleich aber auch ein „übertriebene Schwellen, zornig explodierende Crescendi, Doppelschläge, die auf einem hohen Ton sterben, das sanfte Verschmelzen verschmuster Katzen ... und bei allem eine noch genaues Zeitmaß im Ausdruck und Disziplin, sogar im *Adagio*.“⁸⁰ Die beiden vermeintlich paradoxen Ansätze lassen sich durchaus übereinstimmend in der präzise notierten Notation und in der Forderung nach Intuitionsfähigkeit und Ausdruckskraft zum Leben zu erwecken ist.

Jourdan-Morhange, die an Ravels Seite dessen Violinsonate, die Sonate für Violine und Violoncello und auch das Klaviertrio gearbeitet hatte, gibt in ihren Erinnerungen *Ravel et nous* Hinweise zum Trio,⁸¹ die im Folgenden wiedergegeben werden. Sie sind als autorisierte Anregungen bis heute von großem Wert.

1. Satz

Das erste Thema des *Trios*, das jugendlich frisch und kristallklar klingt, wird gewöhnlich zu langsam gespielt: Die gestoßene Note muss die leichte Grazie eines einfachen Kommas haben, und wenn die Violine ihren Gesang durch kleine arpeggierte Noten einleitet [i.e. Takt 90], müssen diese kleinen Noten – die wie Blasen auf der gesungenen [Haupt-]Note zerplatzen – leicht vor dem Takt und ohne jeden Bogendruck gespielt werden, ein bisschen wie das Glissando einer hawaiianischen Gitarre.

Jourdan-Morhanges Hinweis, die erste Note des Hauptthemas jeweils leicht abzusetzen, gibt dem Staccato-Punkt eine besondere Bedeutung: Nicht die Dauer der Note ist zu kürzen, sondern die nächste Note ein klein wenig zu verzögern. Die Melodie bekommt so einen rhythmischen Fluss,

77 Rostand, *La musique. Ravel, prince basque*, S. 5.

78 [Josep] Ma[ria] Corredor, *Conversations with Casals*, Translated from the French by André Mangeot, New York 1957, S. 186.

79 Perlemuter und Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, S. 3.

80 Ebd.

81 Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 195–197.

der die mathematischen Verhältnisse des inegal aufgeteilten $\frac{8}{8}$ -Takts vergessen lässt zugunsten der ‚Zortziko‘-Idee des Satzes. Die baskische Pianistin Itxaso Sainz de la Maza Bilbao beschreibt die rhythmischen Eigenarten dieses Tanzes folgendermaßen:

In jeder Musik im Zortziko-Takt sind die punktierten Achtelnoten in der Regel länger und die 16tel werden fast zu 32steln. Darüber hinaus ist die punktierte Achtelnote auf dem zweiten Schlag noch länger als die punktierte Achtelnote auf dem dritten. Die Viertelnoten hingegen sind in der Regel etwas länger.

Diese rhythmischen Unregelmäßigkeiten sind darauf zurückzuführen, dass bei Tänzen im Zortziko-Rhythmus [...] der „dantzari“ (Tänzer) in der Regel mit angewinkelten Beinen oder gekreuzten Füßen springt und der „txistulari“ (derjenige, der den „txistu“ spielt) warten muss, bis der Tänzer seine Beine senkt, damit er ihn mit der Musik begleiten kann.⁸²

Sainz de la Maza Bilbaos Vorschlag,⁸³ das Hauptthema in Anlehnung an den getanzten Zortziko, den Ravel bekanntlich sehr liebte,⁸⁴ zu gestalten (wie ja auch die Wiener die dritte Note des Walzertakts leicht zu verschleppen pflegen), mag als Idee für eine lebendige Interpretation anregend sein.

2. Satz

Das *Pantoum*, dessen Name an ein Orchesterpiel erinnert [...], ist eine weitere Ravelsche Meisterleistung, die rhythmische Nachahmung des Pantoum ergibt naturgemäß ein ungleiches Metrum.



Das scheint so komisch zu sein, wenn man das Prinzip verstanden hat, wie sich diese kleinen Motive ineinander wie die kleinen

die Übertreibung der *soufflets* [Motiv] in den unterbrochenen Phrasen innerhalb der Phrasen.

Morhange darauf hin, dass die baskische Gestaltung insgesamt in der Regel wollte Ravel die cre- die Klangeffekte klar konturiert, und überaus gesänglich haben [...].⁸⁵

Wenigstens die kleinteilige Motivik geht es in diesem Scherzo demnach um das ‚Gesamtbild‘, das sich aus dem Zusammenspiel der drei Instrumente ganz natürlich ergeben muss.

3. Satz

Die *Passacaille* ist klassisch gehalten; die schöne Melodie entfaltet sich großflächig, und wenn nur die Violine und das Cello das Thema con sordino wieder aufnehmen [Takt 65], muss es klingen, als ob sie sich an einen Traum erinnerten ... dann führt das Klavier im Pianissimo die schöne Melodie in die Nacht hinein.

82 Sainz de la Maza Bilbao, *Ravel y Euskal Herria*, S. 36.

83 Ebd., S. 37.

84 Vgl. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 171.

85 Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 216.

Ravel legte Wert darauf, dass der Charakter des Satzes nicht verunklart wird: „Die *Passacaille* ist ein langsamer Tanz; für gewöhnlich wird ihr langsames Tempo übertrieben und ein Grabgesang daraus gemacht.“⁸⁶

4. Satz

Aber nun das heitere *Finale*. Was für ein Leben in diesem $\frac{7}{8}$ -Rondo (schon wieder die Basken...)! Hier treten die [Streich-]Instrumente in den Hintergrund und dienen nur noch als Klangteppich für das Klavier, das der große Star ist.

Ravel waren die Fanfaren im Klavier [T. 58–61, 67–69] nie ‚trompetenartig‘ genug. Dieses letzte, fast symphonische Stück ist eine Explosion an Trillern, Glissandi und verschiedenartigen Klangfarben; der Pianist sollte sich nicht scheuen, seinen Part als Solist mit Bravour auszuführen.

Dass das Triofinale „Gründeln des Kammermusikstils sprengt und dem Orchester verüberschaut“,⁸⁷ ist immer wieder zu beklagen. Nicht nur das solistisch gedachte Klavier und die zur Begleitung eingeteilten Streicher heben den Satz in einen anderen Gattungszusammenhang, auch Ravels Forderung, die Fanfaren in der Klavierstimme „trompetenartig“ zu spielen, verhindert die Ausweitung auf ein symphonisches Instrumentarium. Man fühlt sich an den letzten Satz *Scherzo au Gypard de la nuit* erinnert, wo das Klavier Ravel zufolge hier wie ein Kontrabass, doch wie eine Kesselbrake klingen soll und über den der Komponist sagte: „Ich wollte eine Orchester-Transkription für Klavier schreiben.“⁸⁸ Welche orchestrale Möglichkeiten (nicht nur das Finale des Klaviertrios) Ravel, z. B. Yan Pascal Tortelier – freilich nicht durchgänglich schlüssige – Orchesterbearbeitung⁸⁹ so kann dazu anregen, die üblichen Vorstellungen vom Klangfarbenspektrum der klassischen Trio-Besetzung zu weiten und gar hinter sich zu lassen.

Gudula Schütz

ZUR EDITION

Die Quellenlage zu Maurice Ravels Klaviertrio ist sehr intransparent und kann leicht fehlgedeutet werden (siehe *Critical Commentary: Sources*). In Anbetracht der Entstehungsgeschichte dieser Komposition ist davon auszugehen, dass Quelle A – die erste von Ravel gegenüber seinem Verleger im August 1914 erwähnte autographe Handschrift – nur ein vorläufiges Werkstadium dokumentiert. Obwohl spätere Quellen diese Handschrift zu einer Sekundärquelle zu-

86 [Marc Pincherle], *Master class* [Zusammenfassung der Kernaussagen Ravels beim Interpretationskurs am 12., 15. und 19.6.1915 an der École normale de musique Paris], in: *Le Monde musical*, Nr. 13–14, Juli 1925, S. 253f.

87 Fritz Ohrmann, *Zilcher-Trio*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 17. Okt. 1928, S. 1260.

88 Vgl. Perlemuter und Jourdan-Morhange, *Ravel after Ravel*, S. 37.

89 Eine Aufnahme mit dem Ulster Orchestra unter der Leitung von Yan Pascal Tortelier ist bei Chandos (CHAN 9204) erschienen.

rückstufen, bleibt sie eine Referenz für eine Vielzahl an Lesarten der Erstausgabe und späterer Wiederauflagen.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs stürzte Paris in einen Zustand der Instabilität, in dem sogar der normale Postdienst unzuverlässig war. Wohl aus diesem Grund entschied sich Ravel, das Manuskript nach seiner Rückkehr nach Paris im November 1914 seinem Verleger Durand persönlich zu überbringen. Dieses erste Autograph (und ein zusätzliches, dessen Niederschrift er im August 1914 in einem Brief an Jacques Durand angekündigt hatte) war, wie oft bei Ravel der Fall, wohl für Proben und Testdurchläufe vorgesehen, die dem Komponisten wertvolle Erkenntnisse und Anregungen für die Anfertigung der Stichvorlage lieferten. Quelle A diente also wahrscheinlich als Vorlage für das bei den Proben verwendete handschriftliche Stimmenmaterial (wie die vielen Bleistifteintragungen im Autograph vermuten lassen). Einer damals schon jahrhundertealten Praxis entsprechend wurden für Proben und Aufführungen meist aus einer Partitur abgeschriebene Stimmen verwendet, wobei Änderungen in diesen Stimmen oft nicht den Weg zurück in die Partitur fanden. Insofern zog man das handschriftliche Stimmenmaterial (Quelle [Sp]) als Stichvorlage für die gestochenen Streicherstimmen (Quelle [Fe]) heran, während die Partitur (Quelle [SI]) als Stichvorlage für die Erstausgabe diente (Quelle [Fe]). Obwohl keine Quelle in denen die während der Proben dokumentiert sind, mit den gestochenen Stimmen eine Reihe von Änderungen nicht aufzuheben oder zu vermeiden sein werden können. Diese Änderungen wurden verwendet. Zusätzlich dazu in [Fe], abgesehen von im Detail voneinander

Es wird angenommen, dass der Cheflektor bei Durand, Ravel und Lucien Garban, 1916/17 ein Arrangement des Werks für Klavier zu vier Händen anfertigte (1917 erschienen). Im Zuge der Vorbereitung dieser Ausgabe fiel eine größere Anzahl notwendiger Korrekturen und Änderungen am Originalmaterial auf, die bei der Wiederauflage des Klaviertrios 1917 berücksichtigt wurden: Diese Wiederauflage (Quellen **Fer2** und **Ferp2**) ist somit die Hauptquelle für die vorliegende wissenschaftlich-kritische Ausgabe. Der Herausgeber konsultierte darüber hinaus Exemplare der Auflage von 1923/24, des Arrangements für Klavier zu vier Händen von 1917 und, wie oben erwähnt, das Autograph.

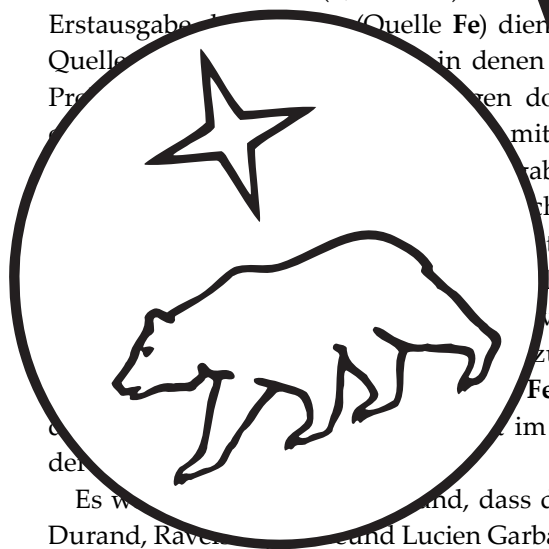
Die vorliegende Ausgabe geht von einer dreigeteilten Überlieferung des Ravelschen Trios aus; für jedes Instrument dient eine andere Vorlage als Hauptquelle: die beiden separaten Stimmen (Quelle **Ferp**) für die Streicher, die Partitur (Quelle **Fer**) für das Klavier. Die Lesarten der separaten Streicherstimmen haben mit wenigen Ausnahmen Vorrang gegenüber denjenigen der kleingestochenen Stimmen in der Klavierpartitur. Diesen Prozess umzukehren und den erprobten praktischen Charakter der Einzelstimmen und ihrer Stichvorlagen zugunsten der unerprobten/nicht erprobten Partien in der Partitur zu ignorieren wäre fahrlässig und würde das Werk verzerrt und den editorischen Prozess korrumpieren.

Die Lesarten der Quelle A sind grundsätzlich nicht in den *Textual Notes* im Kritischen Bericht aufgeführt, es sei denn, sie klären oder bestätigen mehrdeutige Lesarten oder Auslassungen in den späteren Quellen.

DANK

Folgenden Personen und Institutionen bin ich zum Dank verpflichtet: Fonds Alfred Corot, Bibliothèque des Royaumont, Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret (Royaumont, Frankreich), Library of Congress (Washington D.C.), Sammlung Alfredo Casella, Bibliothek Santa Cecilia (Rom), Bayerische Staatsbibliothek (München), Sammlung Lucien Garban, Walter Stiern Library Archives, California State University, (Bakersfield, California), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin, Pierpont Morgan Library (New York), Bibliothèque nationale de France (Paris), Eri Mavromoustaki (Thessaloniki) und Emanuel Signer (Kassel).

Douglas Woodfull-Harris
(Übersetzung: Emanuel Signer)



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.

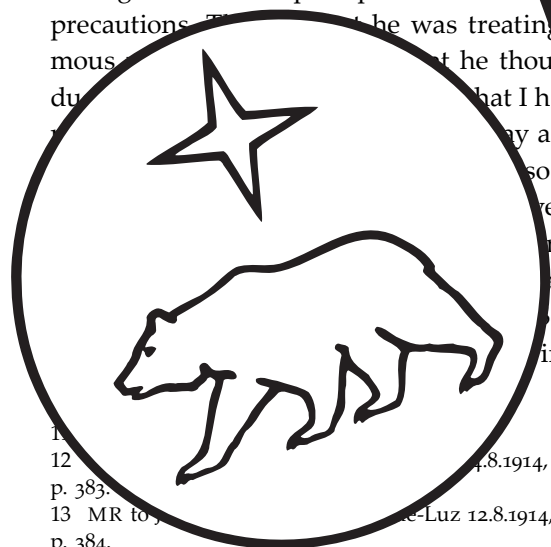
rage.”¹¹ “Yes, I am working”, he reported to Maurice Delage as well, “and with the certainty, the lucidity of one possessed. But, meanwhile, the black dog is also at work, and suddenly I find myself sitting here weeping over the flats!”¹² The Trio had to be completed now, and it had to be good: “what do I know – could this be a posthumous work?”¹³ The suggestion he made to his publisher Jacques Durand refers to Ravel’s determination to go to the front as a volunteer.¹⁴ On 29 August, after “five weeks” in which he did “five months’ work”,¹⁵ he announced the completion of the Trio to Durand:

Dear Friend, tomorrow I will finish my Trio. [Then just] 3 or 4 days to copy it out. Is it sensible – and helpful – to put it in the post? where to?¹⁶

When Durand did not reply immediately, he wrote again:

Did you receive the card in which I asked you whether I should send you my Trio? I think that under the current circumstances it would be even less sensible and less necessary to send it to you.¹⁷

In the meantime, to the east of Paris, the Battle of the Marne was raging, with several thousand dead each day; its like and outcome was initially unclear.¹⁸ In light of his military ambitions, the thought that the Trio might not be protected during his lifetime prompted Ravel to take certain safety precautions. That he was treating it as a “posthumous” work, that he thought he had “produced” it, that I have organised a way as to follow someone so prepared care as well as analysis, he was declared a work constitution at September 20 Ravel was here, alas! and



moping”,²¹ he wrote to Florent Schmitt, but nevertheless devoted himself to caring for the many wounded who were brought back to St-Jean-de-Luz.²² From the evidence available it appears that it was only in mid-November 1914 that Ravel returned to Paris. According to the recollections of Jacques Durand, he handed over the manuscript of his Trio to his publisher in person and gave him an initial impression on the piano: “it was a thing of beauty.”²³

THE MUSIC

Camille Saint-Saëns, who himself wrote two piano trios, was to influence Ravel not only in his choice of genre; Ravel “suddenly developed a great interest in his music” from “about 1910 or 1911”.²⁴ He was particularly impressed by the formal clarity of the other’s work, finding it “well-built, and that is saying something...he composes according to architectural principles.”²⁵ The difficulties of balancing the percussive piano with the sustained sounds of the string instruments, which Ravel was aware of and which, in the words of Roland-Manuel “practically only the infatigable Saint-Saëns” had managed to resolve, gave him another reason to “study with” this composer.²⁶ This “Saint-Saëns”,²⁷ Ravel said of his Trio, with a hint of pride – not wishing to boast of a distinction reached, but rather to acknowledge the person who had set him on his course:

Much has already been made of how he would work from a musical template, that is, sit himself down in front of a Mozart Sonata or a Saint-Saëns Concerto, just like a painter working from a landscape or a model. The miracle is that by using this method he always managed to produce something thoroughly original, something that was no longer comparable with the template.²⁸

As will be seen below, evidence of the working method described by Alfredo Casella can also be observed in the composition of the individual themes that are superimposed onto the ‘classical’ format of the four-movement piano trio (the first and last movement in sonata form, the second movement a scherzo and trio and the third movement in ABA’ form) and that attest to Ravel’s pursuit of innovation within this solid, traditional framework.

21 MR to Florent Schmitt, St-Jean-de-Luz 3.10.1914, as cited in *L'intégrale*, p. 397.

22 MR to Roland-Manuel, St-Jean-de-Luz 1.10.1914, in *L'intégrale*, p. 396.

23 Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un Éditeur de musique*, part 2, Paris 1925, p. 79.

24 Michel Dimitri Calvocoressi, *Musicians Gallery*, London 1933, as cited in Roger Nichols, *Ravel im Spiegel seiner Zeit. Portraitiert von Zeitgenossen*, tr. by Jochen Schürmann, Zurich/St. Gallen 1990, p. 173. Cf. also Roland-Manuel, *Maurice Ravel*, London 1947, p. 127f. and p. 187.

25 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Paris 1945, p. 56.

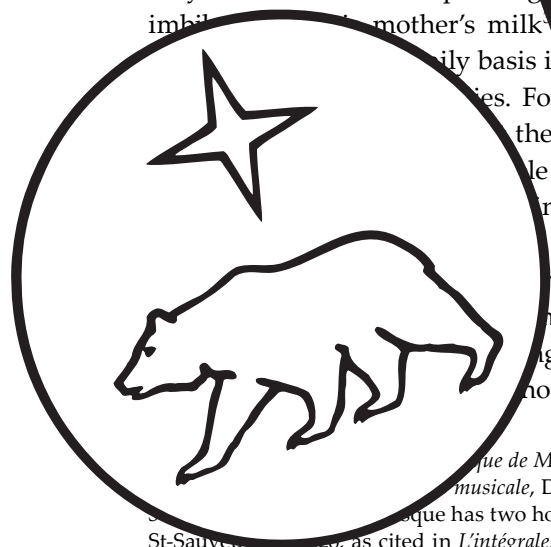
26 Roland-Manuel, *Ravel*, translated by Kurt Lamerdin, Potsdam 1951, p. 76.

27 Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 197.

28 Alfredo Casella, *Musica d'oggi*, March 1938, as cited in *Ravel im Spiegel seiner Zeit*, p. 102.

First Movement: Modéré

Ravel described the key characteristic of the opening movement as being its “Basque colour”.²⁹ In order to appreciate the significance of this comment, one must understand that Ravel, whose mother was Basque and who thought of himself as Basque and French throughout his life,³⁰ was working on a one-movement, seven-section Piano Concerto in parallel to the Trio. The Concerto was to be called *Zaspiak-bat* (literally, “seven are one”), a reference to the shared identity of the seven Basque provinces on both sides of the Pyrenees, and was to be based on authentic folk songs.³¹ However, the project was abandoned within the year, after Ravel realised that it was not possible to transfer the authenticity of the musical material into art music, which was alien to the very nature of folk music: “one may not treat the folk songs like this [...], they are not suitable for adaptation.”³² Nevertheless, the composition of the Trio benefited from this plan, even if Ravel now took a different approach: the special colour of the opening movement comes not from the more-or-less verbatim adoption of a pre-existing model, but rather from a range of diverse and subtle allusions, of which the most obvious, described by Ravel in the analysis of his Trio as the basis of the Basque *zortziko* rhythm, is only one.³³ Traces of Basque song, which Ravel would have imbibed from his mother’s milk, and which would have



Sample page

de Maurice Ravel avec une introduction musicale, Dec. 1928, p. 215–223, here p. 214. Ravel’s mother has two homelands”; MR to Eugène Cools, St-Sauveur, 1930, as cited in *L’intégrale*, p. 697.

31 Cf. Robert Orledge, *Evocations of exoticism*, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, edited by Deborah Mawer, Cambridge 2002, p. 31. The sketches for *Zaspiak-bat* are privately owned and are not currently accessible.

32 Statement by MR about the doyen of Basque folklore, Padre José Antonio de Donostia, as cited in *Hommage à Ravel*, in: *Gure Herria* (Bayonne), Oct.–Dec. 1937, p. 336–340, here p. 336–337, tr. by Roland-Manuel, *Ravel*, p. 75.

33 Cf. Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, p. 62.

34 Cf. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 195.

35 Cf. Georges Pillaux, *Ravel et l’Euskara*, in: *Revue d’études basques* 49, 1994, p. 6–15. The melody is included in [Jean]-D[ominique]-[Julien] Sallaberry, *Chants populaires du pays basque. Paroles et musique originales*, Bayonne 1870, p. 196f.

36 Itxaso Sainz de la Maza Bilbao, *Ravel y Euskal Herria. Influencias de la cultura vasca en un músico cosmopolita*, Bachelor Thesis, Escola Superior de Música de Catalunya, 2015, <https://recercat.cat/handle/2072/252270> (last accessed on 17.03.2024). The following musical example is taken from the Bertsolaritza database of the Xepelar Dokumentazio Zentroa, <https://bdb.bertsolaritza.eus/en/web/doinutegia/view/580-olentzero-joan-zaigu-i> (last accessed on 20.03.2024).



EXAMPLE 1a: Ravel, Piano trio, 1st movement, main theme



EXAMPLE 1b: „Adios izar ederra“, Basque song



EXAMPLE 1c: „Olentzero“, „Bertsolaritza on a Zortziko Txikia“

(bar 1) to 16 bars correspond to the seven-syllable verse of the *Zortziko Txikia* (small *zortziko*), while the first eight bars of the opening movement, in which the theme is repeated, are analogous to the eight-line stanza of this form of the *bertsolaritza* (see Example 1c).

It may even be the case that Ravel, in choosing a time signature of 8/8 with the rhythmic subdivision 3-2-3 to correspond to the “old” Basque *zortziko* (*zortziko*: made of eight lines), was referring to the literary model, whereas in music the *zortziko* is usually “written in compound time today”.

Second Movement: Pantoum

The idea for the second movement came from another cultural sphere altogether: The title refers to the form of Malaysian poetry known as the pantoum (actually “pantun”), made popular in France through Victor Hugo’s volume of poetry *Les Orientales* (1829) and following the nineteenth-century fashion for exoticism. Poets such as Leconte de Lisle and Théophile Gautier assimilated it into the wealth of forms that exist in French poetry. Ravel was surely familiar with Claude Debussy’s setting of Charles Baudelaire’s pantoum, *Harmonie du soir* (1887/89) and its instrumental counterpart, *Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir* (no. 4 from *Préludes*, Livre 1^{er}; 1910), and for Ravel, who always saw the limitations imposed by a particular form as a special challenge,³⁸ this may have provided the inspiration for the attempt at a composition that followed the principles of a pantoum, without, in this case, drawing on a pre-existing text.

The pantoum is subject to strict requirements in two respects. Formally, it is a sequence of quartets with cross-rhymes, which are linked by the second and fourth lines of one verse being repeated as the first and third lines of the next. However, the literature-loving Ravel was clearly more interested in the semantic structure of the pantoum than

37 Cf. Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, p. 62.

38 Cf. Vlado Perlemuter and Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, new edition, Amersham 2005, p. 73.



Theme 1



Theme 2



Theme 3

EXAMPLE 2: The three themes of the *Pantoum*

in this ‘architectural’ construction. Two different themes (“sens”) run through all the verses: a first theme, which is usually external and descriptive, in the two first lines of each verse, and another more intimate or moral theme in the last two. Naturally, the two ‘thoughts’ do not remain entirely independent, as Théodore de Banville explains in his *Petit traité de poésie française*, the first typological classification of the pantoum:

Yes, apparently the two themes that develop in parallel to each other in the pantoum [sic] must be completely independent, and yet they mix, respond to each other, embrace each other and permeate each other through delicate and imperceptible relationships of feeling and harmony.³⁹

The parallelism described here can also be found in the structure of his Trio:

Two contrasting themes beginning with the same melodic development of their own character and closer together and more closely.⁴⁰

They develop with such simplicity and complexity rhythmic and melodic, which form a scherzo, while the interplay between the two themes continues in ¾-time.⁴¹

Towards the end of the movement the two main themes become more and more intense, breaking down into individual motifs until finally, there where the author of the pantoum would have to repeat the first verse, the first bar of the movement is tenaciously repeated.

Third Movement: Passacaille

In the greatest possible contrast to the conclusion of the previous movement, the third movement opens with a ‘bare’ eight-bar ostinato theme in the lower range of the piano. It ascends via the cello to the violin and then again into the

39 Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1872, p. 221.

40 As cited in Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, p. 64.

41 Brian Newbould offers an analysis of the movement with regard to its structural parallels to the literary pantoum that is not uncontroversial in Ravel scholarship, *Ravel’s Pantoum*, in: *The Musical Times* 116, 1975, pp. 228–231.

higher range of the piano. From the fifth repetition onwards, the texture thickens; a long, grand crescendo carries the theme, by now clothed in virtually Wagnerian harmonies,⁴² to the climax of the movement (bar 49), before the intensity of all the musical elements is gradually scaled back and the eleventh and final repetition of the theme glides in once again with the fragile, awkward mood of the opening.

In drawing on the baroque passacaglia, Ravel was paying tribute to the renowned French clavecinists – he did this again explicitly in *Le Tombeau de Couperin* in 1917 –, and what Hélène Jourdan-Morhange said with respect to that later piano piece could already have been applied to this trio movement: “Ravel tried to copy Couperin ... and produced Ravel!”⁴³ At the same time, however, the Passacaille ‘illustrates’ one of the tenets of Ravel’s late teacher, André Gedalge: “What is important in the melodic line, and this does not vary. Whatever you put around the melody is a matter of taste.”⁴⁴ Couperin à la Ravel – there is a certain consistency in the fact that the composer dedicated the Piano Trio to Gedalge: “It is not solely out of friendship that I dedicated the *Trio* to him: the homage goes directly to the master.”⁴⁵

Fourth Movement: Rondo. Animé

Three movements with infusions are followed by a finale that Ravel described in his analysis as simply the presentation of its themes and their sequence and thus as usually independent. And yet the interesting, swirling finale deploys all the ingredients of the preceding movements, almost like an apothecary: the French, Basque-coloured metre of the first movement, then the new theme in the piano with a scherzo mood, elaborated with a series of trills in the strings, like in the *Pantoum* of the second movement (from bar 31), and even the *Passacaille* of the third movement making a brief appearance in the depths of the piano, disguised as the current main theme (bars 42–49). This listening experience, which is ‘synthesised’ in the true sense of the word, is made possible by the similarity between the motifs of the various themes (although Ravel expressly denied any cyclical structure to the Trio),⁴⁶ that is created by a common melodic nucleus (cf. Example 3) and the whole-tone intervals incorporated into each theme, but also through the frequent use of dotted notes. The fact that some exegetes thought they had discovered non-musical references in the

42 Michael J. Puri, *The Passion of the Passacaille: Ravel, Wagner, “Parsifal”*, in: *Cambridge Opera Journal* 25, Nov. 2013, pp. 285–318, esp. pp. 306–312, recognised harmonic similarities in the sixth iteration of the theme to *Feierlichen Marsch zum heiligen Gral* from Richard Wagner’s *Parsifal*. Ravel was present at the Paris première of the opera in January 1914 and reviewed it for the newspaper *Comœdia illustrée* (20.1.1914).

43 Perlemuter and Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, p. 67.

44 Maurice Ravel et al., *Hommages à André Gedalge*, in: *La Revue Musicale* 5, 1.3.1926, pp. 255–259. Cf. also Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, p. 141.

45 Ravel et al., *Hommages*, p. 255.

46 Cf. Orenstein, *Le Trio de Maurice Ravel*, p. 69.

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.

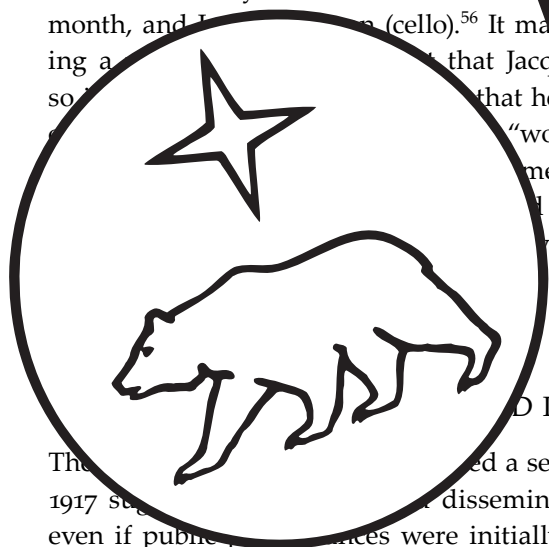


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

piano works by Felix Mendelssohn Bartholdy completed at the request of Durand, the first volume of which also appeared in 1915. Finally, a postcard dated 5 April 1915 with the message that “The *trio* cannot come out for another month. You will know as soon as it does”⁵⁴ demonstrates that the composer was fully up to date regarding the printing of his work, even after his wish for enlistment in the army was granted in March 1915. He was to be stationed at the military transport depot in Paris in order to look after lorries; the deployment site was within walking distance of Durand’s office and Ravel would continue to live at home.⁵⁵ Is it really likely, that, after having struggled so hard with the tonal balance of the three instruments, he would leave the final decisions about the disposition of melodic material to Casella and, contrary to all his usual practices, dispense with a final, thorough editing of the Trio? And could it be credibly assumed that Casella could have tinkered with Ravel’s “magnificent Trio” without authorisation, in order to make it accessible in a technically simplified form?

On 20 May 1915, before it was even published, the Trio was performed a further time at the Salle Gaveau. Playing alongside Alfredo Casella this time were George Bessac (violin), who had remained in Romania during the start of the war and only returned to Paris at the beginning of the month, and Jacques Durand (cello).⁵⁶ It may have been during a rehearsal that Jacques Durand was so struck by the work that he marked the day as a “wonderful and official memory”.⁵⁷ A further edition appeared in 1925, but the work had been re-



The Trio had a second print-run in 1917, stimulating the dissemination of the Trio, even if public performances were initially rare because of the war. The first ensemble to include Ravel’s work in its repertoire was the highly acclaimed women’s trio with Lucie

Caffaret (piano), Yvonne Astruc (violin) and Marguerite Caponsacchi (violoncello). The musicians performed the Trio in December 1916 in a semi-public setting;⁵⁹ further concerts followed in May 1917⁶⁰ and March 1918.⁶¹ In 1917 violinist Hélène Jourdan-Morhange and cellist Félix Delgrange took on the Trio for the first time; much to their surprise, the composer also attended the private matinee at the house of pianist and composer Jeanne Herscher-Clément, at which Robert Schmitz was at the piano. This encounter marked the beginning of the artistic friendship between Ravel and Jourdan-Morhange,⁶² who performed the Trio again in front of a larger audience in December 1917 and February 1918 with Juliette Meerovitch and Félix Delgrange⁶³ and who devoted herself “to [its] popularisation [...] with commendable ardour”.⁶⁴ There is evidence of four further performances by different chamber music ensembles in Paris and Bordeaux prior to 1921,⁶⁵ before three world-famous performers came together again on 3 July 1921 at the Théâtre Mogador after an interval of eight years for the Trio: Alfred Cortot (piano), Jacques Thibaud (violin) und Pablo Casals (cello) bookended Ravel’s work with Beethoven’s Piano Trio in E-flat major op. 70 no. 2 and Schumann’s Trio in E minor op. 110. The concert created a sensation, and not only in Paris. The magazine *Le monde musical* set up a telegraph station in the concert hall, especially so that it could report on the event promptly.⁶⁶ The Trio, which had up to that point only been heard alongside contemporary French music of various genres on concerts dedicated to the composer, received a great accolade that afternoon, standing for the first time side by side with other equally timeless works from the canon of piano trio literature.⁶⁷ However, this did not mean that the work would appear regularly on programmes from that point on; even Cortot, Thibaud and Casals played it relatively rarely

54 MR to Edwin Evans, Paris 5.4.1915, postcard in the catalogue of RR Auctions, *Fine Autograph and Artifacts* 6. Dec. 2023, Lot # 680.

55 MR to Edwin Evans, o.O. 18.3.1915, as cited in *L’intégrale*, p. 409. Cf. also Roy Howart, *Le Trio de Ravel cent ans après: musique, sources, questions éditoriales*, in: *Cahiers Maurice Ravel* 17, 2014–2015, p. 60–80, here p. 73.

56 Cf. the concert announcement in *Le Figaro*, 20.5.1915, p. 4. However, according to the announcements in *Le Gaulois* dated 17.5. and in *Le Siècle* dated 19.5.1915, André Hekking is supposed to have played the cello part.

57 Jacques Durand, *Quelques souvenirs d’un Éditeur de musique*, part 2, Paris 1925, p. 80.

58 Information from Durand’s print book; cf. Nigel Simeone, *Mother Goose and Other Golden Eggs: Durand Editions of Ravel as Reflected in the Firm’s Printing Records*, in: *Brio* 35, Volume 2, 1998, pp. 58–79, here p. 78. For Durand, the number of 500 copies was standard for chamber music works of medium-sized scoring.

59 Concert in the studio of the artist, Émile Lejeune; cf. the *Programme de salle de Lyre et Palette*, 16.12.1916 (Universitat de Lleida/Universidad de Lérida, Fons Ricard Viñes/Fondo Ricardo Viñes).

60 Event organised by the Société Musicale Indépendante 18.5.1917 in the Salle des Agriculteurs; cf. the concert report in *La République française*, 26.6.1917, p. 2.

61 Concert on 9.3.1918 in the Salle de la Société des concerts; cf. the report by Huguette Duhamal in *Oui*, 10.3.1918, p. 3.

62 Cf. *Jourdan-Morhange, Ravel et nous*, p. 17–18.

63 Concert on 20.12.1917 in the Salle Gaveau; cf. the report in *La République française*, 25.12.1917, p. 2; Private concert on 20.2.1918 in the studio of the dancer Jeanne Ronsay; cf. the *Programme de salle du 3e Festival Montjoie !*, 20.2.1918 (Universitat de Lleida/Universidad de Lérida, Fons Ricard Viñes/Fondo Ricardo Viñes).

64 Jean Marnold, *Musique*, in: *Mercure de France*, 1.4.1918, p. 511.

65 On 19.3.1918 and 14.2.1919 with Lucy Speiser (pno.), Henry Merckel (vl.) und Adolphe Barbezat (vc.), on 4.6.1920 with Marcelle Meyer (pno.), André Pascal (vl.) and Lucienne Radisse (vc.) and on 30.1.1921 in Bordeaux with Joseph Thibaud (pno.), Charles Arthur (vl.) and Louis Rosoor (vc.) – Ravel was engaged to accompany his own songs on the piano at the latter two concerts. Cf. the concert overview <https://dezede.org/oeuvres/trio-pour-violon-violoncelle-et-piano-en-la-mineur> (last accessed on 30.3.2024).

66 *Le Trio Cortot – Thibaud – Casals (par téléphonie sans fil)*, in: *Le Monde musical* No. 13–14, July 1921, p. 239.

67 Cf. Jean-Luc Tingaud, *Cortot – Thibaud – Casals. Un trio, trois solistes*, Paris 2000, p. 161ff.

and mostly only in France.⁶⁸ In 1944 Claude Rostand observed, “that the public hardly has any opportunity to hear it, since the piece does not appear more than once or twice a year on chamber music concert programmes! It really is [...] one of Ravel’s most neglected works.”⁶⁹ This may have something to do with its substantial technical difficulties. Even Ravel, who regularly appeared in concerts as the accompanist for his own songs, had to pass on the Trio, since he “would be absolutely incapable of playing the piano part.”⁷⁰ And yet for all ambitious chamber music ensembles, it has become impossible over the course of the intervening years to ignore the “fascinating Trio.”⁷¹

From the very beginning, the press has followed performances of the Trio with interest: hesitantly at first (“It is not yet time to talk about it in detail.”⁷² – “We do not know how this work will age.”⁷³), sometimes with scepticism (“The impression is one of mistrust with respect to this ‘classical’ aspect, that makes itself felt too early on, of this ‘broadening out’ of an art that has little to offer in this regard”⁷⁴), and sometimes enthusiastic: “Ravel’s Trio was admirable for its coherence, its breadth, its tight logic and all this, without the composition having lost any of its usual qualities of slender charm, piquant colour and refinement of sound: it is a masterpiece.”⁷⁵ Ravel himself wavered in his assessment of the work; at the end of his life he declared

“without much regret he would exchange the knowledge of his mature work for the youthful qualities of this composition, this blend of melody as well as of technique and ease, of imagination, of fantasy and awareness of the past and sobriety.”⁷⁷ The Trio to this day

ings in his music”;⁷⁹ as violinist Hélène Jourdan-Morhange remembers, but who also had his own preconceptions and wishes regarding the performance of his works: “exaggerated swells, crescendi which explode in anger, turns which die on a clear note, the gentle friction of affectionate cats [...] and in all this fantasy, strict time in expression and rigour even in rubato.”⁸⁰ These two apparently paradoxical approaches can be reconciled: the precisely notated manuscript is authoritative, but it can only be brought to life through intuition and expression.

Jourdan-Morhange, who had worked at Ravel’s side on his Violin Sonata, the Sonata for Violin and Cello and also the Piano Trio, included some notes on the Trio in her memoir *Ravel et nous*,⁸¹ and these are set out below. As authorised suggestions, they are still of great value today.

First Movement

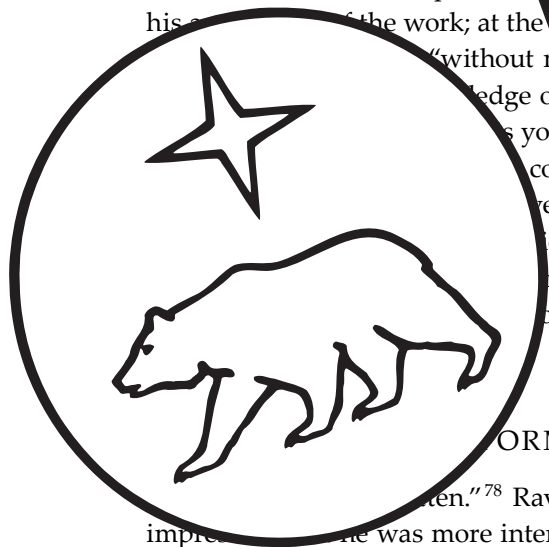
The first theme of the Trio, with its youthful radiance and crystal-clear sound, is generally played too slowly: the detached note should have the light grace of a simple comma, and when the violin introduces the tune with the little arpeggiated notes [i.e. bar 90], these little notes should burst like bubbles on the sung [main] note – should be taken lightly before the beat and without any pressure from the bow, rather like the glissando of a Hawaiian guitar.

Jourdan-Morhange’s direction to always play the first note of the main theme lightly gives a special meaning to the staccato dot: The duration of the note should not be shortened, but the next note should be slightly delayed. The melody thus requires a rhythmic flow, which allows the listener to forget the mathematical ratios of the *inégal* divided time signature and concentrate on the ‘zortziko’ idea behind the movement. The Basque pianist Itxaso Sainz de la Maza Bilbao describes the rhythmic characteristics of this dance as follows:

In any music written in a zortziko rhythm, the dotted eighth notes are usually longer and the sixteenth notes almost become thirty-seconds. Moreover, the dotted eighth note on the second beat is even longer than the dotted eighth on the third. The quarter notes, meanwhile, are usually somewhat longer.

These rhythmic irregularities are due to the fact that with dances in the zortziko rhythm, [...] the “dantzari” (dancer) usually jumps with their legs bent or their feet crossed, so that the “txistulari” (the one playing the “txistu”) must wait until the dancer lowers his legs, before he can accompany him with the music.⁸²

Sainz de la Maza Bilbao’s suggestion⁸³ to model the main theme on the zortziko, which Ravel famously loved,⁸⁴ as it is danced (just as the Viennese tend to linger on the third



PERFORMANCE NOTES

“...when.”⁷⁸ Ravel’s instruction gives the impression that he was more interested in the simple musical reproduction of the written text than in an interpretation of the work. There is no doubt that this is “a composer who was [very] sure of himself with regard to the mark-

68 Cf. the overview of concert programmes by François Anselmini and Rémi Jacobs, *Le trio Cortot – Thibaud – Casals*, [Arles] 2014, pp. [229]ff.

69 Claude Rostand, *La musique. Ravel, prince basque*, in: *Carrefour*, 30.12.1944, p. 5.

70 MR to Désiré Defauw, London 17.4.1923; as cited in *L’intégrale*, p. 892.

71 Egon Wellesz, *Maurice Ravel. Anlässlich der Ravel-Konzerte*, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* 16.10.1920, p. 5.

72 Gaston Carraud, « Les concerts », in: *La Liberté*, 2.2.1915, p. 2.

73 A.p., in: *Le Ménestrel*, 25.6.1920, p. 264.

74 Ibid.

75 Huguette Duhamel, *p.M.I. et p. M.*, in: *Oui*, 10.3.1918, p. 3.

76 Roland-Manuel, *Ravel*, p. 77.

77 Rostand, *La musique. Ravel, prince basque*, p. 5.

78 [Josep] Ma[ria] Corredor, *Conversations with Casals*, Translated from the French by André Mangeot, New York 1957, p. 186.

79 Perlemuter and Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, p. 3.

80 Ibid.

81 Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 195–197.

82 Sainz de la Maza Bilbao, *Ravel y Euskal Herria*, p. 36.

83 Ibid., p. 37.

84 Cf. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 171.

note of a waltz), might be an inspiring idea for a lively interpretation.

Second Movement

The *Pantomime*, whose name evokes a poet's game [...], is another Ravellian masterpiece. The rhythmic imitation of this prosody naturally gives each instrument an uneven metre.

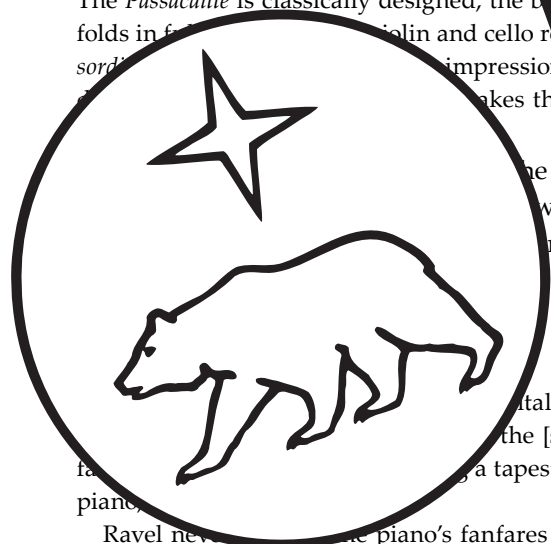
Reading this page of music seems as complicated as working on a jigsaw, but once one has understood the principle, the motifs fit together as naturally as the pieces of a puzzle.

For Ravel it was very important to exaggerate the *soufflets* [i.e. the crescendo-decrescendo figures] in the interrupted sections: they are like a breath within the phrase.

In another place Jourdan-Morhange points out that the composer attached great importance to the overall dynamic design: "as a rule Ravel wanted to have the crescendi emphasised [...], the tonal effects clearly defined, the phrases intense and very vocal [...]." ⁸⁵ The Scherzo is therefore less concerned with the small-scale motifs than with the 'overall picture' that must emerge quite naturally from the interplay between the three instruments.

Third Movement

The *Passacaille* is classically designed; the beautiful melody unfolds in the violin and cello repeat the theme *con sord.* [...] The impression of remembering a beautiful melody makes the beautiful melody



the movement should be danced normally and then turned into a funeral march. [...] In this vitality there is [...] the [string] instruments [...] a tapestry of sound for the piano.

Ravel new [...] the piano's fanfares [bars 58–61, 67–69] were 'trumpet-like' enough. This last piece, which is almost symphonic, is a dazzling display of trills, glissandi and different timbres; the pianist should not be afraid to play the solo part with bravura.

It has been noted time and again that the finale of the Trio "surmounts the boundaries of chamber music style and looks over to the orchestra". ⁸⁷ It is not only the soloistic piano part, with the strings as accompaniment, that elevates the movement to a different genre; Ravel's demand that the fanfares in the piano part should be played "like

⁸⁵ Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 216.

⁸⁶ [Marc Pincherle], *Master class* [Summary of Ravel's key statements at the interpretation course on 12, 15 and 19 June 1915 at the École normale de musique Paris], in: *Le Monde musical*, no. 13–14, July 1925, pp. 253f.]

⁸⁷ Fritz Ohrmann, *Zilcher-Trio*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 17. Oct. 1928, p. 1260.

trumpets" also conjures up a very different type of ensemble. One is reminded of *Scarbo* from *Gaspard de la nuit*, where the piano (according to Ravel) is supposed to sound like a double bass here and like a kettle drum there, and about which the composer said: "I wanted to write an orchestra transcription for piano!" ⁸⁸ Yan Pascal Tortelier's orchestral arrangement ⁸⁹ – admittedly not entirely conclusive – shows the orchestral possibilities revealed by (not only) the finale of the Piano Trio; it can inspire us to broaden or even abandon completely our usual conceptions of the tonal colour spectrum associated with classical trio instrumentation.

Gudula Schütz

(Translation: Gwen Clayton)

EDITORIAL NOTE

The sources to Maurice Ravel's Piano Trio present little transparency, leaving ample room for misinterpretation (see Critical Commentary: Sources). In view of the journey taken by this composition, source A, the initial autograph mentioned by Ravel to his publisher in August 1914, must be considered a preliminary autograph. However, in spite of its early date, and the fact that later sources should relegate this document to the status of a 'secondary source', it remains a constant point of reference for a multitude of readings found in printed editions and subsequent issues.

The onset of World War I left Paris in a state of instability, even making normal mail delivery uncertain. For this reason, it appears Ravel chose to personally deliver the manuscript to his publisher, Durand, upon returning to Paris in November 1914. This initial autograph – and the copy he apparently made and commented on in his August 1914 letter to Jacques Durand – was, as was often the case with Ravel's works, presumably intended for trials and run-throughs and not for engraving. These trials provided the composer with valuable observations and suggestions needed to write out the *Stichvorlage*, which would then be used for engraving the score. With this in mind, source A was presumably used to produce handwritten string parts for these trials (as the many pencil markings in the autograph imply). As was common practice dating back centuries, handwritten parts derived from a score were used for rehearsals and performances and modifications to such parts did not generally make their way into the score. Thus tested handwritten parts, source [Ap], became the *Stichvorlage* for the engraved separate parts and the score [S] that for the engraved score. Although we lack physical documents detailing changes from the trials and rehearsals, a comparison of source A with the first edition engraved score and parts, source Fe

⁸⁸ Cf. Perlemuter and Jourdan-Morhange, *Ravel after Ravel*, p. 37.

⁸⁹ A recording with the Ulster Orchestra under the direction of Yan Pascal Tortelier has been released by Chandos (CHAN 9204).

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.

INTRODUCTION

GENÈSE DE L'ŒUVRE

Au sein de l'œuvre de musique de chambre de Maurice Ravel (1875–1937), ambitieuse malgré sa taille relativement modeste, le Trio avec piano de 1914 se situe au milieu. L'ont précédé une première sonate en un mouvement pour piano et violon (1898, publiée à titre posthume), le Quatuor à cordes (1903) et le septuor *Introduction et Allegro* (1905) ; après la Première Guerre mondiale, suivraient la Sonate pour violon et violoncelle (1920), la courte *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* pour violon et piano (1922) et enfin la Sonate pour violon et piano (1927). On ignore ce qui a pu motiver Ravel en 1914 à réaliser son projet de Trio avec piano, lequel remontait au moins à 1908¹ : aucun objectif spécifique, aucune commande de composition n'y sont liés. Il se peut qu'après s'être consacré à la musique de ballet, aux mélodies et aux pièces pour piano, l'idée qui l'intéressait était d'explorer le genre de musique de chambre « classique » dont il n'avait pas encore affronté les défis spécifiques. Il y avait en effet, maintenant au Trio² », écrit-il le 19 mars 1914, de la ville basque de Saint-Jean-de-Luz, de sa ville natale de Ciboure, sur la côte atlantique, et une semaine plus tard il y est retourné. L'œuvre est terminée³. L'œuvre est précédée d'un long préambule, que Ravel a décrit comme « une œuvre de chambre » : « Je n'ai cessé de voir et de réfléchir à la solution que j'ai trouvée pour ce Trio, qui peut-être sera aussi occupé par une note de l'œuvre, que par une note de l'œuvre »⁴. L'œuvre est terminée ; il ne reste plus qu'à la publier. C'est ce qu'il a dit Ravel à son élève Maurice Delage, qui, ou non, résume bien cette

façon de travailler. La composition du Trio n'a évidemment pas été facile pour Ravel au cours des mois suivants. Des voyages intermittents à Genève, Lyon et Paris, l'irritation persistante que lui causait l'autoritarisme de Serge Diaghilev à propos de la présentation londonienne de *Daphnis et Chloé*, sans parler des charmes offerts par la station balnéaire en pleine saison, et enfin et surtout, les mille susceptibilités de la personnalité hypersensible de l'artiste, avaient pour conséquence des interruptions répétées : « Malgré le beau temps, voici 3 semaines que le Trio n'avance pas, et me dégoûte. Mais aujourd'hui, je me suis résigné, car il n'est pas si nauséabond... et le carburateur est réparé », écrit Ravel le 18 juillet, pour se plaindre, nouveau dix jours plus tard : « C'est affreux, on ne peut plus le voir ; il fait froid. Le Trio s'en va, qui stagne ? » En fait, le compositeur devait également affronter la question du traitement adéquat des mondes sonores du piano et des cordes – pour lui « instruments essentiellement incompatibles ». Il déclare ainsi à Hélène, l'épouse d'Alfredo Casella : « Alfredo a bien raison de travailler pour le piano : ça va 10 fois plus vite »⁵.

Le 1er août, le calme idyllique de la station balnéaire était bouleversé par les développements dramatiques de l'actualité internationale et il en allait de même pour les amis de la création. La déclaration de guerre de l'Allemagne et l'entrée de la France dans la Première Guerre mondiale entraînent Ravel jusqu'au plus profond de son être.

Depuis avant-hier, le tocsin, ces femmes qui pleuraient, et surtout l'enthousiasme horrible de tous ces jeunes gens... et tous les amis qui ont dû partir, et dont je n'ai point de nouvelles...

Je n'en peux plus : ce cauchemar de toutes les minutes est trop atroce. Je crois que je vais devenir fou... ou que je vais céder à l'obsession⁶...

Mais en fait, Ravel était entré dans une phase d'intense activité de composition. « Vous pensez que je ne travaille plus ? », écrit-il à son ami Cipa Godebski, et plus loin : « Je n'ai jamais autant travaillé, avec une rage plus folle, plus...

1 Voir Maurice Ravel (ci-après MR) à Cipa Godebski, [Paris] 26 mars 1908, dans *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* [ci-après *L'intégrale*], éd. Manuel Cornejo, Paris, 2018, p. 181 : « [...] je vais m'y remettre. Quoi ? Cloche Engloutie, Trio, Symphonie, St. François d'Assise ? Sais pas encore. » En 1913 Roland-Manuel rapporte dans « Silhouettes d'artistes : Maurice Ravel », *L'Écho musical* 2, février 1913, p. 1–3, que Ravel « médite un trio ».

2 MR à Ida Godebska, Saint-Jean-de-Luz, 19 mars 1914, *L'intégrale*, p. 361. La scène musicale parisienne fut informée du nouveau projet par une brève annonce parue dans le journal *Excelsior* (3 avril 1914, p. 9) : « M. Ravel termine un trio pour piano, violon et violoncelle. »

3 MR à Ida Godebska, Saint-Jean-de-Luz, 25 mars 1914, *L'intégrale*, p. 363. Ravel ne parle explicitement ici que d'une première partie (« morceau »), non du premier mouvement.

4 MR, « Contemporary Music » (conférence donnée le 7 avril 1928 à Houston, Texas), dans *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies*, 15, n° 2, 1928, p. 131–145, ici p. 141. *L'intégrale*, p. 1435.

5 Cité originellement par H[ans] H[ein]z Stuckenschmidt, *Maurice Ravel : Variationen über Person und Werk*, Francfort-sur-le-Main, 1966, nouvelle édition 1976, p. 189. Ici comme dans l'ensemble de son œuvre, Stuckenschmidt

a omis de fournir une référence source, que personne n'a pu fournir par la suite ; voir Roy Howat, « Debussy, Ravel et Bartók : Towards Some New Concepts of Form », *Music & Letters* 58, juillet 1977, p. 285–293, ici p. 292. La citation provient peut-être d'une conversation personnelle entre Stuckenschmidt et Maurice Delage (cf. Stuckenschmidt, p. 321).

6 MR à Hélène Kahn-Casella, Saint-Jean-de-Luz, 18 juillet 1914, *L'intégrale*, p. 379.

7 MR à Lucien Garban, Saint-Jean-de-Luz, 28 juillet 1914, *L'intégrale*, p. 381.

8 MR, *Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel*, édité et présenté par Claude Roland-Manuel, *La Revue musicale*, décembre 1938, p. 17–23, ici 23. *L'intégrale*, p. 1441.

9 MR à Hélène Kahn-Casella, Saint-Jean-de-Luz, 18 juillet 1914, *L'intégrale*, p. 379.

10 MR à Cipa Godebski, Saint-Jean-de-Luz, 3 août 1914, *L'intégrale*, p. 382.

héroïque¹¹. » Et à Maurice Delage, il rapporte : « Oui, je travaille ; et avec une sûreté, une lucidité de fou. Mais, pendant ce temps, le cafard travaille aussi, et tout à coup me voilà à sangloter sur les bémols¹² ! » Il fallait à présent terminer le Trio, et il importait de le réussir : « sais-je si ce ne sera pas une œuvre posthume¹³ ? » Que Ravel ait pu faire une telle suggestion à son éditeur Jacques Durand montre qu'il était déterminé à partir pour le front comme volontaire¹⁴. Après « 5 semaines » au cours desquelles il a « fourni le travail de 5 mois¹⁵ », il annonce à Durand le 29 août que le Trio est terminé :

Cher ami, je termine demain mon Trio. [Et plus loin :] 3 ou 4 jours pour le copier. Est-il prudent – et utile – de l'envoyer ? où¹⁶ ?

Durand n'ayant pas aussitôt, il lui demande :

Avez-vous reçu la carte dans laquelle je vous demandais si je devais envoyer mon Trio ? Je pense qu'il serait encore moins prudent, et moins nécessaire, de vous le faire parvenir dans les circonstances actuelles¹⁷.

Pendant ce temps, la bataille de la Marne faisait rage à Paris avec plusieurs milliers de morts chaque jour. Son issue n'était initialement pas « visible ». Compte tenu de ses ambitions militaires, l'idée que Ravel n'aurait peut-être pas assez longtemps pour voir le Trio paraître l'a amené à prendre des précautions de sécurité. À cet égard, le « posthume » ne signifiait pas qu'il avait



en que l'ordre de son manuscrit ne permettait pas tout à fait de savoir s'il avait rédigé ou s'il croit des épreuves et l'exécution mais tout cela lui semblait être à la guise de débiter sa constitution²⁰. Ici, c'est moi, je reste ici, à Saint-Jean-de-Luz, 4 août 1914, *L'intégrale*, p. 383.

Saint-Jean-de-Luz, 12 août 1914, *L'intégrale*, p. 384.
à son frère Édouard Ravel, lui-même déjà à Saint-Jean-de-Luz, 18 août 1914, *L'intégrale*, p. 383.

15 MR à Roland-Manuel, Saint-Jean-de-Luz, 26 septembre 1914, *L'intégrale*, p. 394.

16 MR à Jacques Durand, Saint-Jean-de-Luz, 29 août 1914, *L'intégrale*, p. 388. On ignore pourquoi, dans le manuscrit autographe (Source A ; voir Commentaire critique), Ravel a indiqué comme date d'achèvement « 7-8 1914 ».

17 MR à Jacques Durand, Saint-Jean-de-Luz, 9 septembre 1914, *L'intégrale*, p. 390.

18 La bataille, qui s'est déroulée du 5 au 9 septembre 1914, entraîne un retrait temporaire des troupes allemandes ; un total de plus de 330 000 soldats y ont laissé leur vie.

19 MR à Ida Godebska, Saint-Jean-de-Luz, 8 septembre 1914, *L'intégrale*, p. 389.

20 Voir MR à Hélène Kahn-Casella, Saint-Jean-de-Luz, 21 septembre 1914, *L'intégrale*, p. 391 et suiv. : « L'analyse de mon trio, les notes pour la correction des épreuves et l'exécution en cas d'absence, tout cela est inutile : il me manque 2 kilos pour avoir le droit de me mêler à cette lutte splendide. » Une analyse de quatre pages du trio a été trouvée parmi les lettres adressées à Lucian Garban, ami de Ravel et directeur musical chez Durand ; voir Arbie Orenstein, « Le Trio de Maurice Ravel : Analyse par l'auteur », *Cahiers Maurice Ravel* 9, 2005, p. 59-69. Les notes pour la correction des épreuves et l'exécution n'ont pas été retrouvées.

rogne²¹, » écrit-il à Florent Schmitt, mais à défaut il soignait les nombreux blessés rapatriés à Saint-Jean-de-Luz²². Ce n'est qu'à la mi-novembre 1914 que Ravel regagnait Paris. D'après les souvenirs de Jacques Durand, il remit personnellement le manuscrit du trio à son éditeur et lui en donna une première impression sonore au piano : « C'était de toute beauté²³. »

LA MUSIQUE

Camille Saint-Saëns, auteur de deux trios avec piano, n'était pas seulement une référence en termes de genre ; Ravel s'est en outre pris d'un grand intérêt soudain pour sa musique « vers 1910 ou 1911 [...] ». C'est surtout la clarté formelle qui l'impressionnait chez lui. « C'est bien fichu, disait-il, et c'est quelque chose [...] Il crée dans l'ordre de l'architecture²⁵. » Mais le problème de l'équilibre entre les mondes sonore du piano et des instruments à cordes, problème dont Ravel était conscient et que, selon les mots de Roland-Manuel, « presque seul, l'« infatigable » Saint-Saëns » avait réussi à résoudre, lui donnait une « bonne raison d'« aller à l'école » de ce compositeur²⁶. » C'est du Saint-Saëns²⁷, disait Ravel, non sans certitude, à propos de son Trio – non pas, bien sûr, pour parler d'un objectif atteint, mais plutôt pour identifier le « directeur spirituel » qui avait donné son orientation initiale dans le processus de composition, sans qu'il suivit lui-même un chemin identique.

On a dit, on sait jadis qu'il se mettait à composer devant une statue de Mozart devant un concerto de Saint-Saëns comme le peintre devant un paysage. [...] Mais le miracle final, c'est la création d'une œuvre complètement originale et qui ne ressemble à nulle autre [...]»²⁸.

La manière de procéder évoquée par Alfredo Casella est également à l'œuvre – comme nous allons le montrer ci-après – dans la conception individuelle des thèmes, lesquels se superposent à la conception formelle « classique » du trio avec piano en quatre mouvements – les premier et dernier mouvement celui de la forme sonate, le deuxième mouvement d'un scherzo avec trio, le troisième d'une forme ABA' –, révélant donc la recherche d'innovation de Ravel dans ce cadre solide et traditionnel.

21 MR à Florent Schmitt, Saint-Jean-de-Luz, 3 octobre 1914, *L'intégrale*, p. 397.

22 MR à Roland-Manuel, St-Jean-de-Luz 1.10.1914, *L'intégrale*, p. 396.

23 Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2^e série, Paris 1925, p. 79.

24 Michel Dimitri Calvocoressi, *Musicians Gallery*, Londres 1933, cité d'après Roger Nichols, *Ravel im Spiegel seiner Zeit. Portraitiert von Zeitgenossen*, übers. von Jochen Schürmann, Zürich/St. Gallen 1990, p. 173. Voir également Roland-Manuel, *Maurice Ravel*, Paris, 1947, p. 101.

25 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Paris, 1945, p. 56.

26 Roland-Manuel, *Ravel*, p. 101.

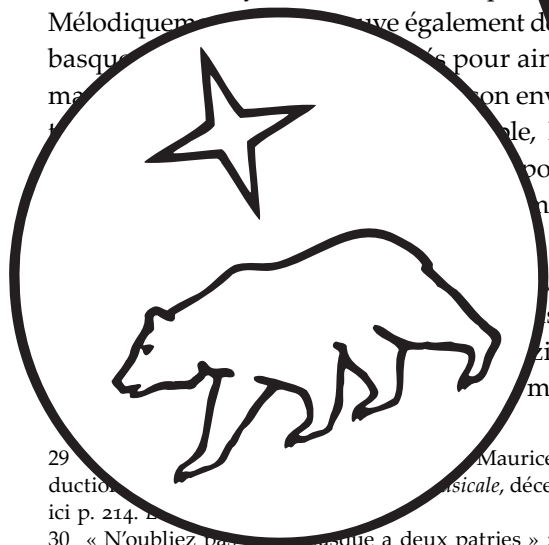
27 Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 197.

28 Alfredo Casella, « Maurice Ravel », *Musica d'oggi* 20:3, mars 1938, p. 79-82, ici p. 80.

1^{er} mouvement : Modéré

Ravel a décrit la « couleur basque » comme la caractéristique saillante du premier mouvement²⁹. Pour comprendre ce constat, il est important de savoir que Ravel, qui était de mère basque et s'est considéré à la fois basque et français tout au long de sa vie³⁰, travaillait parallèlement au Trio sur un concerto pour piano en un mouvement et sept parties intitulé *Zaspiak-bat* (littéralement : « sept font un ») – référence à l'unité des sept provinces basques des deux côtés des Pyrénées – et devait être construit sur d'authentiques chansons folkloriques³¹. Cependant, le projet échouait la même année après que Ravel se fut rendu compte qu'il était impossible de transférer l'originalité du matériau musical dans le domaine de la musique savante, si étrangère à son essence : « On ne doit pas traiter ainsi les chansons populaires [...] : elles ne se prêtent pas à des développements³². » La composition du Trio a néanmoins été redevable de ce projet, même si Ravel procédait désormais différemment : la couleur propre au premier mouvement n'est pas due à l'adoption plus ou moins littérale de modèles préexistants, mais naît plutôt d'un faisceau de modèles divers et d'allusions subtiles, dont la plus évidente, celle du rythme basque du zortziko utilisé comme soubassement métrique que décrit Ravel dans l'analyse de son trio, n'est qu'un parmi d'autres³³.

Mélo-



29 « Maurice Ravel avec une introduction musicale », décembre 1928, p. 215–223, ici p. 214.

30 « N'oubliez pas que le basque a deux patries » ; MR à Eugène Cools, Saint-Sauveur 25 mai 1920, *L'Intégrale*, p. 697.

31 Voir Robert Orledge, « Evocations of exoticism », in *The Cambridge Companion to Ravel*, édité par Deborah Mawer, Cambridge 2002, p. 31. Les esquisses de *Zaspiak-bat* sont dans des mains privées et ne sont actuellement pas accessibles.

32 Déclaration de MR au maître du folklore basque, Padre José Antonio de Donostia, citée dans « Hommage à Ravel », *Gure Herria* (Bayonne), octobre-décembre. 1937, p. 336–340, ici p. 336–337 ; cité d'après Roland-Manuel, *Ravel*, p. 99.

33 Voir Orenstein, « Le Trio de Maurice Ravel », p. 62.

34 Voir Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 195.

35 Voir Georges Pillaux, « Ravel et l'Euskara », *Revue d'études basques* 49, 1994, p. 6–15. La mélodie est citée notamment par [Jean]-D[ominique]-[Julien] Sallaberry, *Chants populaires du pays basque. Paroles et musique originales*, Bayonne, 1870, p. 196 et suiv.

36 Itxaso Sainz de la Maza Bilbao, *Ravel y Euskal Herria : Influencias de la cultura vasca en un músico cosmopolita*, Bachelor Thesis, Escola Superior de Música de Catalunya, 2015, <https://recercat.cat/handle/2072/252270> (consulté pour la dernière fois le 17 mars 2024). L'exemple musical qui suit est tiré de la base de données Bertsolaritza du Xepelar Documentazio



EXAMPLE 1a: Ravel, Trio, 1^{er} mouvement, thème principal



EXAMPLE 1b: „Adios izar ederra“, chanson populaire basque



EXAMPLE 1c: « Olentzero joan zaigu », Bertsolaritza sur un Zortziko Txikia

mier thème de Ravel (mesure 1) correspondent au vers de sept syllabes du Zortziko Txikia (petit zortziko), et les huit premières mesures du premier mouvement, dans lesquelles le thème est répété, présentent elles-mêmes une analogie avec le vers de huit vers de cette forme du Bertsolaritza (voir Exemple 1).

Il se pourrait même que Ravel fasse référence au modèle littéraire basque qui souligne que sa métrique à 8/8 (avec une subdivision rythmique en 3–2–3) correspond au « vieux zortziko basque (zortziko : nommé le huit) », alors que le zortziko musical est généralement noté aujourd'hui en temps quintuplé³⁷.

2^e mouvement : Pantoum

Le deuxième mouvement puise sa substance conceptuelle dans une autre culture : le titre reprend la forme poétique malaisienne du pantoum (en fait *pantun*), popularisée en France par le recueil poétique *Les Orientales* de Victor Hugo (1829) et dans le sillage de la mode de l'exotisme au XIX^e siècle. Des poètes comme Leconte de Lisle et Théophile Gautier l'ont incorporé au patrimoine formel de la poésie française. Le pantoum *Harmonie du soir* de Charles Baudelaire (1887/89) mis en musique par Debussy, de même que son homologue instrumental, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (n° 4 des *Préludes*, Livre I, 1910), étaient à coup sûr connus de Ravel, qui a toujours vu les contraintes d'une forme imposée comme un défi particulier³⁸. Raison de plus pour tenter de créer une composition qui obéit aux principes d'un pantoum – sans, dans ce cas, recourir à un texte préexistant.

Zentroa, <https://bdb.bertsozale.eus/en/web/doinutegia/view/580-olentzero-joan-zaigu-i> (dernière consultation le 20 mars 2024).

37 Voir Orenstein, « Le Trio de Maurice Ravel », p. 62.

38 Voir Vlado Perlemuter et Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel d'après Ravel*, suivi de *Rencontres avec Vlado Perlemuter*, nouvelle éd., Aix-en-Provence, 1989, p. 62.

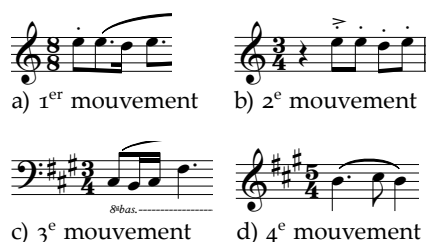
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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



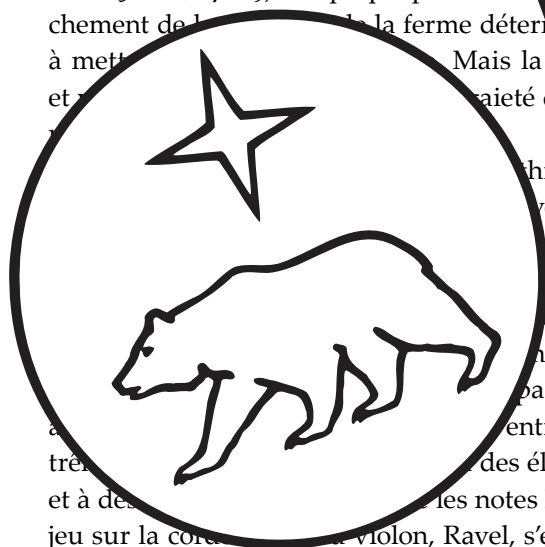
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



EXEMPLE 3: La seconde comme noyau mélodique commune

comme dans le Pantoum (à partir de la m. 31), et même la Passacaille réapparaît brièvement dans les tréfonds du piano, déguisée sous la forme du thème principal du mouvement (mesures 42 à 49). Une expérience d'écoute réellement synthétique est rendue possible par la relation motivique des thèmes qui – en dépit de Ravel, lequel niait expressément le caractère cyclique du trio⁴⁶ – proviennent d'un noyau mélodique commun (voir Exemple 3), caractérisé tant par l'utilisation de la gamme par ton que par la fréquence des valeurs pointées. Que certains exégètes aient finalement cru découvrir des références extra-musicales dans le mouvement final, croyant entendre les cloches de la mobilisation dans les cascades de trilles et d'accords et attribuant ainsi un sens martial aux interjections en fa, s'explique par la coïncidence du déclenchement de la mobilisation avec la ferme détermination de Ravel à mettre fin à la guerre. Mais la nature énergique et la variété du mouvement ne



rhymique et formelle. Ravel, le compositeur, n'a pas répondu à la question de la mobilisation, en mettant en valeur le mouvement (m. 116) dominant de la Passacaille. Les parallèles des cordes entre les registres extrêmes des éléments percussifs et à des notes harmoniques et le jeu sur la corde du violon, Ravel, s'éloignant de l'intimité traditionnelle de la musique de chambre, réalise des effets sonores qui frisent parfois l'orchestre, et dans lesquels la diversité des trois instruments est éliminée.

CRÉATION ET IMPRESSION

Malgré la guerre, une création publique put être organisée assez rapidement : le 28 janvier 1915, Alfredo Casella (piano), Gabriel Willaume (violon) et Louis-Raymond Feuillard (violoncelle) jouaient le Trio avec piano salle Gaveau dans le cadre d'un programme qui comprenait également, entre autres, la création du cycle de mélodies *Le jardin clos*

46 Voir Orenstein, « Le Trio de Maurice Ravel », p. 69.

op. 106 de Gabriel Fauré (avec la chanteuse Claire Croiza et le compositeur au piano). Le concert fut accueilli avec gratitude par le public comme « la première manifestation véritable d'une reprise de la vie musicale à Paris⁴⁷ » même s'il y eut aussi des voix pour trouver le programme « trop long » pour une grande salle, et ce d'autant plus que « devant les événements écrasants qui occupent tous les cœurs, il faudrait une musique immense, profonde et noble pour émouvoir face aux événements bouleversants qui occupaient les cœurs de chacun⁴⁸ ». Casella a lui-même exprimé sa reconnaissance au compositeur :

Je rappellerai – parmi les heures les plus belles passées avec Ravel – celles qui ont précédé la première audition à Paris, en février 1915, du splendide Trio que vous entendrez tout à l'heure et dont il avait – par une attention qui m'honorera toujours – désiré que je fusse le premier interprète pour la partie de piano. Je dirai encore que – parti pour la guerre – il avait poussé la confiance en moi jusqu'à me charger de la correction de ses épreuves⁴⁹.

En ce qui concerne la publication du Trio avec piano, les déclarations rétrospectives de Casella soulèvent des interrogations à certaines desquelles il n'est pas possible de répondre de manière définitive. Au centre de ces questions est le fait que le manuscrit autographe qui nous est parvenu (source A) et le premier tirage de Durand (source F) présentent des différences si grandes l'un par rapport à l'autre que, concernant le deuxième mouvement, surtout, on ne peut parler de versions différentes, mais d'une part des sources – ni le matériel d'exécution ni les œuvres n'ont été conservés ou n'ont été accessibles⁵⁰ et l'on ignore également si Ravel était présent à la première exécution – la genèse des changements demeure inexplicable. Comme il s'agit tout de l'essentiel de simplifications supposées des parties des cordes ayant pour contrecoup une complexité accrue de la partie de piano, Robert Dowling a émis l'hypothèse que les interventions auraient pu être faites lors des répétitions précédant la création ou immédiatement après et qu'elles s'expliqueraient par des difficultés d'exécution dépassant les camarades « médiocres » de Casella, lesquels, malgré les vingt répétitions précédant le concert, auraient accumulé les erreurs⁵¹. Comme Ravel était avant tout préoccupé par son espoir d'être enrôlé, il avait laissé Casella s'occuper des épreuves ; les « premiers interprètes » étaient donc aussi « les premiers éditeurs⁵² ». En langage clair, cela signifierait que

47 Gaston Carraud, « Les concerts », *La Liberté*, 2 février 1915.

48 Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894–1927*, édité par Myriam Chimènes, Paris, 2007, p. 843 (entrée du 28 janvier 1915).

49 Alfredo Casella, « Casella commémore Ravel », *La Réforme*, 7 janvier 1938, p. 3.

50 Voir à ce propos la description des sources dans le Commentaire critique.

51 Alfredo Casella, *Music in My Time, The Memories of Alfredo Casella*, édité et traduit par Spencer Norton, Norman, OK 1955, p. 122.

52 Richard Dowling, *Part I : Historical and Background Information about Ravel's Trio* (1990), <http://www.richard-dowling.com/RavelTrio.html> (dernière consultation le 25 mars 2024).

les variantes introduites lors de la première impression n'ont pas été autorisées par le compositeur et ne visaient qu'à rendre l'œuvre plus facile à exécuter. Cependant, de nombreux éléments vont à l'encontre d'une telle hypothèse : sans être des solistes de tout premier plan, Willaume et Feuillard étaient l'un et l'autre des musiciens de chambre confirmés et de classe internationale⁵³. Et surtout Ravel n'était nullement à court de temps ni de disponibilité pour se consacrer à la musique. Cela n'est pas seulement prouvé par les souvenirs que conservait Casella des nombreuses heures merveilleuses passées avec lui avant la création du Trio – ce qui ne peut signifier rien d'autre que la présence du compositeur aux répétitions. Les *Trois Chansons pour chœur mixte*, écrites entre décembre 1914 et février 1915, ainsi que l'édition des œuvres pour piano de Félix Mendelssohn Bartholdy, préparée à la demande de Durand et dont le premier volume est sorti en 1915, montrent également que Ravel continuait à travailler. Et enfin, une carte postale datée du 5 avril 1915, précisant que le Trio « ne peut paraître avant un mois⁵⁴ », montre que le compositeur suivait de près l'impression de son œuvre, même après que son souhait de s'engager dans l'armée fut exaucé en mars 1915 : il avait à occuper des camions au Dépôt militaire de la Porte de Paris, d'où les bureaux de Durand étaient accessibles à pied, et Ravel continuait à travailler pour lui⁵⁵. Aurait-il donc, après avoir tant lutté

plus tard, le 12 juin 1915, l'édition imprimée était publiée dans un tirage de 500 exemplaires⁵⁸ : l'œuvre entamait sa diffusion mondiale.

PREMIÈRES EXÉCUTIONS ET RÉCEPTION

Le fait que Durand ait fait imprimer une seconde édition en 1917 indique que le Trio s'est diffusé assez rapidement, même si au départ les exécutions publiques ont été rares en raison de la guerre. Le trio féminin fort prisé qui se composait de Lucie Caffaret (piano), Yvonne Astruc (violon) et Marguerite Caponsacchi (violoncelle) a été le premier ensemble à inclure l'œuvre de Ravel à son répertoire. Les musiciennes ont interprété le Trio dans un concert semi-privé en décembre 1916⁵⁹ ; d'autres concerts ont eu lieu en mai 1917⁶⁰ et en mars 1918⁶¹. En 1917, la violoniste soliste Jourdan-Morhange et le violoncelliste Félix Delgrange affrontèrent pour la première fois le Trio lors d'une matinée privée au domicile de la pianiste et compositrice Jeanne Herscher-Clément, où Robert Schmitz était assis au piano. Les interprètes eurent la surprise de la présence du compositeur. Cette rencontre marque le début de l'union artistique entre Ravel et Jourdan-Morhange, laquelle résulta également le Trio à un public plus large en décembre 1917 et en février 1918 avec Juliette Meroytch et Félix Delgrange⁶³ qui avec elle était « se [voir] avec une ardeur méritoire » à la « vulgarisation ». On relève quatre autres exécutions avant 1918 par différents ensembles de musique de chambre à Paris et à Bordeaux⁶⁵, avant que le 10 juin 1918 au Théâtre Mogador, trois interprètes de renommée mondiale se réunissent de nouveau

58 Informations tirées du livre de cotation de Durand ; voir Nigel Simeone, « Mother Goose and Other Golden Eggs : Durand Editions of Ravel as Reflected in the Firm's Printing Records », *Brio* 35, n° 2, 1998, p. 58–79, ici p. 78. 500 exemplaires était un tirage habituel chez Durand pour les œuvres de musique de chambre de taille moyenne.

59 Concert dans l'atelier du peintre Émile Lejeune : voir le programme de salle de *Lyre et Palette*, 16 décembre 1916 (Universitat de Lleida/Université de Lérida, Fons Ricard Viñes/Fondo Ricardo Viñes).

60 Concert de la Société musicale indépendante, 18 mai 1917, Salle des agriculteurs : voir notamment le compte rendu du concert dans *La République française*, 26 juin 1917, p. 2.

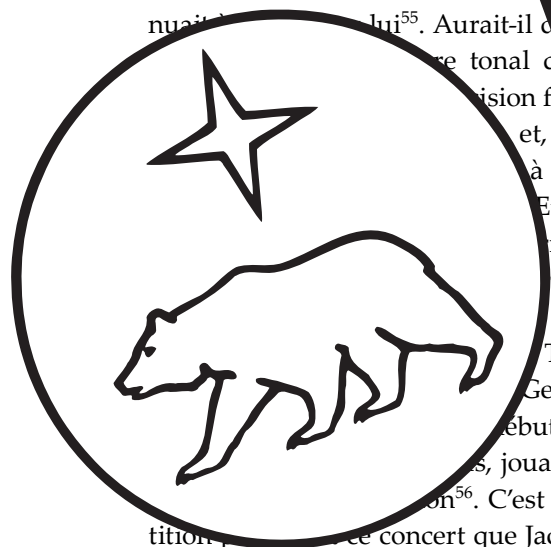
61 Concert du 9 mars 1918 à la Salle de la Société des concerts : voir le compte rendu d'Huguette Duhamal dans *Oui*, 10 mars 1918, p. 3.

62 Voir Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 17–18.

63 Concert du 20 décembre 1917 à la Salle Gaveau : voir le compte rendu de *La République française*, 25 décembre 1917, p. 2 ; concert privé du 20 février 1918 dans le studio de la danseuse Jeanne Ronsay : voir le programme de salle du 3^e Festival Montjoie !, 20 février 1918 (Universitat de Lleida/Université de Lérida, Fons Ricard Viñes/Fondo Ricardo Viñes).

64 Jean Marnold, « Musique », *Mercure de France*, 1^{er} avril 1918, p. 511.

65 Le 19 mars 1918 et le 14 février 1919 avec Lucy Speiser (piano), Henry Merkel (violon) et Adolphe Barbezat (violoncelle), le 4 juin 1920 avec Marcelle Meyer (piano), André Pascal (violon) et Lucienne Radisse (violoncelle) et le 30 janvier 1921 à Bordeaux avec Joseph Thibaud (piano), Charles Arthur (violon) et Louis Rosoor (violoncelle) ; lors de ces deux derniers concerts, Ravel avait été engagé pour accompagner au piano certaines de ses mélodies. On trouvera des détails sur ces concerts dans : <https://dezede.org/oeuvres/trio-pour-violon-violoncelle-et-piano-en-la-mineur/> (dernière consultation le 30 mars 2024).



le Trio fut de nouveau joué par Georges Enesco, qui se trouva débute de la guerre et ne revint qu'en 1918, jouait aux côtés d'Alfredo Casella⁵⁶. C'est peut-être lors d'une répétition pour ce concert que Jacques Durand fut intensément touché par le Trio de Ravel et marqua « d'une pierre blanche, dans [sa] mémoire » ce jour où la musique lui ouvrit un « merveilleux paradis artificiel⁵⁷ ». Environ un mois

53 Voir Pierre Guillaumot, *Gabriel Willaume. Musicien – Auteur – Compositeur 1983–1946 : Un prestigieux violoniste romillien*, [Romilly-sur-Seine, 1976].

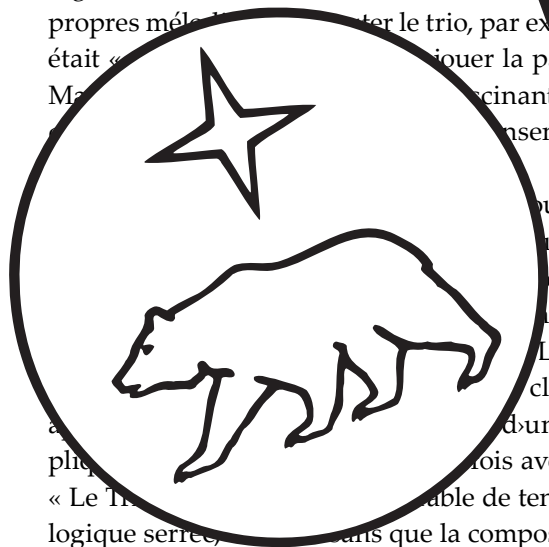
54 MR à Edwin Evans, Paris, 5 avril 1915, carte postale, catalogue de RR Auctions, *Fine Autograph and Artifacts*, 6 décembre 2023, lot n° 680.

55 MR à Edwin Evans, s.l., 18 mars 1915, *L'intégrale*, p. 409 : « Je n'ai que les loisirs que me laisse le 13^e régiment d'artillerie, où je suis incorporé en attendant d'être bombardier à bord d'un aéro, ce qui, depuis 8 mois, est mon unique préoccupation. » Voir également Roy Howart, « Le Trio de Ravel cent ans après : musique, sources, questions éditoriales », *Cahiers Maurice Ravel* 17, 2014–2015, p. 60–80, ici p. 73.

56 Voir l'annonce du concert dans *Le Figaro* du 20 mai 1915, p. 4. D'après les annonces parues dans *Le Gaulois* du 17 mai et dans *Le Siècle* du 19 mai 1915, André Hekking aurait tenu la partie de violoncelle.

57 Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un Éditeur de musique*, 2^e série, Paris, 1925, p. 80.

en trio après une interruption de huit ans : Alfred Cortot (piano), Jacques Thibaud (violon) et Pablo Casals (violoncelle), l'œuvre de Ravel étant insérée entre le Trio pour piano en *mi* bémol majeur op. 70 n°2 de Beethoven et le Trio en *sol* mineur op. 110 de Schumann. La sensation produite par le concert ne s'est pas limitée à Paris : le magazine *Le monde musical* avait installé un poste télégraphique dans la salle de concert afin d'en rendre compte rapidement⁶⁶. Le Trio de Ravel, qui jusque-là avait été interprété en compagnie d'œuvres de musique française contemporaine de genre divers ou lors de concerts consacrés au compositeur, recevait cet après-midi-là ses lettres de noblesse en se prenant place pour la première fois au côté d'œuvres figurant au canon intemporel de la littérature pour trio avec piano⁶⁷. Cela ne signifie pourtant pas que l'œuvre figure désormais régulièrement dans les programmes : même Cortot, Thibaud et Casals l'ont jouée assez rarement et de plus uniquement en France⁶⁸. En 1944 encore, Claude Rostand observait que « le public a peu l'occasion de s'en apercevoir, ce morceau ne paraissant pas à l'affiche des concerts de musique de chambre plus d'une ou deux fois par an ! C'est, en effet, [...] l'une des œuvres de Ravel les plus déshéritées⁶⁹ ». Cela peut être dû à ses difficultés techniques considérables : Ravel ne jouait régulièrement en concert comme accompagnateur de ses propres mélodies, et pour le trio, par exemple, parce qu'il était « incapable de jouer la partie de piano⁷⁰ ». Mais il n'est pas non plus anodin que l'œuvre ait été jouée en ensemble de musique de chambre par le Trio Cortot-Thibaud-Casals, qui a suivi le départ : avec le moment d'enregistrement de cette œuvre. Le premier concert classique « trop tôt pour un art qui n'en implique pas trois avec enthousiasme : « Le Trio est une œuvre de tenue, d'ampleur, de logique serrée, dans que la composition ait rien perdu de ses qualités habituelles de charme sveltes, de saveur piquante, de raffinement sonore – c'est un chef-d'œuvre⁷⁵. »



66 « Le Trio Cortot-Thibaud-Casals (par téléphonie sans fil) », *Le Monde musical* n° 13-14, juillet 1921, p. 239.

67 Voir Jean-Luc Tingaud, *Cortot-Thibaud-Casals : Un trio, trois solistes*, Paris, 2000, p. 161 et suiv.

68 Voir le survol des programmes de leurs concerts dans François Anselmini et Rémi Jacobs, *Le trio Cortot-Thibaud-Casals*, [Arles] 2014, p. [229] et suiv.

69 Claude Rostand, « La musique. Ravel, prince basque », *Carrefour*, 30 décembre 1944, p. 5.

70 MR à Désiré Defauw, Londres, 17 avril 1923, *L'intégrale*, p. 892.

71 Egon Wellesz, « Maurice Ravel : Anlässlich der Ravel-Konzerte », *Wiener Allgemeine Zeitung* 16 octobre 1920, p. 5.

72 Gaston Carraud, « Les concerts », *La Liberté*, 2 février 1915, p. 2.

73 A.S., *Le Ménestrel*, 25 juin 1920, p. 264.

74 Ibid.

75 Huguette Duhamel, « S.M.I. et S. M. », *Oui*, 10 mars 1918, p. 3.

Ravel lui-même hésitait dans son évaluation ; vers la fin de sa vie, il avouait à Roland-Manuel « qu'il échangerait sans trop de peine le *savoir* dont témoigne l'œuvre de sa maturité contre le *pouvoir* ingénu que trahit le *Quatuor* composé au temps de sa jeunesse⁷⁶ ». C'est peut-être ce « en même temps » qui caractérise la composition, « ce mélange de sensibilité et de mesure, et aussi de perfection et d'aisance, de hardiesse et de sens de la tradition, de fantaisie et de souci de la forme, de séduction brillante et de sobriété⁷⁷ » qui permet encore aujourd'hui d'avoir des perspectives différentes sur le Trio.

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

« Il n'y a qu'à jouer ce qui est écrit⁷⁸ ». Les instructions de Ravel à Pablo Casals lors d'une répétition du trio avec piano donnent l'impression que le premier se préoccupait moins de l'interprétation de l'œuvre que de la simple réalisation technique du texte musical. Nous avons ici un compositeur qui, bien que « sûr de lui quant aux indications balançant sa musique⁷⁹ », comme le rappelle la violoniste Hélène Jourdan-Morhange, n'en avait pas moins des idées et des préférences bien à lui quant à l'interprétation de sa musique : « les souffles exotiques, les crescendi qui explosent en colère, les groupements qui meurent sur une note claire, les frémissements de cordes amoureuses et dans toute cette anxiété la mesure dans l'expression, et même dans le rythme... la rigueur⁸⁰. » Ces deux approches prétendument paradoxales peuvent certainement être conciliées : ce qui compte, c'est le texte musical précisément noté, qui ne peut cependant prendre vie qu'à l'aide d'intuition et d'expressivité.

Jourdan-Morhange, qui a travaillé aux côtés de Ravel sur la Sonate pour violon, la Sonate pour violon et violoncelle ainsi que le Trio avec piano, a laissé des commentaires sur le Trio dans son livre de souvenirs *Ravel et nous*⁸¹, qui sont reproduites ci-dessous. En tant que suggestions autorisées, elles restent encore aujourd'hui d'une grande valeur.

1^{er} mouvement

Le premier Thème du Trio, dont l'allure est radieuse de jeunesse et la sonorité de cristal, est généralement joué trop lentement : la note piquée doit avoir la grâce légère d'une simple virgule, et quand le violon amène son chant par les petites notes arpégées [mes. 90], il faut que ces petites notes – qui crèvent en bulles sur la note chantée – soient prises légèrement avant le temps et sans aucun appui d'archet, un peu comme glissando de guitare hawaïenne.

76 Roland-Manuel, *Ravel*, p. 101-102.

77 Rostand, « La musique : Ravel, prince basque », p. 5.

78 [Josep] Ma[ria] Corredor, *Conversations avec Pablo Casals : Souvenirs et opinions d'un musicien*, Paris, 1955, nouvelle édition 1982, p. 261.

79 Perlemuter et Jourdan-Morhange, *Ravel d'après Ravel*, p. 11.

80 Ibid., p. 12.

81 Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 195-197.

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.

REMARQUES SUR L'ÉDITION

Les sources se rapportant au Trio avec piano de Maurice Ravel sont tout sauf transparentes et laissent beaucoup de place à l'interprétation (voir *Critical Commentary: Sources*). Vu l'itinéraire suivi par la composition, la source **A**, manuscrit autographe initial mentionné par Ravel à son éditeur en août 1914, est à considérer comme un manuscrit préliminaire. Néanmoins, bien que remontant à un premier stade, et en dépit du fait que les sources ultérieures devraient reléguer ce document au statut de « source secondaire », il demeure un point de référence constant pour une foule de variantes repérées dans les éditions imprimées et les réimpressions ultérieures.

Le déclenchement de la Première Guerre mondiale avait laissé Paris dans un état d'instabilité qui rendait même la distribution normale du courrier incertaine. Pour cette raison, il apparaît que Ravel choisit de remettre personnellement le manuscrit à son éditeur, Durand, en novembre 1914. Ce manuscrit autographe initial – et la copie qu'il en avait apparemment faite et dont il parle dans sa lettre à Jacques Durand d'août 1914 – était probablement prévu comme étant souvent le cas des œuvres de Ravel, pour des lectures et exécutions préliminaires et non pas pour la gravure. Ces tests offraient à l'éditeur des observations et suggestions et un besoin en vue du manuscrit qui servait de la partition. Compte tenu de la probabilité qu'il avait servi de modèles pour ces tests, il est marqué au crayon et était pratique pour les manuscrites et les lectures et aux exécutions des parties de ce type dans la partition. Les variantes ainsi testées, source [A] servant à la gravure des parties de la partition [S] servait à celle de la partition gravée. Malgré le manque de documents détaillant concrètement les changements provenant des tests et des répétitions, une comparaison de la source **A** avec la première édition de la partition et des parties gravées, sources **Fe** et **Fep**, révèle tout un ensemble de réécritures et de révisions qui ne sauraient être attribuées à des erreurs ou omissions accidentelles au stade de la gravure. Nous en sommes donc réduits à supposer que la source [S] comportait toutes ces modifications et a servi à graver la source **Fe**. Pour compliquer encore la clarté de l'évaluation, la source **Fe** et les parties séparées de cordes, la source **Fep**, diffèrent sur bien des aspects et détails en plus de leurs nombreuses erreurs et omissions du graveur.

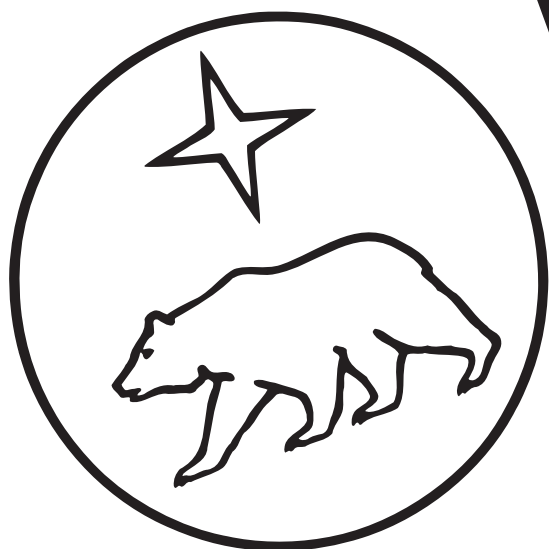
Par bonheur, Lucien Garban, directeur musical de la firme Durand et proche ami de Ravel, a réalisé un arrangement de l'ouvrage pour piano à quatre mains, probablement en 1916–1917 (l'arrangement a été publié en 1917) et, ce faisant, Garban a mis en évidence un nombre non négligeable de corrections et modifications nécessaires qui allaient également être incorporées à la réimpression du Trio avec piano en 1917. C'est cette réimpression (Sources **Fer2** et **Ferp2**) qui constitue la source principale de la présente édition critique et scientifique. L'éditeur a également consulté un exemplaire de la réimpression de 1923/1924, l'édition de l'arrangement à quatre mains de 1917 et, comme il est mentionné plus haut, le manuscrit autographe.

La présente édition du Trio de Ravel conçoit l'œuvre en trois parties, représentant chacune un instrument : les parties séparées de cordes (source **Fer**) sont la source primaire des parties de cordes et la partition pour le piano. Les variantes des parties séparées de cordes ont été traitées, avec peu d'exception, comme primant sur les parties des cordes imprimées dans la partition en petit caractères au-dessus du piano. Prendre le contre-pied de cette approche et ne pas tenir compte du caractère scientifique des parties séparées et de leur manuscrit ayant servi à la gravure relèverait de la négligence et équivalait à une distorsion de l'œuvre musicale et à une corruption du processus éditorial. Les variantes relevées dans la source **A** ne sont généralement pas reportées dans les notes sur le texte du commentaire critique à moins qu'elles signifient ou corroborent une variante ambiguë ou éventuellement absente de sources ultérieures.

REMERCIEMENTS

Je suis redevable aux personnes et institutions suivantes: Fonds Alfred Cortot, Bibliothèques Royaumont, Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret (Royaumont, France), la Bibliothèque du Congrès (Washington D.C.), la Collection Alfredo Casella, Bibliothèque Santa Cecilia (Rome), la Bibliothèque d'État de Bavière (Munich), la Collection Lucien Garban, Walter Stiern Library Archives, California State University (Bakersfield, California), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin, la Pierpont Morgan Library (New York), la Bibliothèque nationale de France (Paris), Eri Mavromoustaki (Thessaloniki) et Emanuel Signer (Kassel).

Douglas Woodfull-Harris
(Traduction : Vincent Giroud)



Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

Trio

pour piano, violon et violoncelle

I

Modéré ♩ = 132

Maurice Ravel

Violon

Violoncelle

Piano

pp

Ped.

5

pp

p

9

1

p

p

p

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.

21 cédez très peu

24 $\text{♩} = 176$ 3 pizz. arco

27 p cresc.

31 ra len tissez

4
35 **4** Plus lent qu'au début ♩ = 122
III

pp *expressif* pizz. *pp*

38 arco *pp*

42 *cresc.*

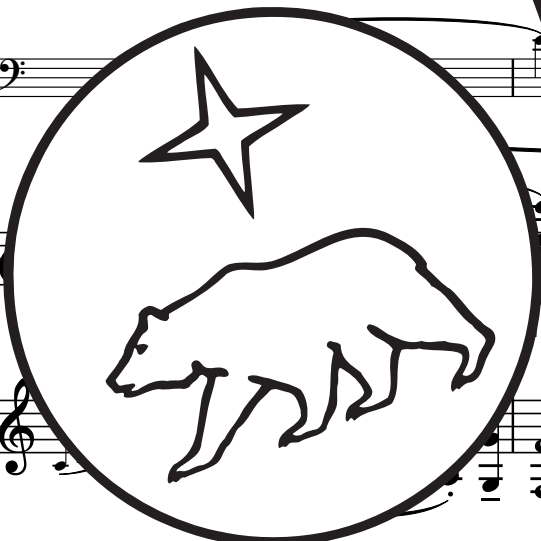
45 *rit.* **5** Un peu plus lent ♩ = 100
pp *expressif* *pp* *mesuré* *expressif cresc.* *m.g.* *m.d.*

45 *rit.* **5** Un peu plus lent ♩ = 100
pp *expressif* *pp* *mesuré* *expressif cresc.* *m.g.* *m.d.*

48 *très expressif* IV ra len ti



52 **6** $\text{♩} = 112$ *pp*



56



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.

8 Au mouvt en animant & en augmentant peu à peu jusqu'au N° 9

68

p

8va

8vb

70



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

72

9 ♩ = 192

ff

pizz.

ff

ff

p

8vb *loco*

75

arco

mp

mf

8va

77

ff

ff

ff

poco dim.

poco dim.

poco dim.

rall.

83 10 Presque lent

mp

mp *expressif*

dim.

et

rall.

pizz.

p

mp

dim.

et

expressif

rall.

86 **Lent** ♩ = 100

arco *pp*

arco *pp*

pp

11 **Très lent** ♩ = 80

pp presque mesuré *très expressif*

ppp presque mesuré

presque mesuré *pp*

pp

92 **retenez****au mov^t** ♩ = 80**retenez**

mf

p

p

mf

p

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.

106 13 ♩ = 100

pp

pp

pp lointain

Sul C

110

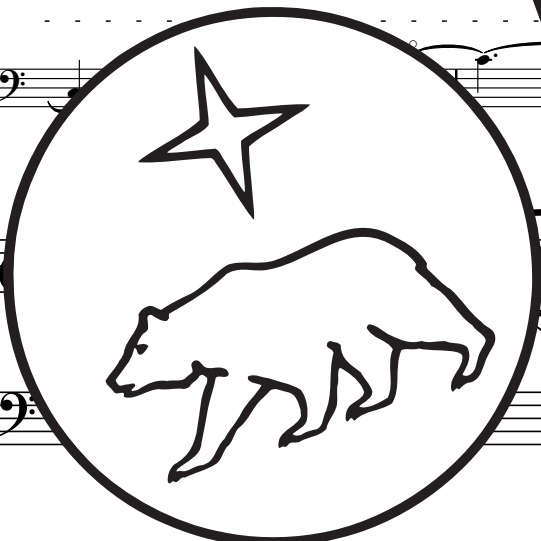
retenu

moavt du début (un peu retenu)

pp

ppp

8vb



114

perdendosi

pizz.

ppp

8vb

8vb

Assez vif ♩ = 192

pizz.

p

pizz.

p

p

arco

7 pizz. arco pizz. arco pizz.

13 pizz. arco

19

2

p

p

lib.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

24

Violin I staff: Treble clef, E major key signature. The measure begins with a quarter rest, followed by an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. This is followed by a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. The measure ends with a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. Dynamic markings: *p* and *mf*.

Violin II staff: Treble clef, E major key signature. The measure begins with a quarter rest, followed by an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. This is followed by a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. The measure ends with a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. Dynamic markings: *p* and *mf*.

Viola staff: Treble clef, E major key signature. The measure begins with a quarter rest, followed by an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. This is followed by a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. The measure ends with a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. Dynamic markings: *p* and *mf*.

Cello/Double Bass staff: Bass clef, E major key signature. The measure begins with a quarter rest, followed by an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. This is followed by a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. The measure ends with a quarter rest, then an eighth-note triplet (D5, E5, F#5) beamed together, then an eighth-note triplet (G#5, A5, B5) beamed together. Dynamic markings: *p* and *mf*.

29

The image shows a page of a musical score, page 29, for the piece 'Bärenreite' by Franz Schubert. The score is written for piano and features a circular logo on the left side containing a stylized bear and a star. A large, diagonal watermark across the page reads 'Bärenreite Leseprobe Sample page'. The musical notation includes various dynamics such as *f*, *ff*, *pp*, and *pizz.*, and articulation marks like *sordine*. The score is presented in a sample page format.

41

sordine

arco

pp

pp

3 cordes

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.

72

6 arco *p*



78

arco *p* pizz. *p* *sfz* *sfz*

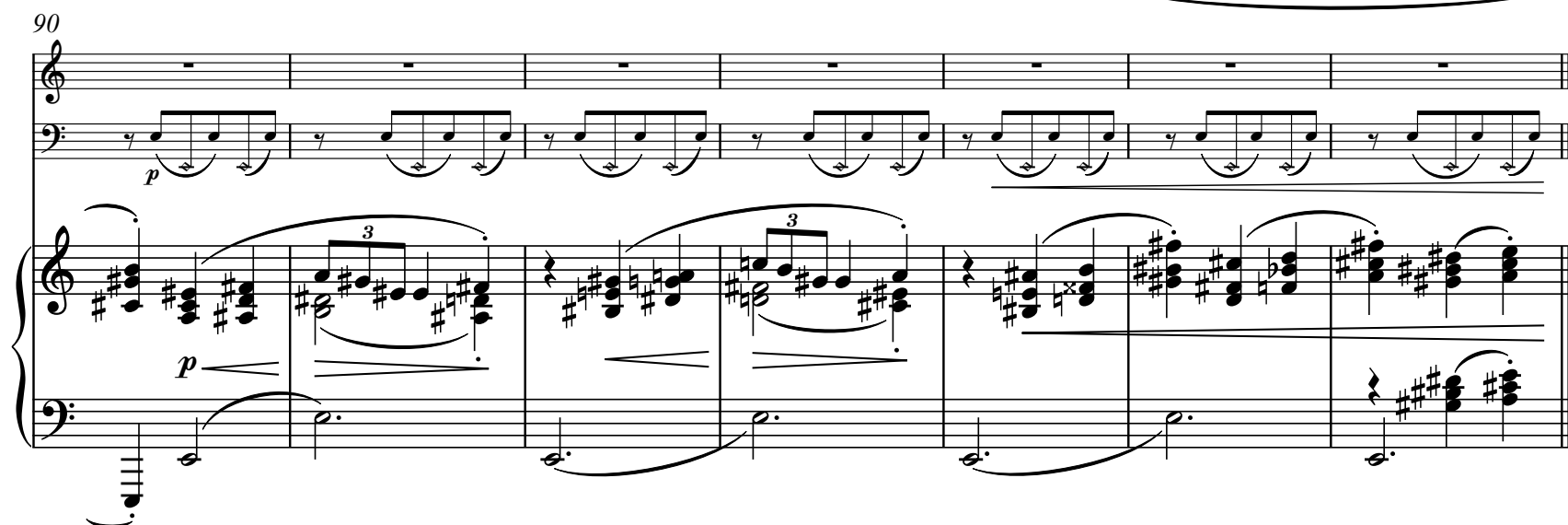
84

pp



90

p



16

97

8

First system of musical notation (measures 97-102). It includes a piano (p) part and a violin (v) part. Dynamics include *f*, *ff*, *p*, and *cresc.*. The piano part features a large circular logo with a bear silhouette and a star.

103

9

Second system of musical notation (measures 103-112). It includes a piano (p) part and a violin (v) part. Dynamics include *ff*, *f*, and *cresc.*. The piano part features a large circular logo with a bear silhouette and a star.

113

Third system of musical notation (measures 113-118). It includes a piano (p) part and a violin (v) part. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *pizz.*, and *arco*. The piano part features a large circular logo with a bear silhouette and a star.

8va]

119

10

119

10

pizz.

pp

8va

ff

pp *expressif*

125

125

128

128

pp

pizz.

arco

3

131

12

131

12

pizz.

arco

p

pizz.

p cresc.

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.

143

Musical score for measures 143-149. The score is written for three staves: two vocal staves (soprano and alto) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The vocal staves feature long, sustained notes with slurs, while the piano accompaniment consists of a steady eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand.

150

Musical score for measures 150-156. The score continues with the same three-staff format. Measures 150-151 show a change in the piano accompaniment with a new melody. Measures 152-156 feature a more complex piano part with triplets and a crescendo. The vocal staves continue with sustained notes. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the page. A circular logo featuring a bear and a star is positioned on the left side of the page.

157

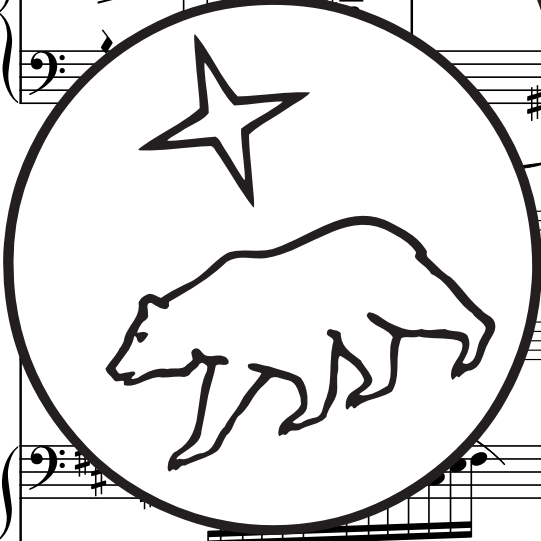
Musical score for measures 157-163. The score continues with the same three-staff format. Measures 157-163 show a change in the piano accompaniment with a new melody. Measures 157-163 feature a more complex piano part with triplets and a crescendo. The vocal staves continue with sustained notes. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the page. A circular logo featuring a bear and a star is positioned on the left side of the page.

162 *ff* *poco dim.*

167 *ff* *poco dim.*

16 *pp* *pp* *pp* *gliss.*

178 *arco* *p* *mf* *ppp* *arco **)* *ppp* *ppp sub.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) See / Voir / Vgl. Critical Commentary, Appendix 1

**) See / Voir / Vgl. Appendix 1

184

pizz.

pizz.

arco

191 18

pp

cresc. poco a poco

pp

cresc. poco a poco

3

3

197

p

3

203 19

pizz.

arco

f

pizz.

arco

f

3

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.

22

232

8va

pp cresc. poco a poco

pizz.

arco

pp cresc. poco a poco

pp

cresc. poco a poco

8vb

238

8vb

ff



244

pizz.

ff

arco

pizz.

ff

arco

8va

6

8vb

III Passacaille

Très large ♩ = 40

pp
8^{va}

1
pp
p *expressif*
p

4 3 2
p

25 3

pp sourdine *p*

31 4

p 3 corde

36

f *pizz.*

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.

53

7

53

f *pp*



58

58



62

rit.

8 a tempo

62

p *p* *a tempo*

sourdine *sourdine* *sonore*



IV - - - - -



ôtez la sourdine

expressif

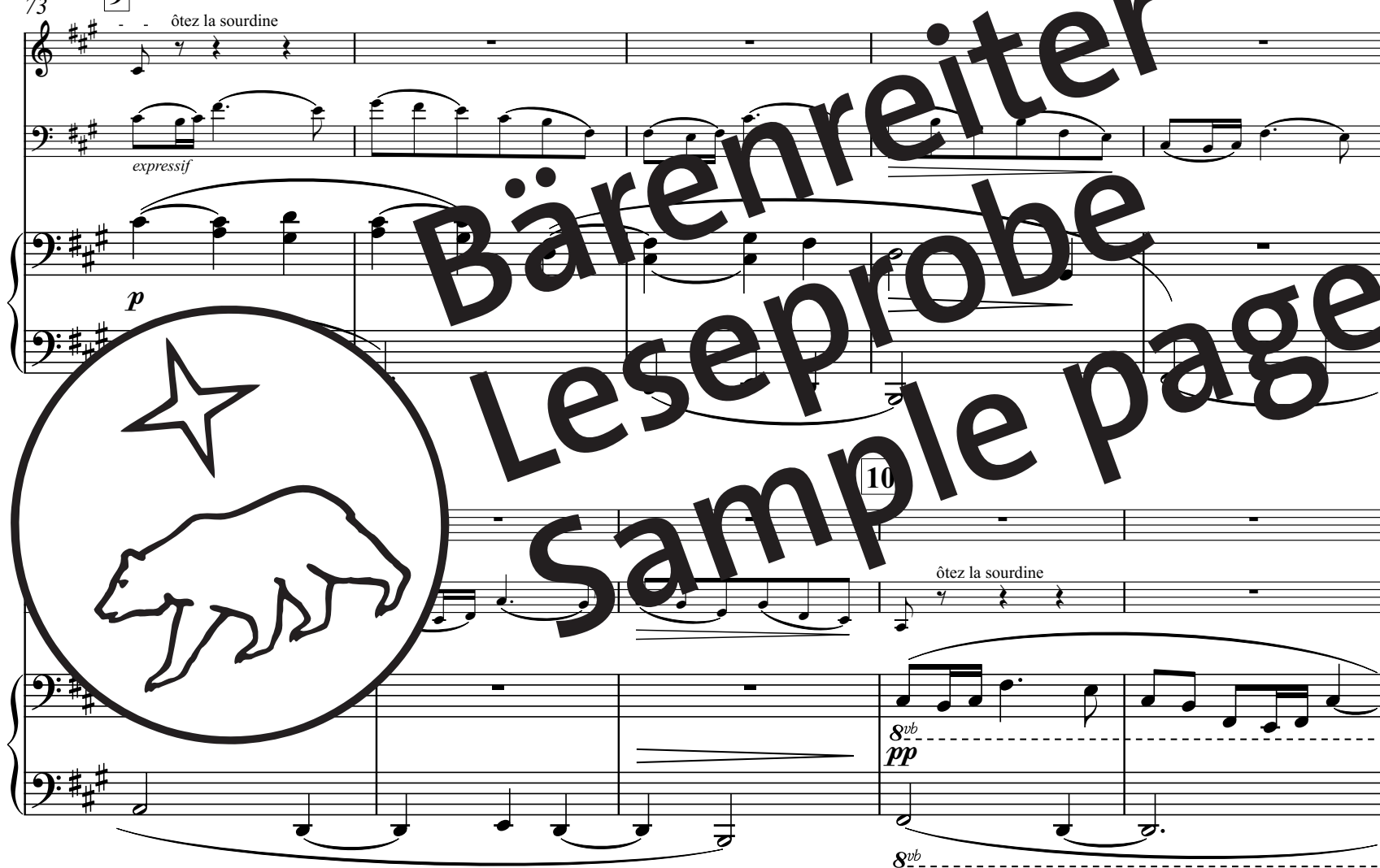
p

10

ôtez la sourdine

8vb
pp

8vb



rall. poco a poco

enchaînez



IV Final

Animé ♩ = 152

pp

pp

8va

♩ = 152

pp

din

3

1

6

p

3 cordes



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.

18

pizz.

p

20

arco

p

22

p

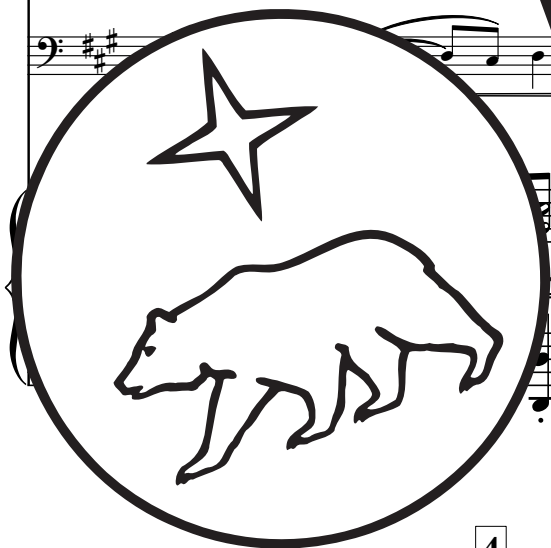
24

mf

mf

mf

Musical score for measures 25-26. The score is in 5/4 time and key of D major. It features three staves: Treble, Bass, and Piano. Measure 25 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 26 features a piano (*p*) dynamic and a forte (*ff*) dynamic. A fermata is present over the piano part in measure 26.



Musical score for measures 30-31. The score is in 5/4 time and key of D major. It features three staves: Treble, Bass, and Piano. Measure 30 starts with a forte (*ff*) dynamic. Measure 31 features a piano (*p*) dynamic and a forte (*ff*) dynamic. A glissando (*gliss.*) is indicated over the piano part in measure 31. A fermata is present over the piano part in measure 31.

32

35

41

5 1^{er} movt un peu moins animé ♩ = 132

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.

55

IV

mp

mf *expressif*

mf *expressif*

mf

8^{va}

57

7

f

pp

f

pp

pp

59

V

p

p

3

3

A peine retenu

61

Musical score for measures 61-62. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. Measure 61 features a melodic line in the Treble and Bass staves, with a piano accompaniment in the Piano staff. Measure 62 is marked *ff* and contains a dense, rapid sixteenth-note pattern in the Treble and Bass staves, and a corresponding piano accompaniment in the Piano staff.

63

8 au mouv

Musical score for measures 63-64. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. Measure 63 features a melodic line in the Treble and Bass staves, with a piano accompaniment in the Piano staff. Measure 64 is marked *moins f* and contains a dense, rapid sixteenth-note pattern in the Treble and Bass staves, and a corresponding piano accompaniment in the Piano staff. A large circular logo with a star and a bear is overlaid on the score.

65

Musical score for measures 65-66. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. Measure 65 features a melodic line in the Treble and Bass staves, with a piano accompaniment in the Piano staff. Measure 66 is marked *3* and contains a dense, rapid sixteenth-note pattern in the Treble and Bass staves, and a corresponding piano accompaniment in the Piano staff. The lyrics "ac ce le ran do" are written below the vocal staves.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is for a piano and voice. The tempo is marked as $\text{♩} = 152$. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system starts at measure 67. The piano part features a complex accompaniment with triplets and chords. The voice part has a melody with a fermata. The second system continues the piano accompaniment and the voice melody. The third system concludes the piece with a final chord in the piano and a whole note in the voice.

73 9 8^{vo}

pp *un peu en dehors mais toujours* *pp*

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.

88

V

arco

cresc. poco a poco (al 12)

cresc. poco a poco (al 12)

cresc. poco a poco (al 12)

90

V

cresc. poco a poco (al 12)

92

cresc. poco a poco (al 12)

94

11

mf

tr

mf

sempre cresc.

mf sempre cresc.

f sempre cresc.

The image shows a page from a musical score, likely for a piano or organ. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large, bold, black watermark is superimposed diagonally across the center of the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". The watermark is in a sans-serif font and is the most prominent feature of the image. The background is white, and the musical notation is in black. The watermark is positioned such that it covers the central part of the page, making it difficult to read the underlying musical notation. The text "Bärenreiter" is at the top left, "Leseprobe" is in the middle, and "Sample page" is at the bottom right of the diagonal. The watermark is a common way to indicate that the page is a preview or sample of a larger work.

104

Un peu retenu

[illegible]

111

13 au mouv^t initial $\text{♩} = 152$

Bärenkopf

Leseprobe

Sample page



115

pizz. arco

pizz. arco

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a three-staff format. The top staff is for the Violin, the middle for the Viola, and the bottom for the Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a measure of rest for the strings, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Violin and Viola parts are marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) instructions. The Cello/Double Bass part features a prominent bass line with many beamed sixteenth notes. The score concludes with a final measure of rest for the strings.

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.

This copy is identical with the first edition copy in the Library of Congress. The entries in this copy are almost exclusively in blue pencil and nearly all of the corrections were made in the 1917 reissue. Only a very few remaining corrections were rectified in the 1923/1924 reissue. In addition to the blue pencil corrections are a few entries in black pencil. These were possibly entered at a later point in time, perhaps after the 1917 reissue but before the 1923/1924 reissue. Thus source FeG has the character of a composite correction score. An example of this can be found in movement IV, page 31, where the indication *un peu en dehors mais toujours pp* was crossed out in mm. 71–72 and *mais toujours pp* amended in mm. 74–75. These changes were not made in the 1917 copy, but rather in the 1923/1924 reissue.

Fer a reissue of the Trio from May 1917 (print run 1,000 copies). This printing does not have the printer's name on the cover or title page. The price is as with the first edition, 10 fr.

Further reissues during the composer's lifetime were made in January 1923, May 1924, February 1926, November 1928 and January 1932, each with 500 copies. The primary copy consulted is from the Alfred Cortot Collection presently held in the Bibliothèque Royale du Mont, Bibliothèque municipale de Gand, Flevet (currently without shelfmark).

The score, without shelfmark, contains entries by: Durand – violinist, Pablo Casals – violoncellist, and Cortot – pianist. This ensemble performed the Trio between 1923 and 1936. The entry in very faint pencil reads: "This Durand – Cortot 22[?]/23". The performance of this ensemble presents this copy is unquestionably a professional and personal copy of Durand and Cortot, and the work numerous times, questions of substance regarding the score would have been posed directly

to the Cassella Collection, Santa Cecilia Library, Rome (currently without shelfmark). This collection possesses two copies of the Trio with only the violin part of one set with any performance markings.

Readings in the violin part are consistent with those found in the separate violin part in FeG and later in Ferp.

LG TRIO / pour VIOLON, VIOLONCELLE & PIANO / TRANSCRIPTION POUR PIANO A QUATRE MAINS / PAR / Lucien GARBAN

issued by Durand with plate number D. & F. 9495

The copy consulted was submitted to the Library of Congress for copyright protection. It received this on May 31, 1917 with the number ©Cl. E400414

Fer3, Ferp3 copy held in the Staatsbibliothek, Munich; this copy, according to its documentation, entered the collection in 1924. It contains a few corrections entered in FeG but not executed in Fer. The Piano Trio was reissued in both 1923 and 1924 and an exact date is not indicated on the Munich copy, thus it cannot be determined if the copy is from the 1923 print-run or that from 1924.

TEXTUAL NOTES

The relevance of the autograph source A has been speculated on over the years in several editions of the Trio. In 1990 Richard Dowling published an edition of the work⁵ followed in 2009 by the Bärenreiter edition by Juliette Appold (BA 9418) and lastly, in 2011, by the Henle edition by Peter Los (HN 972), all of which utilized the extant autograph as the primary source rather than the mistake-ridden 1915 first edition or, more importantly, a reissue during the composer's lifetime.

A close examination of the autograph reveals an array of minor but also substantial changes and emendations. Additionally it contains light pencil entries not in the composer's hand, and these non-autograph markings fall into two categories: 1) layout and 2) markings lacking in A, of ones that perhaps should have been present in the autograph.

The first category falls into two groups a) continuous markings in circles – throughout the entire document numbered 1–71 (these are not to be confused with rehearsal numbers) and b) markings without circles. These markings were presumably entered by an employee at Durand and a rough indication for hand written parts prepared by the score.

The second category of pencil markings lacking in A for the strings, such as arco or accidentals. If A was not intended for – at minimum – preliminary rehearsals, then why enter anything in the score since it was not the *Stichvorlage*? If the autograph was indeed given to Durand in November 1914, it is well within reason to assume that the materials used for trials, rehearsals and the 28 January 1915 premiere took place based on this version (source A) or one slightly modified after rehearsals. Thus the *Stichvorlage* and engraving of the work began after the premiere, which would help explain the 12 June publication date.

SOURCE EVALUATION

The primary sources for this critical edition of Maurice Ravel's Piano Trio are sources Fer and Ferp. Where discrepancies occur between these two sources the present edition follows the separate individual string parts Ferp. Readings found solely in Fer are listed in the textual comments below.

The individual string parts, as was common practice, have a different pedigree than the score, one tested and altered through practice and possibly performance. This does not imply the piano part was not scrutinized in the same way, but modifications in the piano part were entered in the score, unlike, generally, those for

4 E-mail correspondence dated 19 September 2008 between Juliette Appold and Edmond Lemaitre of Éditions Durand, Paris; cf. Maurice Ravel, *Trio*, ed. Juliette Appold, Kassel (Bärenreiter) 2009, BA 9418, p. vii.

5 Cf. Richard Dowling, "Dowling edition of Ravel's Trio", 1990 <<http://www.richard-dowling.com/RavelTrio.html>>, accessed 12.04.2024.

the strings. Thus modifications entered in handwritten preliminary parts did not always find their way into the Stichvorlage for the score. Furthermore, at the time, it was not standard practice to tweak the score to match the parts or vice-versa. It was tacitly understood that each part often required individual attention regarding details not necessarily documented in a score.

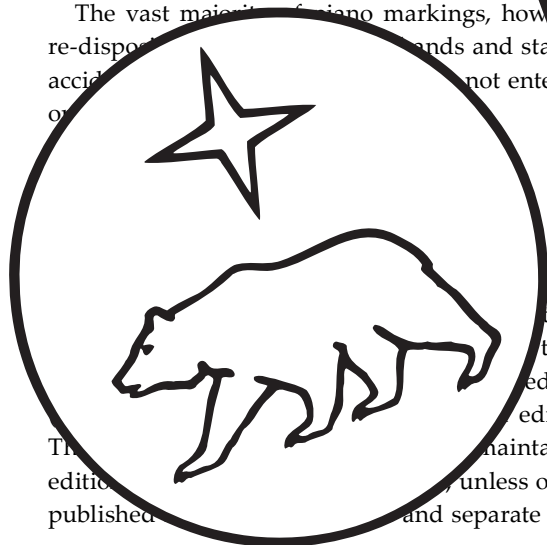
In none of the early prints, both primary and secondary, on which the present edition is based, does an attempt appear to have been made to alter the string parts to reflect the score, thus the emphasis on three separate parts, each altered to reflect individual performance parameters.

Entries below stemming from source FeG (and parts) should be understood to have been corrected in Fer (and parts) unless otherwise noted. Corrections to cues in FeG-V and FeG-Vc are not listed below unless said cues are in the present edition separate parts.

ALFRED CORTOT'S COPY OF Fer

Performance markings preserved in the copy of Fer belonging to and used by Alfred Cortot, Jacques Thibaud and Pablo Casals are listed at the foot of the textual notes in Appendix II. These violin and violoncello entries stem from the separate string parts and document bowing, fingering and other performance markings and performance practices of post-World War I France.

The vast majority of piano markings, however, deal with the re-disposition of hands and staves and cautionary accidentals not entered in Appendix II.



Other markings in the (the values) at dashed textual notes be. ed in round brackets editions of his music. The maintained in the present edition, unless otherwise noted, the published and separate string parts.

I		
5	Pno	in Fe-Fer3 upper stave final chord with staccato dot, the present edition, however, follows LG (reading in A)
7	Pno	cautionary $\sharp$ to upper stave f'' in chord 1
8	V	in Fep-V-Ferp3-V read dot to n. 3, possibly engraver error, see however Appendix I below
	Pno	tenuto amended to upper stave final chord based on reading in A – see also mm. 6–7 and mm. 9–13
8–9	Pno	in FeG legato slur amended from lower stave penultimate note to n. 1 in m. 9
11	V	< from n. 3 in Fep, Ferp

	Pno	cautionary $\sharp$ amended to upper stave final chord f''
13	Vc	in FeG augmentation dot amended to n. 2 – reading not present in Fer-Fer3
15	V	in FeG dot to n. 6 and slur nn. 6–7 amended (reading in Fep)
17–9	Pno	in LG long upper stave slur to final note of m. 19
18	Pno	in FeG $\sharp$ amended to upper stave penultimate 32^{nd} $c\sharp''$
19	Pno	in FeG $\sharp$ amended to lower stave penultimate note a' (reading in LG); cautionary $\sharp$ added to n. 12 in both staves
20	V	cautionary $\sharp$ amended to n. 3
	Pno	in FeG $\sharp$ amended to chord $1b'$ and b'' ; in Fer upper stave final chord cautionary $\sharp$ added in pencil by Cortot to $e\sharp''$ (correction ultimately carried out in FeG)
20, 21	Vc	in FeG-V amended to nn. 1–2
21	Pno	in FeG-V changed to π
	Pno	in Fe-Fer3 upper stave final chord with isolated tenuto, this > in the present edition based on A, however in LG this should exclusively with tenuto marks
22		slur amended from nn. 2–3 in FeG; Cédéz from n. 7 in Fep
	V	in FeG-Vc V cue slur amended nn. 2–3; slur altered from nn. 6–8 to nn. 6–
	Pno	in FeG lower stave n. 1 altered to $F\sharp_1$
22, 23	V	in FeG, FeG-V slur amended nn. 2–3
24		Ferp reads, (in m. 23 and ambiguously low and to the left), in FeG-V p crossed out and pp entered Fe, Fer correctly read pp ; the present edition follows Fep-Ferp3 as the intended reading for this measure
	Vc	in FeG-Vc metronome marking corrected from $\text{♩} = 76$ to $\text{♩} = 176$
	Pno	in Fe lower stave slur to final 3 eighths taken from A (see also mm. 25–26); In FeG correction to lower stave n. 1 tie either intended to remove the marking entirely – as was done – or to shorten it thus implying <i>laissez vibrer</i> – see Appendix 1 below; In Fe-Fer3 n. 6 marking implies <i>laissez vibrer</i> , however, in A, after a line break and new page the marking is unquestionably a slur to lower stave n. 1 in m. 25 – see Appendix 1 below
25	V	no staccato dot to n. 4 in Fe-Fer3 (reading taken from Fep)
	Vc	> to n. 1 taken from Fep
	Pno	cautionary $\sharp$ added to upper stave lower voice n. 2 c' (reading LG)
26	V	slur nn. 4–5 in Fe, Fer – the present edition follows Fep
26–7	Pno	in Fe, Fer no tie from upper stave final

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

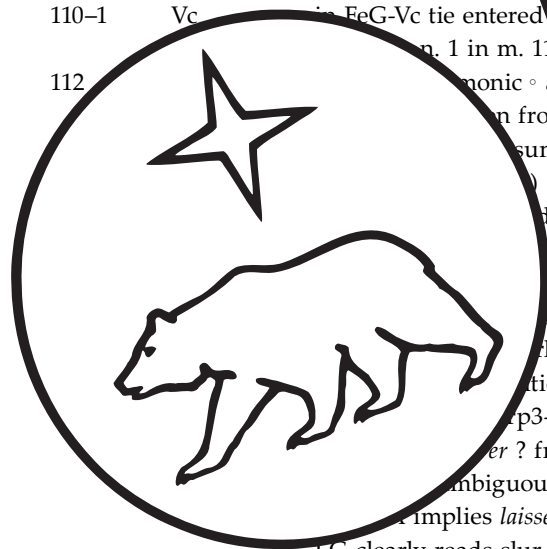
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

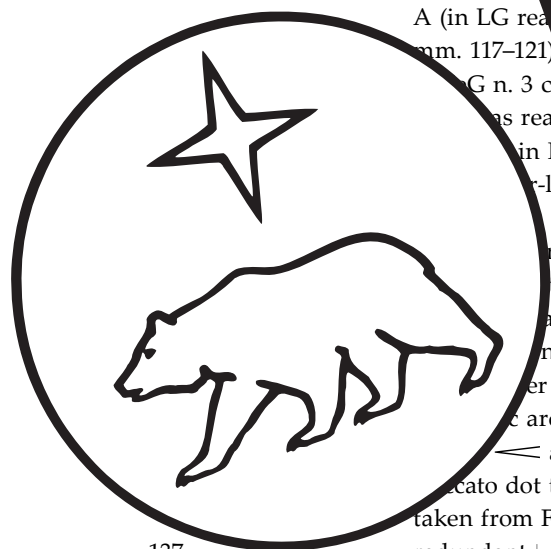
94–5	V, Vc	in Fe, Fep, Fer, Ferp Fer3 $\rightrightarrows$ unchanged (A reads as in Fep-V): V begins at n. 2 in m. 94 and Vc begins just after final note in m. 94. The present edition follows Fep-V and amends Pno hairpin no harmonic $\circ$ to n. 6 in FeG-Vc (reading in Fe)
95	Vc	in FeG-Vc <i>au Mouv^t</i> replaced with $\text{♩} = 100$
96	Vc	no slur nn. 2–5 in Fep (reading taken from Fe)
97	V	in Cortot's copy of Ferp, read $\flat$ in pencil to n. 4 (the engraved $\flat$ is however present in Fe, Fep – LoC copy and FeG, FeG-Vc) This pencil entry strongly implies, at least this cello page in Cortot's Ferp copy, is a proof page
100	Vc	$\rightrightarrows$ follow Fe (in Fep-Vc to end of bar) $\leftarrow$ begins at n. 3 in Fep-V
101	V	$\flat$ amended to upper stave final chord e'
102	Pno	in FeG augmentation dot amended to upper stave n. 3
103	Pno	present edition follows $\rightrightarrows$ reading in Fep
106–7	Pno	in FeG $\sharp$ to d'' in chord crossed out and $\sharp$ entered to f'': no error or mis- mately corrected in Fer3
108	Pno	in FeG-Vc tie entered in final note of n. 1 in m. 111 (reading in Fe)
110–1	Vc	harmonic $\circ$ amended to n. 2: from LG (short slur presumably originating
112	Vc	amended nn. 1–2 (corrected in Fer, Fer3) and o marking amended (present in Fe); Fe, markings to n. 1 and notation read $\succ$ from Fer3-Vc
		er ? from upper stave ambiguous in Fe-Fer3. Reading implies <i>laissez vibrer</i> , however, LG clearly reads slur. The present edition follows LG and the application of slurs in the following measures – see Appendix 1
112–3	V,Vc	in FeG slurs amended from n. 5 in m. 112 to n. 1 in m. 113
116	Vc	in FeG in Fep-Vc-Fer3-Vc no perdendosi
117	Pno	No source even remotely infers the use of a bass clef for the upper stave of this measure. Its implementation suggests all reprints and performers during the composer's lifetime overlooked this blatant omission and both Fer (Alfred Cortot's performance copy from 1917) and LG (Lucien Garban's 1917 arrangement, for which he consulted Ravel), are all incorrect.



II

The source of the incorrect metronome marking in Fe at the beginning of this movement may be found in the autograph source A: here above strings read $\text{♩} = 192$, however, above piano $\text{♩} = 192$: this discrepancy is mirrored in sources Fe and Fep.

13	Pno	in FeG <i>p</i> amended
13, 14	Vc	in FeG-Vc $\leftarrow$ amended (reading in Fe, A)
17	Vc	in FeG-Vc slur shortened to nn. 1–2 (reading in Fe, A)
21, 22	Vc	in FeG-Vc hairpins amended (reading in Fe)
23		in FeG (V, Vc), FeG-Vc <i>p</i> amended
25	V	in FeG-Vc cautionary $\sharp$ (cancelling $\times$ in m. 24 – see Fep-Vc) amended to n. 2
	Vc	in Fep-Fer3 incorrect $\leftarrow$ – presumably a reprint from (correct reading in Fe)
26	V	<i>p</i> amended – separate part based on Fe, see also Vc
29	Vc	in FeG $\rightrightarrows$ amended (reading in Fep)
30	V	in FepVc – Ferp3-Vc incorrectly <i>p</i> instead of <i>f</i>
	Pno	in Fe-Fer3 unnecessary $\sharp$ to upper stave n. 1
32	Pno	cautionary $\sharp$ added to upper stave chord d $\sharp$ and d $\sharp$ ''' and lower stave beat 2 d $\sharp$
33	V	in FeG-Vc staccato dots crossed out to n. 1, 2, 4 and slur amended to n. 1–3 (reading thus as in Fep)
	Pno	legato slur amended based on mm. 30–32 (present in A)
40	V	in Fep-V $\leftarrow$ through final interval
43	Pno	3 cordes taken from A
44	Vc	in Fep-Vc $\leftarrow$ through n. 2
45	Vc	in Fep-Vc $\rightrightarrows$ from n. 1
46–7	V	in FeG-V staccato dots amended from m. 46 n. 1 through m. 47 n. 3; dot mistakenly lacking to m. 47 final note in Fe
49	Vc	$\leftarrow$ nn. 1–2 added based on LG (reading in A)
	Pno	cautionary $\sharp$ added to d' in upper stave chord 1
50	Pno	in Fe-Fer3 redundant $\sharp$ to upper stave chord 1 c'
52	Pno	cautionary $\sharp$ added to n. 1 d' and n. 2 c' in upper stave
56	Pno	in FeG $\rightrightarrows$ amended
57	Vc	$\leftarrow$ taken from Fep-Vc
	Pno	cautionary $\sharp$ added to upper stave n. 1 d'
62, 64	Pno	lower stave n. 1 <i>laissez vibrer</i> taken from A
63	V	in Fep-V-Ferp3-V <i>dim.</i> in m. 64, the present edition follows Fe (Pno, Vc), LG, A
65	Vc	in FeG-Vc <i>p</i> amended
67	Vc	in FeG-Vc <i>pp</i> amended (reading in Fe)
69	Pno	in FeG ♩ amended at end of bar, upper stave. This correction mistakenly not



		carried out in Fer, Fer3, however LG clearly has the correction made; cautionary ♯ added to lower stave n. 2				final chord, engraver error – present edition follows LG
74	Pno	➤ amended based on strings (reading in LG)	139	Pno		courtesy ♭ added to upper stave final chord g♯
78, 80, 81	Pno	dots to each lower stave n. 1 based on context (reading in LG)				cautionary ♯ amended to upper stave chord 1 c' and c''
82	Pno	♯ to upper stave d'' follows LG (reading in A)	140	Vc Pno		in FeG-Vc <i>pizz.</i> to n. 1 (reading in Fe)
83	Pno	cautionary ♯ added to lower stave chord 2 a	140f.	Pno		courtesy ♭ added to upper stave final chord e''
99	Pno	cautionary ♯ added to upper stave chord 1 c'''	141	V		in FeG > amended to upper stave chord 1
100	Vc	in Fep <i>cresc.</i> at n. 2	141(2)	Vc		<i>f</i> reading taken from Fep-V–Ferp3-V
102	Vc	in Fep ♯ to n. 2 taken from Fe	142	Pno		in FeG-Vc <i>mf</i> amended
105	Vc	in FeG-Vc <i>ff</i> amended (reading in Fe)				in FeG tenuto amended to upper stave chord 1; cautionary ♯ added to upper stave beat 4 eighth d'
106	Pno	in FeG > amended to beat 3	142(3)	Vc		in FeG-Vc <i>exp.</i> moved to n. 4
107	V	slur nn. 1–3 unified with Fep-Vc reading	143	V		in FeG-Vc > amended to n. 1 (reading in Fe, A)
109	V, Vc	in FeG-Vc slur shortened to nn. 1–2; slurring in V altered in present edition to reflect this corrected Vc reading	144	V		in FeG-V < amended (reading in Fe)
		in FeG V altered to ♯ (in A, Fe, in A)	145	V		in FeG-V > amended (reading in Fe)
111	Vc	altered to ♯, but possibly a lower dash	148	Vc		harmonic o taken from Fep-Vc
115f.	Vc	< reaches ♭ and n. 2 in Fep	148–53	Vc		in Fep-Vc one ♭ >
119	Pno	upper stave articulation taken from A (in LG reading exclusively staccato dots mm. 117–121)		V		hairpin altered to Vc reading i.e. one hairpin
		LG n. 3 corrected to a left-hand pizz.	162	V		in FeG-Vc <i>ff</i> amended to n. 1 (reading in Fe, A)
		as reading in Fep, Ferp, Fer3,		Pno		for reading from LG and A see Appendix 1 below
		in Fer, Fer3 there was removed	163	Pno		for reading from LG and A see Appendix 1 below
		er-like vertical line similar to	166			<i>dim.</i> in Fep-V, Ferp3-V
		reading is based on Fep, Ferp	167	Vc		in FeG-Vc upper stem to n. 1 crossed out
		to upper stave chord	168–	V		in FeG-V slur amended from n. 2 in m.
		reading in A	169	Pno		168 to n. 2 in m. 169 (reading in Fe, A)
		Pno cue amended with a				in Fe–Fer3, Fep-V–Ferp3-V open hairpin at end of bar implying continuation into m. 170, however whether the hairpin graphically ends at the end of m. 169 or ends just before n 1 in m. 170, the sonic result is identical
		er three notes				<i>pp</i> amended analog Vc, Pno (reading in A)
		arco amended (reading in Fe)				in FeG, FeG-V ♯ amended to d'' in chord 2
		< amended	170	V		in Fe, Fep b–e♭–b♭(enharmonic of present reading) – the present edition follows Fe, Fer, A, LG (see also m. 177)
		staccato dot to final left-hand pizz. note taken from Fep-Vc	171	V		> reading analog m. 177
137	Pno	redundant ♭ deleted to final upper stave chord g♯'''	173	V		in FeG-V ♯ amended to f' and ♯ to b'
		redundant ♭ deleted in upper stave final chord g♯' and g♯''				in FeG-V ♯ to e'' in chord 1 altered to ♯
138		the present edition follows the Vc reading in Fep-Vc, and for V, Pno the reading in LG. The seemingly unified reading in A was clearly not intended, nor can Pno begin a decrescendo on executed chords. Thus, the Pno hairpin has been moved one beat later and V <i>poco dim.</i> aligned with Fep-Vc	174	V		♯ amended to n. 1 e' (in LG, see also piano rh); in Ferp-Vc Casals added ♯ in blue pencil; in Ferp3-Vc ♯ added in pencil
	Vc	♯ to n. 2 – reading taken from Fep-Vc		Pno		in Fe and reissues upper stave chord 3–5 d♯''' incorrectly engraved, however, the correct reading e''' confirmed in LG
	Pno	courtesy ♭ added to upper stave final chord b♭''	175	V		in FeG-V ♯ amended to chord 1 g and ♯ to d' altered to ♯
138–9	Pno	in Fe–Fer3, slur from m. 138 upper stave final chord beyond m. 139 lower stave	176	V		cautionary ♯ added to lower stave c♯
				Pno		

177	V	no $\rightrightarrows$ in Fep–Fer3			not removed, the present edition follows
178–9, 180–1	V	hairpin placement follows Fe			Ferp–Vc
180–11	Vc	in FeG–Vc $\leftarrow \rightarrow$ amended (reading in m. 180 in Fe, A)	35	Pno	courtesy ♯ added to upper stave chord 5 g
181	Vc	in FeG $\rightrightarrows$ amended (also amended in FeG–Vc)	37	Vc	cautionary ♯ amended to n. 4
				Pno	in FeG lower stave slur amended from lower voice n. 1 to n. 1 in m. 38; cautionary ♯ added to chord 2 b in both staves
182–6	Vc	see Appendix 1 below			in Fe–Fer3 augmentation dots to all three chord notes, the present edition follows Fep where the lowest tone d♯ has no dot
184	Pno	cautionary ♯ added to chord 2 g	37, 39	V	in Fe–Fer3
184–6	V	in FeG–V staccato dots amended to all notes (reading in Fe, A with <i>simile</i>)			augmentation dots to all three chord notes, the present edition follows Fep where the lowest tone d♯ has no dot
197	Pno	in FeG <i>p</i> amended			in FeG ♯ amended to upper stave chord 2 (removing incorrectly engraved ♯ to c♯; ♯ amended to lower stave D, however this not corrected in Fer–Fer3 (Cortot added the ♯ in pencil in his copy of Fe); > – lower stave final chord taken from LG; cautionary ♯ added to upper stave final chord d♯
209	Vc	in FeG–Vc ♯ amended to f (reading in Fe)	40	Pno	in Fep <i>asc.</i> begins with n. 3
211	Pno	in A, Fe–Fer3 no bass clef in lower stave at end of bar, the present edition amends this following LG			amended to n. 2 (reading in LG)
219	Vc	in FeG–Vc ♯ to n. 2 corrected to ♭ (reading in Fe, A)			in FeG ♯ amended to lower stave chord 2 f (removing incorrectly engraved ♯ to d)
226	V	in FeG–V <i>ff</i> amended (reading in Fep)			in FeG ♯ amended to upper stave final chord ♯ courtesy ♯ added to upper stave final chord ♯ a'''
	Vc	the present edition follows the reading in Fep with slur nn. 1–2 (Fe–Fer3 read slur nn. 1–3)	41	V	cautionary ♯ amended to lower stave final grace notes
			43	Vc	in Fe–Fer3 lower stave ♯ ultimate eighth-note chord with e–f; the present edition follows LG (reading in A)
226, 227	Vc	in FeG–Vc <i>v</i> markings amended – each of final two notes (in FeG these bowing indications were initially entered reversed – including the marking to n. 1 in m. 227 – then crossed out in the margin)	44	Pno	do not ♯ amended editorially analog Vc in Fe–Fer3 <i>poco dim.</i> from n. 1, the present edition follows Fe
228		in FeG amended to n. 1			no <i>poco dim.</i> from beat 2 (perhaps due to vertical space issues?) – the present edition follows LG (however moved from beat 3 to beat 2)
229		in FeG amended to n. 4 harmonic	50	Pno	in FeG slur amended nn. 5–6 (reading in Fep)
		no <i>v</i> to n. 1 in Fe – taken from LG			cautionary ♯ amended to middle stave beat 2 g♯
		in FeG – to final chord	51	V	cautionary ♯ added to harmonic c♯
		in FeG – to final note		Vc	cautionary ♯ to upper stave final chord e'' – e''' (e'' reading present in LG)
		in FeG – to n. 2 taken from Fep		Pno	in Fe–Fer3 string indication IV _ _ _ from m. 69 n. 1 through m. 72, in Fep–V–Fer3–V _ _ _ only through m. 71. The present edition extends _ _ _ through n. 1 in m. 73 analog mm. 17–25
		in FeG – amended (added in A – probably at a later date)	52	V	
230		in FeG <i>poco</i> amended (reading in Fep–Fer3–V – see Appendix 1 below)		Pno	
239		in FeG–V–Fer3–V – see Appendix 1 below	57	V	
240	Vc	in FeG–Vc ♯ amended to n. 1 (reading in Fe, A)		Pno	
249	V	in Fep–Fer3 slur from nn. 1–4, either error in Fe and Fep or error in Fep–V – see Appendix 1 below	69–73	V	

III

20–1	V	in FeG $\leftarrow$ amended
21	V	in Fe–Fer3 $\rightrightarrows$ from n. 3, see however Fep, Pno and LG which all begin at n. 4
25	V	continuation of $\rightrightarrows$ into m. 25 from Fep
28	Pno	for upper stave ties the present edition follows Fe, LG, see however Appendix 1
34	Vc	in FeG–Vc slur amended nn. 1–3, however in Fer – Fer3 the slur nn. 2–3 was

IV

6	Vc	slur reading to end of bar taken from Fep–Vc
7	Pno	in FeG augmentation dots amended to upper stave chord 4
7–10	Vc	in Fep–Vc–Fer3–Vc $\leftarrow$ only mm. 9–10, present edition follows Fe (see also V)

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

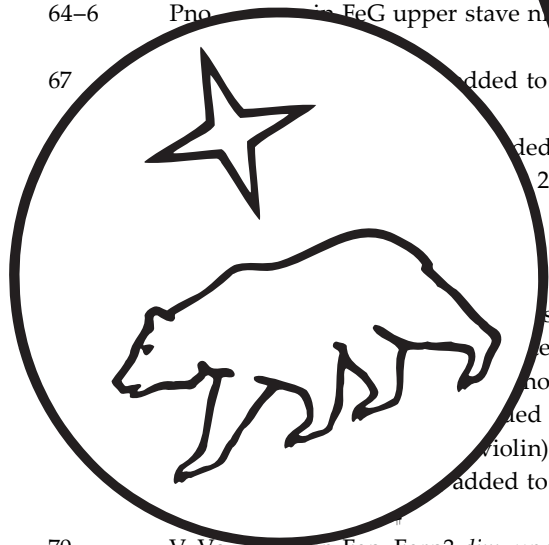
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



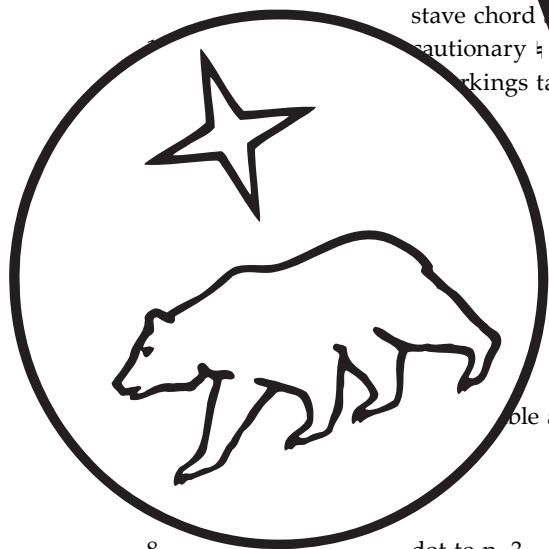
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

59	Pno	in FeG <i>cresc.</i> emendation from beat 2, reading not taken over in Fer, present reading based on Fer3, Ferp3-Vc; in FeG lower stave, lower octave note A# corrected to C#	75	Pno	cautionary ♯ added to upper stave chord 1 e; cautionary ♯ amended to lower stave nn. 1–2; tenuto amended to lower stave n. 4 analog m. 74 and m. 76
59–61	V	the present edition follows the hairpin reading in Fe–Fer3 (Fep reads two hairpins)	76	Pno	cautionary ♯ added to upper stave n. 3 g#
60	Pno	cautionary ♯ added to upper stave penultimate octave c#	77	Pno	in FeG > amended to upper stave chord 2
61	Vc	in FeG-Vc slur amended nn. 1–2 (reading in Fe, A); ♯ to n. 1 taken from Fe	78	Vc	in FeG-Vc < from m. 76 extended through m. 78 (reading in Fe, A)
62	Pno	in Fer3 e# in upper stave chords 2, 4 altered to f#	82	Vc	♯ amended to n. 1 – see piano upper stave (reading in Fe, A – added by Casals in black pencil in Cortot's copy of Ferp-Vc)
63	Pno	lower stave 32 nd note slur taken from LG (see also m. 62); staccato dots to upper and lower stave beat 4 taken from LG (see also m. 62); dot to upper stave final chord taken from LG (see also m. 62); cautionary ♯ amended to lower stave beat 4 g	84	V	redundant slur(?) from initial grace note in FepV – Ferp3-V
64	V, Vc	in Fe <i>cresc.</i> from n. 7 the present edition follows Fep	86	Pno	cautionary ♯ added to n. 1 e#
	Pno	cautionary ♯ added to upper stave chord 3 e#; cautionary ♯ added to upper stave chord 4 a	88	Vc	in FeG n. 1 corrected from e# (reading in Fe)
64–6	Pno	in FeG upper stave n. 1 corrected to	88	V	in FeG slur amended nn. 4–5 (reading in Fep)
67		added to lower stave beat 3			redundant ♯ deleted to c' in final chord p to n. 1 in Fep-Vc, this marked to be removed in FeG-Vc and present in Ferp-Vc (Cortot's copy of the dynamic in black pencil in Ferp-Vc, Cortot's copy of Fer)
		added to grace note	90		in FeG > amended to n. 2 (reading in Fe, A)
		2 incorrectly e	91	Vc	no slur nn. 2–3 in Fep-Vc Ferp3-Vc (reading in Fe)
		upper stave n. 5, Fer–Fer3; non-		Pno	redundant <i>cresc. poco pp</i> in Fep-Vc; in FeG to n. 1 corrected to m (reading in Fep)
		stave chord 2 d#	93	Pno	in FeG lower stave n. 7 corrected to E (correct in Fer, LG)
		ed from e# to f#			slur amended to upper stave beat 2 eighth notes amended analog m. 92; cautionary ♯ added to upper stave chord 3 b#; cautionary ♯ added to upper stave chord 4 c#
		note (present in Fe)	94	Pno	cautionary ♯ added to upper stave chord 1 C# and c#
		added to final note (reading in violin)	95	Pno	in FeG lower stave correction to move n. 3 one beat later
		added to lower stave final	96	Pno	in FeG upper stave slur corrected from nn. 1–3 to nn. 2–4; > added to beat 5 in both staves after LG and mm. 97–99
70	V, Vc	in Fep–Ferp3 <i>dim.</i> under n. 4 (to n. 7 in Fe–Fer3) the present edition retains the Pno reading in Fe and V, Vc follows Fep; cautionary ♯ amended to penultimate note	96–7	Vc	in FeG tie amended from m. 96 n. 2 to m. 97 n. 1 (reading in Fep)
71	Pno	in FeG in upper stave chord 1 b# crossed out and g#1 amended	97	Pno	in FeG > amended to beat 5 in both staves
71–2	Vc	in FeG-Vc > amended from n. 10 in m. 71 to n. 4 in m. 72 (reading in Fe)	102	Vc	in FeG-Vc continuation of tie amended after a line break
	Pno	in FeG <i>une peu en dehors mais toujours pp</i> crossed out in black pencil, this, however, not removed until Fer3		Pno	in FeG > amended to beat 2 chords in both staves, correction not made in Fer–Fer3, however, present in LG suggesting an engraver oversight; tenuto to final upper stave chord taken from LG (reading in A)
72	Pno	cautionary ♯ amended to lower stave, lower octave n. 2			
74–5	Pno	in FeG <i>mais toujours pp</i> amended in black pencil, this, however, not amended until Fer3			



103	Pno	in FeG > amended to upper stave chord 2	114	Vc	in FeG ♯ to n. 3 corrected to ♭ (reading in Fep)
104	Pno	in FeG ♭ amended to upper stave chord 3 and ♭ to g' crossed out; in FeG lower stave augmentation dots amended at beat 3	115	Pno	cautionary ♯ added to n. 2 b in both staves
106	Vc	in FeG-Vc small print trill destination g' amended to n. 3 (reading in Fe)	116	Pno	> amended to lower stave beat 2 chord based on LG (reading in A)
	Pno	tenuto to lower stave chord 1 taken from LG; cautionary ♯ added to upper stave beat 4 e''	117	Pno	tie in lower stave – lower voice from B♭–B♭ taken from LG; cautionary ♭ added to upper stave penultimate note d''
107	V	for the placement of <i>un peu retenu</i> the present edition follows Fe, LG	118	Pno	in FeG > amended chord 2 in both staves; however, emendation not made in Fer–Fer3 (reading in LG, A)
	Vc	in FeG-Vc small print trill destination f♯' amended to n. 2 (reading in Fe)	118–9	Pno	in FeG upper stave slur at end of bar extended to chord 1 in m. 119 (correction not made in Fer–Fer3)
108	Pno	in FeG tenuto marks amended to all three upper stave triplet chords; in Cortot's copy of Fer ♯ added in both staves to triplet notes e – e' – e'' in second triplet chord (reading to e' in LG)	119	Pno	in FeG > amended to upper stave chords
109	V	fingering 2 amended following Fep	120	Pno	in FeG amended to lower stave beat 6; in FeG slur amended in lower stave from n. 7 to final chord; cautionary ♯ added to lower stave n. 5 g♯; cautionary ♯ amended to lower stave beat 4 B
	Pno	in FeG tenuto amended to upper stave chord 1; in FeG tenuto replaced with ♭ to lower stave beat 2 chord; however, this not corrected in Fer–Fer3 (reading in LG); cautionary ♯ added to upper stave chord	121–3	V	following indications taken from Fep–V–Fep3–V
		cautionary ♯ amended to n. 2 markings taken from Fe	123–4	V	in Fe ties over bar line from final note in m. 124 to n. 1 in m. 125, present reading taken from Fep–V–Fep3–V (not in A)



APPENDIX I

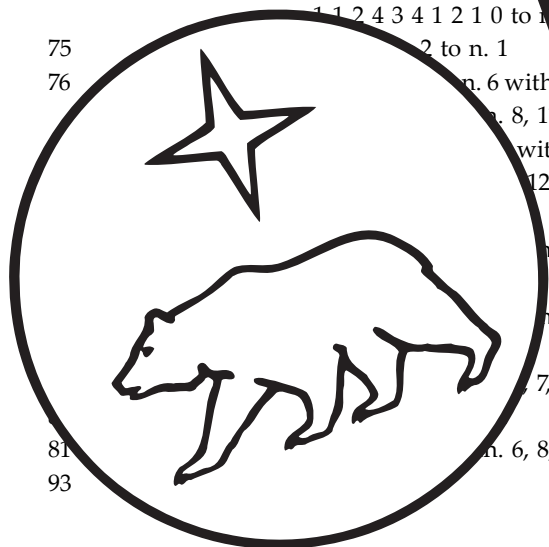
possible alternatives to those in the main text

8	V	dot to n. 3	163	Pno	lower stave final octave G♯ <i>laisser vibrer</i> to end of bar
24	Pno	lower stave <i>laisser vibrer</i> from n. 1	239	V	> to n. 1
24–5	Pno	lower stave n. 6 b slurred to m. 25 lower stave n. 1 a	249	V	slur nn. 1–4
33	Pno	upper stave whole bar slur (only in A)			
35		<i>Plus lent qu'au début</i> ♩ = 112	III		
112	Pno	<i>laisser vibrer</i> from upper stave chord 1	28	Pno	tie from beat 2 b to beat 3 b
			44	V, Vc	♯ to n. 2
II			IV		
162	Pno	lower stave octave G♯ <i>laisser vibrer</i> to end of bar	34	Pno	add f♯' to upper stave beat 2 chord

APPENDIX II

Additional and altered fingering, bowing and performance indications entered in pencil in the string parts of Fer – Alfred Cortot copy

I					
19	Vc	fingering 1 to n. 8	50	Vc	n to n. 1, v to n. 3, fingering 0 3 to nn. 1-2, fingering 1 to n. 4
25	Vc	v to n. 14, 20, n to n. 17; string indication III to n. 15, fingering to nn. 15-20: 0 2 0 3 1 1	158f	V	fingering 1 2
26	Vc	n to n. 1	160	V	fingering 2 to n. 1
29	Vc	v to final note	162	V	fingering 4 4
30	Vc	fingering 1 to nn. 9 and n. 10	172	Vc	fingering 3 to n. 2
31	Vc	fingering 3 to n. 1	180	V	fingering 2 and string indication II to n. 1
68	Vc	string indication II under grace notes, fingering 2 to grace note 1 and fingering 1 to main n. 1, fingering 4 0 to main nn. 5-6	182	V	fingering 4 to n. 1
69, 71	Vc	string indication III to n. 6	182-6	Vc	in black pencil Casals amended 8 ^{va} ---- through n. 2 in m. 86 (given the tessitura of the violin and piano this ornamentation is possible)
70	Vc	string indication IV to grace note 1	183	V	fingering 3 to n. 1 and fingering 4 3 to nn. 3-4
72	Vc	fingering 1 to n. 1, fingering 1 to n. 6, fingering 3 4 to nn. 13-14	184	V	fingering 2 3 3 to nn. 1-3
73	Vc	fingering 4 1 to nn. 5-6, fingering 2 to nn. 15-16	185, 191, 101	Vc	v to n. 1
74	Vc	string indication II under n. 1, fingering 1 1 2 4 3 4 1 2 1 0 to n. 10-10	203, 20	Vc	p at bar begin
75	Vc	2 to n. 1	20	V	0 to n. 3 and 4 to n. 4
76	Vc	n. 6 with string indication II	III		
81	Vc	n. 8, 11, 1	47	Vc	fingering 1 to n. 3, fingering 1 to n. 5-6
93	Vc	with string indication	42	Vc	fingering 1 to n. 3
		12; fingering 1 to	57	Vc	fingering 3 with 9 to 2
		fingering 1 2 1 2 4 1	65	Vc	fingering 1 to n. 2
		1 to final note	67	Vc	to n. 1
		fingering 0 1 to	68	Vc	fingering 1 to n. 1; 9 to final note
		7, 13	72	Vc	n to n. 2
		n. 6, 8, 9	73	Vc	v to n. 1
II			IV		
13	Vc	n to n. 1	26	Vc	pp to n. 3; tenuto to n. 6
14	Vc	v to n. 1	27	Vc	tenuto to n. 1
17	Vc	n to n. 1	61	Vc	allarg. entered below n. 4
19	Vc	v to n. 1	62	V	'plus lent' amended
21	Vc	v to n. 1	66	V	allarg. amended above 2 nd half of bar leading to the tempo change in m. 67
23	Vc	n to n. 1	89	V	p amended at bar begin
31, 54	Vc	fingering 2 to n. 1	93	Vc	< amended
49	Vc	n to n. 1, v to n. 4, fingering 0 0 3 to nn. 1-3, fingering 1 to n. 5	109	Vc	fingering 4 to nn. 2, 6 and fingering 1 to nn. 8, 10, 13
50	V	harmonic o amended to n. 2 and b to harmonic n. 4	112	Vc	n to n. 2
			113	Vc	n to nn. 2-3
			116	V	rit. amended
			120	Vc	allarg. below n. 5; dashes below nn. 5-6



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.