

RAVEL

Quatuor à cordes

Édité par / Herausgegeben von / Edited by
Juliette Appold

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 413

EINFÜHRUNG

ZUR ENTSTEHUNGS- UND PUBLIKATIONSGESCHICHTE

Im Alter von 27 Jahren komponierte Ravel sein einziges Streichquartett. Die ersten beiden Sätze entstanden, laut Vermerk auf dem Autograph, im Dezember 1902, die Sätze III und IV waren im April 1903 fertiggestellt. Bis dahin hatte Ravel vor allem Klavierstücke und Lieder geschrieben, ebenso eine Sonate für Violine und Klavier.¹

Ravel ließ seinen Lehrer Gabriel Fauré, dem er das *Quatuor* gewidmet hat, am Entstehungsprozess der Komposition teilhaben. Dieser war dem Streichquartett gegenüber eher skeptisch eingestellt und zurückhaltend mit Lob gewesen.² Anders verhielt es sich mit Claude Debussy, der Ravel beschworen haben soll, bloß keine Note an der Komposition zu ändern.³ Am Vorabend des Konzertes schickte Debussy ein Telegramm an Ravel in dem es heißt: „Lieber Freund, Bardac hat mir soeben von Ihrem Vorhaben berichtet, Ihr Quartett – vor allem das Andante leiser spielen zu lassen ... Im Namen aller Götter und in meinem, wenn ich Sie bitten darf, tun Sie das nicht. Bedenken Sie den Unterschied des Klangs im Raum mit und ohne Publikum ... Vielleicht könnte man lediglich die Bratsche, die die anderen überdeckt, ein bisschen besänftigen? Andernfalls, rühren Sie nichts an und alles wird gut werden. Meine herzlichsten Grüße, Claude Debussy“.⁴

1 Die 1897 geschriebene, einsätzigige Sonate ist postum erschienen. Siehe Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Rennes, Librairie Arthème Fayard, 1986, S. 728.

2 Siehe z. B. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, S. 125. Ebenso Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genève, Éditions du milieu du monde, 1945, S. 57.

3 Dies wird in mehreren Biographien dargestellt. Vgl. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, S. 125.

4 Claude Debussy, *Correspondance 1872–1918*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, S. 830–831.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für Ravels musikalisches Schaffen war der Austausch mit seinem Pariser Freundeskreis. Ab etwa 1900 verbrachte er viel Zeit mit einer Gruppe von Intellektuellen, Künstlern, Schriftstellern und Musikern. Dazu zählten Ricardo Viñes, Tristan Klingsor, Léon Fargue, Paul Sordès, Michel Dimitri Calvocoressi, Désiré-Émile Inghelbrecht, Maurice Delage, Émile Vuillermoz und viele andere.⁵ Sie nannten sich „Die Apachen“, hatten eine eigene Erkennungsmelodie (Anfangsmelodie von Borodins zweiter Sinfonie) und sogar ein imaginäres Mitglied namens Gomez de Riquet, mit dem man immer dann einen wichtigen Termin hatte, wenn man sich höflich aus einer unliebsamen Begegnung entziehen wollte. Einer Salon-Tradition ähnlich, trafen sie sich etwa zweimal wöchentlich in einer Privatwohnung – z. B. in der rue Dulong, oder nach 1904 nahe der porte Molitor⁶ – um sich in freundschaftlicher Atmosphäre gegenseitig neueste

5 René Chalupt's listet folgende „Apachen“-Mitglieder auf: Paul und Charles Sordès, Léon-Paul Fargue, Charles Guérin, André Caplet, Ricardo, Florent Schmitt, Maurice Delage, Tristan Klingsor, Paul Ladmirault, Désiré-Émile Inghelbrecht, Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Benedictus, Séguy, d'Espagnat, Ricardo Viñes, Marcel Chadeigne, Michel Dimitri Calvocoressi, Émile Vuillermoz, Mouveau, Maurice Tabuteau, Casa Miranda, Joaquin Boceta, Lucien Garban, Synnesvedt, Cipa Godebski, Iehl, Léon Pivet, Charles Chanvin, Pierre Haour, l'Abbé Léonce Petit, ein erfundener Gast: Gomez de Riquet, in: René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris, Robert Laffont, 1956, S. 30–31. Léon-Paul Fargue nennt weiterhin Estienne. Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel*, Paris, Domat, Collection «Au Voilier», 1959, S. 52–53. Marcel Marnat ergänzt Léon Leclère und Déodat de Séverac, in: *Maurice Ravel*, S. 107–108.

6 Siehe Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, S. 108–109. René Chalupt geht davon aus, dass sich die „Apachen“ sogar mehr als zweimal wöchentlich trafen. Die Gruppe sei gelegentlich zu Sordès gegangen; Samstags habe sie sich bei Delage in der rue de Civry, Dienstags bei Benedictus und an einem anderen Tag bei Pierre Haour eingefunden. Siehe René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, S. 30–31.

Kompositionen und Werke vorzustellen und um darüber zu diskutieren.⁷ Wie Léon Fargue in seinen Erinnerungen festgehalten hat, war es in diesem Kreis, in dem Ravel seinen Freunden das nach und nach fertiggestellte Quartett auf dem Klavier vorgespielt hat.⁸ Ein genaues Datum dieser Aufführungen lässt sich nicht feststellen – Fargue spricht lediglich von einer kurzen Zeit nach 1902,⁹ und Maurice Delage erinnert sich, von Ravel die Partitur des Quartetts im Dezember 1903 erhalten zu haben.¹⁰

Das *Streichquartett in F* entstand in einer eher schwierigen Zeit. Zum einen war Ravel von seinen Studien vom Konservatorium verwiesen worden. Im Januar 1903 hatte er den ersten Satz beim Kompositionswettbewerb des Konservatoriums eingereicht. Die Juroren fanden diesen aber „mühselig“ und der Direktor des Conservatoires, Théodore Dubois, notierte, dass es ihm an Leichtigkeit fehle.¹¹ Zum anderen schlug Ravels Bemühen um öffentliche Anerkennung durch seine wiederholt erfolglosen Teilnahmen an dem Wettbewerb „Prix de Rome“ fehl. Somit nahmen die „Apachen“ in dieser Zeit eine wichtige Rolle in Ravels Komponisten-Karriere ein, denn sie haben ihn darin bestätigt, seine Musik in die Öffentlichkeit zu tragen.

Die Uraufführung des *Quatuors* fand am 5. März 1904 in der Schola Cantorum statt. Sie wurde im Rahmen eines Konzerts der *Société nationale* vom Heymann-Quartett (L. Heymann, De Bruyne, Marchet, De Bryne) gegeben.

7 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, S. 108–109.

8 Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel*, S. 53.

9 Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel*, S. 52–53. Er erwähnt Ravel's kontinuierliche Präsentationen des Quartetts ebenso in *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1939, S. 156.

10 Maurice Delage, in: *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, S. 100. Dort wird auch vermerkt, dass die Uraufführung im März 1904 mit dem Heymann-Quartett bereits geplant war.

11 Siehe Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 197. Siehe auch Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart, Reclam 1978, S. 44.

Die Komposition wurde zu Ravels Lebzeiten zwei Mal veröffentlicht. Das erste Mal erschien sie 1905 bei Gabriel Astruc & Compagnie. Das zweite Mal wurde sie 1910 vom Verlagshaus Durand publiziert. Eine Korrespondenz zwischen Astruc und Ravel, die das Zusammenkommen von Komponist und Herausgeber erhellen könnte, ist weitgehend unbekannt.¹² Aus Astrucs Memoiren erfahren wir, dass es Édouard Trémisot – ein Schüler Massenets – war, der Ravel mit ihm bekannt gemacht hatte. Astruc schreibt darin: „Ravel kam 1904 – zu dem Zeitpunkt also, als ich meinerseits Verleger wurde – zu mir zurück, begleitet von der schönen Jeane Hatto. Er brachte mir sein berühmtes *Quatuor*, eines der perfektesten zeitgenössischen Musikstücke [...]. Das Schicksal hat nicht gewollt dass diese Werke als Besitz und Ruhm in meiner Firma blieben [...]. Mein liebenswerter Kollege, Jacques Durand hat die Kompositionen an sich genommen [...].“¹³ Eine Korrespondenz zwischen Durand und Ravel bezüglich des *Quatuors* fehlt ebenfalls. Es gibt jedoch zwei Briefe vom 12. Oktober 1910, die die Übergabe der Publikationsrechte von Astruc an Durand belegen. Der eine Brief ist vom Verlag Durand an Gabriel Astruc, den Vertrag mit Ravel, die Bescheinigung des gesetzlichen Pflichtexemplares, den Status des amerikanischen Copyrights, eine unterschriebene Übergabe von Druckplatten und Lithosteinen, sowie alle noch im Geschäft vorliegenden Notenexemplare an Durand zu übergeben. Zudem erklärt sich der Verlag Durand in diesem Brief bereit, die noch ausstehende Prämie bereits verkaufter Exemplare an

12 Die in New York erhaltenen „Papers of Gabriel Astruc (1864–1938)“ enthalten zahlreiche Korrespondenzen ab dem Jahr 1906 mit Größen wie Diaghilev, Chaliapin, Nijinsky oder auch Debussy. Leider fehlt in dieser Sammlung jegliche Korrespondenz mit Ravel.

13 Gabriel Astruc, *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs*, Paris: Pierre Belfond 1987, S. 188.

14 Paris, 12/10/1910; A. Durand et Fils, Éditions an Monsieur Astruc. Quelle: Paris, Archives nationales de France, Archives privées, Fonds Gabriel Astruc.

Ravel auszuzahlen. Diese beläuft sich auf eine Summe von hundertsechundsechzig Francs.

Am selben Tag (12. Oktober 1910) hatte Ravel ebenfalls einen Brief in dieser Angelegenheit an Astruc geschrieben: „Ich habe die Ehre Ihnen mitzuteilen dass ich mit Ihrer Übergabe meiner zwei Werke ‚Shéhérazade‘ und ‚Quatuor à cordes‘ einverstanden bin. Mit dem vorliegenden Brief entbinde ich Sie gänzlich von beiden Kompositionen.“¹⁵

Nach Ravels Tod wurde der Astruc-Druck, trotz einiger Stichfehler, mehrfach als Hauptquelle für Nachdrucke von anderen Verlagen genutzt, z. B. International Music Company New York, Belwin Mills Publishing USA und von Dover Reprint. In Russland erschien 1965 von Muzyka ein weiterer Druck des Quartetts, der allerdings Durands Partitur als Hauptquelle genutzt hat.

DAS QUATUOR UND SEINE ERSTEN BESPRECHUNGEN

Das *Quatuor* hat von Anfang an seine Zuhörer begeistert. Zeugnis davon legen die ersten Besprechungen von Louis Laloy, Michel-Dimitri Calvocoressi und von Jean Marnold ab. Als erstes erschien Laloys Artikel am 15. März 1904 in der *Revue musicale*. Der Eröffnungssatz lautet: „Das mit viel Beifall empfangene Streichquartett von M. Ravel gefällt mir sehr; es ist ein Werk eines feinfühligem und begabten Musikers, voll mit Emotionen, Klarheit und Harmonie.“¹⁶ Einen Monat später, am 15. April 1904 wurde Michel-Dimitri Calvocoressis mehrseitige, lobende Besprechung des *Quatuors*, ebenfalls in der *Revue musicale*,

publiziert.¹⁷ Auch hier wird gleich zu Anfang geschrieben, dass die Komposition lebhaften Erfolg hatte. Zudem lobt Calvocoressi die „Klarheit der Linie“ und „ausgewogene Architektur“ der Komposition.¹⁸ Das Stück sei erfüllt von Einfallsreichtum, expressivem und gleichzeitig geschmeidigen Stil. Mit dem Abdruck einzelner Takte des *Quatuor* weist Calvocoressi auf ausgewählte Besonderheiten der Musik hin. Im April 1904 hatte auch Jean Marnold über das Quartett geschrieben und damit die Rezeptionsgeschichte der Komposition geprägt. Er hatte im *Mercure de France* Ravel als einen „Meister von morgen“ beschrieben.¹⁹

Möchte man sich ein Bild des Publikums machen, das die Streichquartett-Uraufführung erlebt hat, erweist sich Debussys folgende Beschreibung als hilfreich: „Zu den Konzerten der Schola Cantorum drängen sich die Aristokratie, die behäbige Bourgeoisie des linken Seine-Ufers, Künstler und schlichte Handwerker, und dieses Publikum hat seltsamerweise nichts von der Unbeteiligtheit an sich, der man an berühmteren Orten allzuoft begegnet. Man hat den Eindruck eines wirklich verstehenden Publikums. Hängt das nun mit der Beengtheit des Saales zusammen oder mit einem geheimnisvollen Einfluß von oben? Auf jeden Fall entsteht hier eine Gemeinde von Ausführenden und Hörern.“²⁰

Was die Presse an Ravels Streichquartett lobte, wurde auch von seinen Freunden gewürdigt. Die Geigerin Hélène Jourdan-Morhange schreibt dazu in ihren Erinnerungen: „Das Thema ist klar, melodisch, beweglich

17 M[ichel]-D[imitri] Calvocoressi, „Le Quatuor à cordes en «fa» majeur de M. Maurice Ravel“, in: *Revue musicale*, No. 8 (quatrième année) 15 Avril 1904, S. 210–214.

18 Ebenda, S. 210.

19 Jean Marnold, „Un quatuor de Maurice Ravel“, in: *Mercure de France*, April 1904, S. 251. Siehe Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, S. 131.

20 Claude Debussy, „In der Schola Cantorum: ‚Castor und Pollux‘“, in: Gil Blas, 2. Februar 1903, hier zitiert nach Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, Stuttgart, Reclam, 1991, S. 92.

15 Paris le 12 Octobre 1910, Maurice Ravel, 4 avenue Carnot. Quelle: Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Mikrofilm.

16 Louis Laloy, unter der Rubrik: „Les Concerts“, in: *Revue musicale*, No. 6 (quatrième année) 15 Mars 1904, S. 169.

und sinnlich; es in einem harmonischen Stil von seltener Eleganz exponiert. [...] Ravel hat zahlreiche absolut neue Effekte im „Schlagwerk“ und im *pizzicato* entdeckt. Die Architektur ist sehr durchdacht und respektiert die allerklassischsten Regeln des Genres.“ Weiterhin bemerkt sie: „Die Klangfülle von Ravels *Quatuor* ist von unnachahmlicher Originalität. Sie ist leicht und gleichzeitig standfest. Sie behauptet sich in einer Farbe die gleichzeitig idealisiert und sinnlich ist. [...] Es ist in einem Œuvre wie diesem in dem wir lebhaft Ravel's wahre Natur und seinen instinktives Temperament erkennen können.“²¹ Die Beobachtung von Klarheit und Sensibilität taucht immer wieder in Verbindung mit Ravel und seiner Musik auf. So heisst es auch bei seinem Bekannten Émile Vuillermoz: „Mit seiner [Ravels] vorgespielten Kälte, die nur allzu sichtbar war, erinnerte er uns immer wieder an unsere sekulären Traditionen von Klarheit, von kritischem Sinn und Maß. Er war ein französischer Künstler im nobelsten und wahrsten Sinne des Wortes.“²² Eben diese Merkmale gehören zu dem Bild von der französischen Musik. Eine Aussage von Debussy scheint in diesem Zusammenhang treffend: „Französische Musik [...] heisst Klarheit, Eleganz, einfache und natürliche Deklamation; die französische Musik will vor allem erfreuen.“²³

ÄSTHETIK UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Ravel hat immer mehr über die Form als über einen möglichen Inhalt seiner Musik gesprochen. „Wahre Kunst [...] lässt sich weder durch

21 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 51–52.
 22 Émile Vuillermoz, in: *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, S. 92–93.
 23 Paul Landormy, „Wo steht die französische Musik“, in: *La Revue bleue* vom 2. April 1904, zitiert nach Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, Stuttgart, Reclam, 1991, S. 277.

Definitionen noch durch Aanalyse erklären; wir erfassen lediglich ihre Erscheinung und fühlen ihre Präsenz; anders kann man sie nicht erkennen.“²⁴ Entsprechend findet man nur eine Aussage über sein *Quatuor*: „Mein Quartett in F (1902–1903) beantwortet mein Verlangen nach musikalischer Konstruktion, die ich ohne Zweifel unvollkommen realisiert habe, aber die [hier] viel deutlicher als in vorausgegangenen Kompositionen in Erscheinung tritt.“²⁵ Die Konstruktion zeichnet sich durch eine viersätzigige Form des klassischen Streichquartetts aus. Wie wichtig ihm traditionelle Formen waren zeigt ein Interview, in dem er über Stravinsky und den Neoklassizismus sprach und in diesem Zusammenhang auf sein eigenes Quartett hinwies. Ravel sah sich in dieser Hinsicht ebenfalls als Neoklassizist.²⁶

Ravels *Quatuor* wird oft zusammen mit dem zehn Jahre zuvor geschriebenen Quartett von Debussy erwähnt und als ähnlich beschrieben.²⁷ Doch abgesehen von einigen Parallelen, die man in der Gesamtstruktur, Spielart und den Intervallabständen der Anfangsmelodie finden kann, „gibt es wahrlich nichts Imitatives in Ravel's Werk. [...] Es [ist] persönlicher und [hat] einen nahezu orientalischen Geschmack.“²⁸ Ravel hat zwar regen Austausch

24 Maurice Ravel. *Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 55.

25 S. 2 aus „Ma vie et ma musique par Maurice Ravel“. Maschinengeschrieben, L.A. Ravel /M. 153. Mikrofilm in der Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique. Abgedruckt in *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 44.

26 Maurice Ravel. *Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 362.

27 François Sternay, „Le Quatuor Parent“, in: *Courrier musical*, 10e année No. 4, 15 Février 1907, S. 115. Marcel Marnat zitiert Pierre Lalo, der nach der Uraufführung der Komposition in „Le Temps“ ebenfalls große Ähnlichkeiten zu Debussys Quartett festgestellt hat. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, S. 131. Strukturelle Ähnlichkeiten hat Mark DeVoto knapp dargestellt in „Harmony in the chamber music“, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, S. 99.

28 Arnold Steinhardt (erster Geiger des Guarneri String Quartet) über Ravel in *The Guarneri String Quartet, The Art of Quartet Playing*, New York, Alfred A. Knopf, 1986, S. 161.

mit Debussy gehabt, doch er hat sich von dessen Musik abgegrenzt: „Ich denke, dass ich immer einer eigenen, von Debussy's Symbolismus entgegengesetzten Richtung, gefolgt bin.“²⁹

Seine ästhetischen Ideen gab Ravel nicht preis, sondern schrieb: „Ich habe niemals das Bedürfnis verspürt, für jemanden oder für mich selbst die Prinzipien meiner Ästhetik zu formulieren. Wenn ich es aber müßte, würde ich Mozart um Erlaubnis fragen, seine Aussagen übernehmen zu dürfen. Er begnügte sich damit zu sagen, dass die Musik alles unternehmen, wagen und malen kann, unter der Bedingung dass sie bezaubert; dass sie also letztendlich und immer Musik bleibt.“³⁰ Dennoch gibt es Quellen, die Hinweise zur Ästhetik des Streichquartetts geben. Dazu zählt in erster Linie die in der Partitur festgehaltene Notation, Ravels Tonsprache. Des weiteren geben zwei Aufnahmen seines Streichquartetts, die er mitgestaltet hat, wichtige Einblicke in die Aufführungsästhetik. Es handelt sich dabei um die Einspielung des „International Quartet“ von 1927 und vom „Galimir Quartet“ von 1934–1935.³¹ Drittens hat der erste Geiger des „International String Quartet“ und gute Bekannte von Ravel, André Mangeot, zusammen mit Michel Dimitri Calvocoressi, 1928 einen Artikel verfaßt, in dem er Aspekte der Aufführungspraxis von Kammermusik beschrieb.

Von den zwei genannten Einspielungen wurde der Aufnahme des „International Quartet“ insgesamt viel Aufmerksamkeit gewidmet.

29 Maurice Ravel. *Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 53.

30 Maurice Ravel. *Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 47.

31 1927, Aufnahme mit dem International String Quartet, ursprünglich *National Gramophonic Society N.G.S.78*, als CD neu aufgelegt bei Label: Music & Arts, CD-703. 1934-35: Aufnahme mit dem Galimir Quartet, ursprünglich Decca-Polydor LY6105-7, als CD neu aufgelegt bei Rockport Records RR5007. Zu weiteren Aufnahmen siehe Ronald Woodley, „Performing Ravel: style and practice in the early recordings“, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, hrsg. von Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, S. 213–239.

Man bezeichnete sie als ideale Verwirklichung von Ravels musikalischen Vorstellungen. In der Zeitschrift *The Gramophone* hieß es im August 1927: „Er [Ravel] war vom International String Quartet begeistert und fand dass dessen Interpretation seine musikalischen Vorstellungen nahezu perfekt widerspiegelte.“³² Ein Brief Ravels, der im September 1927 als Faksimile in derselben Zeitschrift abgedruckt wurde, bestätigt diese Aussage: „Ich habe eben die Platten meines Quartetts, aufgenommen vom „International String Quartet“, gehört. Ich bin damit vollkommen zufrieden sowohl in Hinblick auf die Klanggestaltung als auch was die Bewegungen und Nuancen angeht.“³³

Im Allgemeinen hatte Ravel sehr präzise Vorstellungen, was die Gestaltung seiner Musik anging. Für die Enspielung seines Quartetts vom „International Quartet“ beispielsweise waren seine Angaben so genau, dass die Ausführenden Metronom und Stimmgabel benutzten, um seine Vorstellungen zu realisieren.³⁴

Tempo

Den ersten Satz des *Quatuors* hatte Ravel anfänglich langsamer als heute bekannt gedacht. Die Überschrift lautete bei der Uraufführung: „Modéré“. Erst im Februar 1905 entschied er sich, diese Angabe mit „Allegro moderato“ zu ersetzen. Beibehalten hat er jedoch nach der Tempobezeichnung die Aufforderung: „Très doux“ – „Sehr sanft“.

Die Neuauflage des Quartetts bei Durand im Jahre 1910 weist – im Unterschied zu der Astruc-Edition – genaue Tempi-Angaben über jedem Satz auf. Diese sind recht zügig, und so

32 Artikel „The Ravel Quartet“, in: *The Gramophone*, August 1927, S. 118.

33 Brief von Maurice Ravel, 18. Juli 1827. Faksimile-Abdruck in André Mangeot, „The Ravel String Quartet“, in: *The Gramophone*, September 1927, S. 139.

34 André Mangeot, „The Ravel String Quartet“, in: *The Gramophone*, September 1927, S. 138–139. Vgl. Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven, Yale University Press, 2004, S. 170.

wurde das Quartett meist auch gespielt, wie ein Hinweis in Compton MacKenzies Besprechung in *The Gramophone* vermuten lässt.³⁵ Ravel hat die Tempi-Angaben in der Edition hinzugefügt; er betrachtete sie aber offenbar nicht als zwingend bindend. Dies zeigt die 1927 von ihm geleitete Aufnahme mit dem „International String Quartet“. Diese Einspielung, mit der Ravel vollkommen zufrieden war,³⁶ hat im Allgemeinen ein ruhigeres Tempo als von der Partitur verlangt. Die Aufnahme weist eine Gesamtlänge von etwa 26:40 Minuten auf. Auffallend sind in ihr besonders die zahlreichen Rubati, die Ravels Tempoangaben als kurz aufgegriffene und sich sogleich verändernde Momente erscheinen lassen. Trotz dieser natürlich erscheinenden, jedoch auffälligen Schwankungen wirken die ersten drei Sätze nie hektisch oder getrieben – das Gegenteil ist eher der Fall.

Im Allgemeinen scheint das Tempo des *Quatuors* im Laufe der Zeit immer zügiger genommen worden zu sein. Eine frühe Aufführung dauerte insgesamt 30:20 Minuten.³⁷ In der Aufnahme des „International“ Quartett von 1927 wurde das Quartett fast vier Minuten zügiger, in der Aufnahme vom „Galimir“ Quartett (1934–1935) noch einmal fast zwei Minuten schneller eingespielt. Zum Vergleich: Der erste Satz dauert in der Einspielung vom „International“ Quartett 7:23 Minuten, in der Einspielung vom „Galimir“ Quartett hingegen nur 6:33 Minuten.³⁸ Eine weitere Aufnahme, die zu Lebzeiten Ravels (1933), jedoch ohne dessen Beisein, entstand und die

auf ihren Kritiker als sehr „französisch“ wirkte, war vom „Pro Arte“ Quartett.³⁹ Hier wurden die Tempi meist entsprechend der Partituranangaben, manchmal aber auch etwas ruhiger genommen.⁴⁰

Bezüglich der Tempoempfehlung scheint die Meinung des ersten Geigers des „International“ Quartetts, André Mangeot, interessant: „Für die Wahl des richtigen Tempos einer Komposition schlage ich vor – um der Wahrheit möglichst nahe zu kommen – die gedruckte Angabe zu vergessen, und statt dessen einfach das Hauptthema mental in allen möglichen Tempi durchzuspielen, bis der Verstand damit zufrieden ist. Nach zwei- bis dreitägiger Wiederholung dieses Prozesses sollte sich das richtige Tempo dann von selbst finden.“⁴¹

Dynamik und Phrasierung

Ravel hat in seinem Quartett sowohl Dynamik als auch Phrasierung sorgfältig ausgeschrieben. Das Leise überwiegt in der Komposition. Dabei wirken manche Passagen wie geflüstert; John Dalley (Guarneri String Quartet) schlägt dafür vor, lange und schnelle Bögen zu spielen, die eher über die Saite schweben als dass sie diese hinunterdrücken.⁴²

Ravels exakten Ideen zur Klanggestaltung zeigen sich in Aufforderungen wie: „auf dem Griffbrett“ („sur la touche“) oder auf der „4. Saite“ („4e Corde“) zu spielen. Gelegentlich verlangt er den Klang von Einfachheit in einigen Passagen, die mit „jeu ordinaire“

35 Siehe Compton MacKenzie, „The Pro Arte String Quartet: String quartet in F (Ravel)“, in: *The Gramophone*, May 1934, S. 478. Das Pro Arte Quartett hätte den ersten Satz, wenn nicht exakt nach Tempo, eher etwas langsamer als – wie bei anderen Quarettens sonst üblich – schneller gespielt.

36 Siehe S. VII bzw. Fußnote 33. Faksimile abgedruckt in *The Gramophone*, September 1927, S. 139.

37 Siehe *Catalogue de l'œuvre de Maurice Ravel*, hg. von „les soins de la Fondation Maurice Ravel“, Paris, 1954, S. 44.

38 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, S. 171.

39 Ursprünglich DB2135-8 und VICTOR M-400 (14569/14572), neu aufgelegt von Grove music, *Quatuor Pro Arte*, andante productions, 2002.

40 Siehe Compton MacKenzie, „The Pro Arte String quartet in F (Ravel)“, in: *The Gramophone*, May 1934, S. 478. Zu Aufnahmen des Quartetts siehe Ronald Woodley, „Performing Ravel: style and practice in the early recordings“, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, S. 213–239.

41 André Mangeot und Michel-Dimitri Calvocoressi, „Interpretation“, S. 18.

42 John Dalley, „The Shaping Process“, in: Guarneri String Quartet, *The Art of Quartet Playing*, New York, Alfred A. Knopf, 1986, S. 61–62.

bezeichnet sind. An anderen Stellen steht das ausdrucksvolle Hervortreten einzelner Instrumente („*expressif et en dehors*“) im Vordergrund. Mit Tremoli, die bisweilen für die linke Hand und an anderen Stellen als Bogentremoli notiert sind, nutzt Ravel weitere Mittel, die Klangfarben um einen dramatischen Ausdruck zu erweitern.⁴³

In den Sätzen II und IV arbeitet Ravel mehr mit Kontrasten. Zum einen stellt er den eher trockenen aber betonten pizzicati-Passagen Melodien und Bewegungen entgegen, die „schön gesungen“ („*bien chanté*“) werden sollen. Der Beginn von Satz IV wiederum hat etwas Geräuschartiges an sich, was Ravel durch die laute Dynamik, den 5/8-Takt, die Betonung der ersten Note und der Angabe: „am Frosch spielen“ („*du talon*“) und anfänglich nicht vorhandenen Legatobögen bewirkt. Dem stehen wiederum expressive melodische Motive gegenüber. Klanglich kommen in diesem Satz ebenfalls sphärenähnliche Klänge zum Vorschein, insbesondere in den Passagen, in denen sich Flageolettöne mit leeren Saiten in zügigem Tempo abwechseln. In der Komposition konkretisiert Ravel zudem den Aspekt von Nähe und Ferne durch den Einsatz eines Dämpfers („*sourdine*“).

Bogenführung und Bogenstriche

Die Art der Bogenführung ist untrennbar von dem Aspekt der Phrasierung. In seinem Enzyklopedieartikel weist André Mangeot auf die unterschiedliche Tradition der Bogenführung hin. Man unterscheidet in dieser Hinsicht zwei Schulen, die deutsche, im wesentlichen durch Joachim repräsentierte und die gallo-belgische, von Ysaÿe beeinflusste Schule. In der traditionellen deutschen Tradition wurde der Ellenbogen des Bogenarms etwas tiefer und insgesamt näher am Körper gehalten. Die gallo-belgische Schule übernahm

hingegen Paganinis Erneuerungen. Hier steht der rechte Arm in einem weiteren, offenerem Winkel zum Körper, der Ellebogen wird im Vergleich zur deutschen Schule höher gehalten. Damit eröffneten sich neue Möglichkeiten der Bogenführung und Tongestaltung.⁴⁴ Der Bogenstrich ist dadurch ausgedehnter und breiter geworden. Mangeot schreibt, dass für Aufführungen von neueren Kompositionen dieser Ansatz bevorzugt worden sei. Vermutlich hat er selbst auf diese Art musiziert, als er mit dem „International String Quartet“ die von Ravel gelobte Aufnahme des *Quatuors* spielte. Die Neuerung in der Bogentechnik wirkte sich sowohl auf das Spiel der Geiger als auch auf die der Cellisten aus, die offenere Bogenhaltung von letzteren ging von Pablo Casals aus.⁴⁵ Ein anderer Quartettspieler der gallo-belgischen Schule war Adolfo Betti (Flonzaley Quartet). Er war zudem der ehemalige Besitzer der für die vorliegende Edition benutzten Astruc-Einzelstimmen. Robert Philip beschreibt, dass Betti vorwiegend mit einem ‚leicht‘ geführten Bogen und einem „süßlichen und zart-vibrierendem Ton“ spielte.⁴⁶

John Dalley (Guarneri String Quartet) benutzt eine entsprechende Spieltechnik und umschreibt sie: „Man versucht eine Farbe zu finden, die halbwegs zwischen Himmel und Erde liegt. Der Bogen bewegt sich so leicht über die Saiten, dass die Saite nicht vollkommen anspricht. Diese Art des Spielens erzeugt eine Art schwebenden, silberglänzenden Klang, der zwischen dem eigentlichen Ton und ihren Obertönen liegt. Ich würde vorschlagen, solche Töne in der oberen Bogenhälfte, nahe dem Griffbrett und in einer fließenden Bewegung zu spielen. Die Hauptsache dabei ist [...] das Mysteriöse, das Überirdische, Etwas

43 Siehe hierzu Anne Penesco, „L'esthétique des instruments à archet chez Debussy et Ravel: une poétique mallarméenne du timbre“, in: *Études sur la musique française*, Lyon, Presses universitaires, 1994, S. 51–62

44 Siehe André Mangeot und Michel-Dimitri Calvo-coressi, „Interpretation“, S. 15. Vgl. mit Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, S. 191–192.

45 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, S. 195.

46 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, S. 193.

das nicht direkt spricht, hervorzurufen.“⁴⁷ Ebenso ist auch die Genauigkeit der linken Hand von größter Wichtigkeit, besonders für die gebundenen Sechzehntelketten, wie sie in begleitenden Stimmen im ersten Satz vorkommen. Hierfür stellt er sich ein Geräusch „wie ein durch die Bäume pfeifender Wind“ vor, welches „sehr leise, [und] mit nicht zu großen *crescendi* und *diminuendi*“⁴⁸ gespielt wird. Im Kontrast zum Effekt eines „flautando“, das durch das Spiel nahe dem Griffbrett erzeugt wird, weist er auf die Möglichkeit, nahe des Stegs zu spielen, hin: „Töne, die hier mit leichtem Bogen gespielt werden, vermitteln eine andere Art von Farbe, die eine ungewöhnliche Klarheit ausdrücken können.“⁴⁹

Der eher ‚leichten‘ Bogenführung steht eine andere entgegen, die für den Beginn des vierten Satzes angebracht ist, welcher „lebendig und bewegt“ (*vif et agité*) gespielt werden soll. Der Satz beginnt am Bogenfrosch im *fortissimo*, der erste Ton wird zusätzlich akzentuiert, also mit noch mehr, jedoch punktuellen, Druck und in zügigerer Bewegung ausgeführt. Die Bogenstriche für die Sechzehntelnoten-Repetitionen sind hier kurz und intensiv.

Ravel hat in seinem Autograph nur wenige Angaben zur Bogenführung gemacht und nur einige Auf- und Abstrichzeichen notiert. Für seine Abstrichmarkierungen hat er zum Teil folgende Markierung benutzt: \perp .⁵⁰ In der vorliegenden Edition wurden die Abstrichzeichen an die heutige Schreibweise angeglichen.

Portamento

Das Portamento – ein hörbar gespieltes Gleiten auf der Seite, meist mit einem Lagenwechsel verbunden – war noch um die Jahrhundertwende eine gängige Verzierung in der Spiel-

praxis. Es wurde erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer weniger benutzt.⁵¹ Ravel hat in seiner Partitur nur sehr wenig Portamento notiert (III, V2, 103 und IV, Vc, 211–212), doch das „International“ Quartett hat in seiner Aufnahme von 1927 diese Spielweise oft angewendet. Die Lagenwechsel sind hier zum großen Teil hörbar gespielt, was eher einer historisierenden Ästhetik entspricht.⁵² Möglicherweise wurde das Quartett bei seiner Uraufführung auf ähnliche Weise gespielt. Später hingegen, z. B. in der Aufnahme des „Galimir“ Quartett von (1934–1935) werden kaum noch Portamenti und hörbare Lagenwechsel gespielt. Entsprechend klingen dort die Glissandi etwas schneller und diskreter; das Vibrato wirkt hier konstanter und die Bogenführung scheint im Vergleich zur Aufnahme des „International“ Quartett intensiver.⁵³

Vibrato

Das Vibrato erlaubt feine Nuancierungen der Klangfarbe und ist seit jeher Teil der musikalischen Spielpraxis. Es kann zügig durch eine entsprechende Hand- oder Fingerbewegung, oder langsam und breit, unterstützt durch eine Armbewegung, gespielt werden. Ravel überlässt dem Instrumentalisten die Wahl des Vibratospiels. In der Partitur macht er keine Angaben dazu. Lediglich an einer Stelle verlangt er ausdrücklich ein Vibrato [*l*, 121], ohne dieses jedoch zu spezifizieren. In der Aufnahme des „International Quartet“ wirkt das Vibrato meist schnell – eine Aufführungspraxis, die bis zur Jahrhundertwende noch weit verbreitet war, die aber im Laufe des 20. Jahrhunderts immer weniger praktiziert wurde.⁵⁴

47 John Dalley, in: Guarneri String Quartet, *The Art of Quartet Playing*, New York, Alfred A. Knopf, 1986, S. 60–61.

48 Ders., S. 61.

49 Ebenda.

50 Siehe hierzu Ernest Guiraud, *Traité Pratique d'Instrumentation*, Paris: Durand & Cie 1933, S. 3.

51 Robert Philip, *Early recordings and musical style*, S. 234.

52 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, S. 171.

53 Philip erklärt, dass dies wohl damit zusammenhängt, dass Galimir ein Schüler von Carl Flesch war. Siehe Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, S. 171.

54 Siehe Robert Philip, *Early recordings and musical style*, S. 99–102.

Mangeot beschreibt in seinem Artikel, dass der Geiger in der Lage sein sollte das Vibrato im Allgemeinen möglichst variabel und vor allem kontrolliert zu spielen, so dass es effektivvoll eingesetzt werden kann. Vor einem Vibrato, das die Intonation verschleiert, warnt er. Ebenso ist ihm wichtig, dass die Vibrati der einzelnen Spieler einander entsprechen, um einen klaren Klang zu ermöglichen.⁵⁵

Pizzicato

Die Art, wie Ravel das pizzicato im Quartett eingesetzt hat, schien zu seiner Zeit in der Kammermusik noch relativ neu zu sein. Dies lassen folgende Worte von Cobbett vermuten: „Von Streichern verlangt man heutzutage das Spielen von zügigen pizzicato-Passagen fleißig zu üben (bisweilen mit zwei Fingern der rechten Hand), wenn sie es anstreben wollen, solche Stellen wie man sie in den Quartetten von Debussy, Ravel und anderen, mit der nötigen Geschicklichkeit zu spielen.“⁵⁶

Es gibt mehrere Möglichkeiten, pizzicati auszuführen. Während schnelle Passagen „bisweilen mit zwei Fingern der rechten Hand“ und bei eingezeichneten Akzenten dynamisch betont gespielt werden, schlägt John Dalley (Guarneri String Quartet) für das Spielen von Akkorden mit der Notation „quasi arpa“ vor, die Finger über die Saiten rollen zu lassen und dabei, wie ein Jazz-Bass-Spieler, eine kreisende Bewegung zu verwenden. „Ich zupfe die Saiten nicht jede für sich, aber ich versuche alle zum Klingen zu bringen und bemühe mich darum, dass der höchste Ton klar in Vorschein tritt. Dabei hilft viel Vibrato.“⁵⁷ An anderen Stellen, wenn mehrere Instrumente gleichzeitig pizzicati spielen, hilft es – so Mi-

chael Tree – wenn die tieferen Stimmen „das pizzicato eine dynamische Stufe über der in der Partitur angezeigten [...] spielen, weil pizzicato-Töne zu schnell verklingen; nur selten werden sie ausreichend wahrgenommen, insbesondere in den tieferen Streichern.“⁵⁸ Ravel hat diesem Aspekt bisweilen Rechnung getragen indem er an entsprechenden Pizzicato-stellen die dynamischen Angaben in den tieferen Stimmen eine Nuance lauter als in den höheren Stimmen notiert hat.

Kammerton

In der Geschichte der Aufführungspraxis unterlag die Festlegung des Kammertons a' zahlreichen Schwankungen, die von der heutigen Norm, die bei 440 Hz liegt, bis zu sechs Halbtöne abweichen konnte. Der Kammerton war in Paris im Jahr 1858–59 auf a' = 435 Hz festgelegt worden. 1885 wurde diese Tonhöhe von dem internationalen Stimmtton-Kongress in Wien übernommen und bestätigt.⁵⁹ 1896 setzte England den Kammerton, „the New Philharmonic Pitch“, bei a' = 439 Hz fest.⁶⁰ Erst im Jahr 1939 wurden 440 Hz als Standard festgelegt.⁶¹ Es ist wahrscheinlich, dass die Ur-aufführung von Ravels *Quatuor* mit einem etwas niedrigeren Kammerton als dem heute normierten gespielt wurde.

Saiten

Die Industrialisierung hatte Auswirkungen auf den Instrumentenbau. Gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden vermehrt Stahlanstelle von Darmsaiten für Streichinstru-

55 André Mangeot und Michel-Dimitri Calvocoressi, „Interpretation“, S. 18.

56 Walter Cobbett, „Pizzicato“, in: *Cyclopedic survey of Chamber Music compiled and edited by Walter Willson Cobbett, with a preface by W. H. Hadow*, Volume II, London: Oxford University Press 1930, S. 227.

57 The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum, „The Shaping Process“, in: *The Art of Quartet Playing*, New York, Alfred A. Knopf, 1986, S. 53.

58 So der Bratscher Michael Tree (Guarneri String Quartet). Ebenda.

59 Artikel „Kammerton“, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopedie*, 30. November 2007 [<http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerton>].

60 Artikel „Pitch“, in: *Britannica Book of Music*, hrsg. von Benjamin Hadley, New York, Doubleday/Britannica Books, 1980, S. 630. Vgl. Bruce Haynes, „Stimmtton“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 8, Kassel, Bärenreiter, 1998, Sp. 1813–1831.

61 Siehe dazu Bruce Haynes, „Stimmtton“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 8, Kassel, Bärenreiter, 1998, Sp. 1813–1831.

mente hergestellt und ihre Verwendung gewann zunehmend an Popularität.⁶² Stahlsaiten und mit Edelmetallen umspinnene Darmsaiten waren robuster und stimmreiner als die traditionellen, nicht umspinnenen Darmsaiten. Sie vergrößerten zudem den Klang der Instrumente. Möglicherweise haben die Instrumentalisten das Quatuor bei seiner Uraufführung mit Stahlsaiten gespielt.

ZUR EDITION

Die Quellenlage des *Quatuors* ist ein wenig kompliziert. Zum einen sind derzeit vermutlich bedeutende Originaldokumente zur Komposition – wenn überhaupt noch existierend – nicht zugänglich (Manuskripte, Archivbestände des Durand-Verlags). Zum anderen trägt die Übertragung der Publikationsrechte vom Astruc- zum Durand-Verlag zu diesen Schwierigkeiten bei.

Zu den Quellen kann aber Folgendes festgehalten werden. Bei dem konsultierten Manuskript (A) handelt es sich um eine Reinschrift der Komposition. Darin enthaltene, in einer fremden Handschrift hinzugefügten Eintragungen zeigen deutlich, dass A als Vorlage für den Notenstecher von Astruc benutzt wurde.

Es ist wahrscheinlich, dass die Uraufführung im März 1904 von A oder heute unbekanntem handschriftlichen Einzelstimmen [AS] gespielt wurden. Zum Zeitpunkt der Uraufführung hatte es noch keinen Erstdruck (E) vom Quatuor gegeben – dies erwähnt Michel-Dimitri Calvocoressi in seiner Rezension, worin er schreibt, dass die Publikation in Kürze erscheinen werde – also noch nicht erschienen war.⁶³

Die erste durch Astruc gesetzte Korrekturfahne [K1] ist unbekannt. Auch die zweite Korrekturfahne [K2] fehlt. [K1] und [K2] sind vermutlich noch 1904 entstanden; entsprechend hat François Lesure die Druckplattennummern eingeordnet.⁶⁴ Die dritte Korrekturfahne K3 ist bekannt. Sie enthält einen Stempel mit der Angabe „3me Épreuve“ und einen handschriftlichen Eintrag mit der Datumsangabe „19. Januar 1905“. Die vierte Korrekturfahne K4 trägt einen Stempel mit der Angabe „4me Épreuve“. Sie ist handschriftlich auf den 14. Februar 1905 datiert. Sowohl die dritte als auch die vierte Korrekturfahnen wurden im Mai 1989 bei Sotheby's verkauft. Heute befinden sie sich im Besitz der Eastman School of Music in Rochester, Sibley Music Library, New York.

Ein genaues Datum für den Erstdruck E ist ungewiss, jedoch wurde dieser mit großer Wahrscheinlichkeit nach dem 14. Februar 1905 (Datierung der vierten Korrekturfahne) publiziert. Ein Exemplar davon ist im Besitz der Pierpont Morgan Library in New York.

Bekannt sind weiterhin von Astruc gedruckte Einzelstimmen ES. Ein Vergleich von ES mit A, K3 und E lässt zweifelsfrei erkennen, dass die Stimmen ES einer Fassung entsprechen, die sowohl dem Erstdruck E als auch der dritten Korrekturfahne K3 vorausgingen aber nach A entstanden sind. Bedeutsam sind hierfür von A, E und K3 abweichende Markierungen und Stichfehler.

Ein Beispiel: Im zweiten Satz von A und von K3, Takt 22, Violoncellostimme fehlt das *mp*. Dieses hat Ravel handschriftlich in K3 ergänzt und diese Veränderung wurde in K4, E und D übernommen, doch in ES nicht. Dort fehlt eine dynamische Angabe. Im zweiten Satz, in K3, Takt 23 derselben Stimme steht ein gedrucktes *mf*. In A gibt es in diesem Takt hin-

62 Robert Philip, *Early recordings and musical style*, S. 97.

63 Michel-Dimitri Calvocoressi, „Le quatuor à cordes de M. Ravel“, in: *Revue Musicale* No. 8, 15 Avril 1904, S. 211.

64 Gabriel Astruc hatte sein Verlagshaus jedoch erst am 16. Juni 1904 gegründet. Dem Jahr 1904 werden von François Lesure die Druckplattennummern *g.a.22-92* zugeordnet. Siehe François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, S. 35.

gegen keine dynamische Markierung, siehe CC. Ravel hat die in **K3** vorkommende *mf*-Angabe handschriftlich zu einem *mp* korrigiert. Diese Korrektur wurde in **K4**, **E** und **D** übernommen, in **ES** jedoch steht ein *mf* gedruckt. Solche Stellen legen nahe, dass **ES** nicht von **E**, aber von einer Druckfahne, die **K3** vorausging und nach **A** entstanden ist, abgeleitet worden ist. Weitere ähnliche Beispiele können dem CC entnommen werden.

Ein Exemplar der vier Einzelstimmen von Astruc **ES** war lange Zeit im Besitz des Geigers Adolfo Betti (Flonzaley Quartett). Es befindet sich heute in der University of Texas, Harry Ransom Center Book Collection. Diese Stimmen geben uns wertvolle Hinweise zur Entstehungsgeschichte, auch wenn sie diese nicht ganz erhellen können. Interessant sind auch Bettis handschriftlichen Korrekturen. Er hat in den Stimmen die Abweichungen zu den Durand-Stimmen und der Durand-Partitur mit Beistift eingetragen. Bis zum Erscheinen der Durand-Stimmen **DS** hatte das Flonzaley Quartett die Komposition wohl nach ihrer älteren Version gespielt.

Im Jahr 1910 übertrug Astruc die Publikationsrechte an Durand. Mit der Übergabe der Rechte hat Astruc auch seine sämtlichen Druckplatten und Lithosteine an Durand abgegeben. Durand hat für seinen Partitur-Nachdruck **D** Astrucs Druckplatten benutzt und hat Kopf und Fuß der ersten Seite verändert. Ebenso hat Durand einige Noten verändert, was die Frage aufwirft, ob Ravel diese Änderungen gewünscht hat – er hatte, laut Überschrift des Drucks, die Durand-Partitur ja durchgesehen – oder ob es sich vielleicht um Stichfehler handelt. Die Einzelstimmen hat Durand zweimal herausgegeben. Für den 1910 Druck der Stimmen **DS** hat Durand offenbar auch Astrucs Druckplatten (sie entsprechen **ES**) benutzt, die Seiten- und Takteinteilungen entsprechen einander. Durand hat in **DS** jedoch wieder die einzelnen Stellen, Noten und dynamische Zeichen, die er in der Partitur verändert hatte, ohne dabei die Taktgrößen

zu modifizieren in seinen Einzelstimmen **DS** geändert. Ebenso sind in den Durand-Einzelstimmen **DS** gedruckte Stichnoten über mehrtaktige Pausen zu finden, die in **ES** nicht in dieser Weise vorkommen.

Durand hat die *Quatuor*-Partitur mehrmals nachgedruckt, ohne weitere Veränderungen vorzunehmen. Lediglich im Nachdruck von 1971 konnten kleinere Abweichungen in Qualität und Quantität der Crescendo- und Decrescendo-Gabeln festgestellt werden, die jedoch für die vorliegende Edition nicht relevant sind.

Da Ravel – der Titelseitenangabe zu Folge („*Nouvelle Édition revue par l'Auteur*“) – den Nachdruck von Durand **D** noch einmal durchgesehen und einige Veränderungen vorgenommen hat, wird sie für die vorliegende Edition als Hauptquelle genutzt. Als Abschnittsmarkierungen werden Buchstaben gewählt, ähnlich wie Ravel sie in seinem ersten Druck benutzt hat. Sie werden zu Beginn jedes Satzes neu begonnen.

Sämtliche Unterschiede und Abweichungen zu vorausgehenden Partituren werden im Critical Commentary notiert. Abweichungen von der Hauptquelle sind in der Partitur wie folgt gekennzeichnet: von der Herausgeberin ergänzte Binde- oder Haltebögen werden gestrichelt, zusätzliche Vorzeichen in eckige Klammern gegeben. Die Warnvorzeichen in runden Klammern sind original von Ravel und entsprechend in den Quellen zu finden. Des Weiteren werden vorausgegangene Quellen zur Klärung editorischer Fragen genutzt.

DANKSAGUNG

Für die Hilfe bei den Recherchen und der Erarbeitung der Edition möchte ich mich recht herzlich bei all denen bedanken, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Für die Bereitstellung der Quellen danke ich David Peter Coppen, Eastman School of Music, Sibley Mu-

sic Library in Rochester, New York; Frances Barulich und Maggie Portis, The Pierpont Morgan Library in New York; Margaret Tenney, University of Texas, Harry Ransom Center Book Collection in Austin, Texas; Françoise Baudouin und Cécile Reynaud, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique und Pierre Millien, Paris, Archives Nationales de France. Für die Bereitstellung eines Arbeitsplatzes in der Bibliothek danke ich Paula Matthews, Princeton University, Mendel Music Library. Ebenso danke

ich Jane Gottlieb, Juilliard School of Music, Library, für die Erlaubnis sämtliche *Quatuor*-Drucke einsehen zu dürfen. Danken möchte ich weiterhin noch Arbie Orenstein und Hugh Macdonald für wertvolle Hinweise. Für ihre große Hilfsbereitschaft in editorischen Fragen gilt Regina Back, Hamburg und vor allem Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter-Verlag Kassel mein ganz besonderer Dank.

Juliette Appold
Princeton im Februar 2008

INTRODUCTION

GENESIS AND PUBLICATION HISTORY

Maurice Ravel composed his only string quartet at the age of twenty-seven. According to a note in the autograph score, the first two movements originated in December 1902, and the final two were finished in April 1903. Up to that point, Ravel had mainly written piano pieces and chansons as well as a sonata for violin and piano.¹

The *Quatuor* is dedicated to Ravel's teacher Gabriel Fauré, who was permitted to take part in the compositional process. Fauré took a rather skeptical attitude toward the piece and was chary with his praise.² Exactly the opposite was the case with Claude Debussy, who is said to have urged Ravel not to change a single note of the piece.³ On the evening before the concert, Debussy sent Ravel a telegram in which we can read: "Dear Friend, Bardac has just informed me of your plan to have your Quartet, and particularly the Andante, played more softly ... In the name of all the gods, and mine as well, if I may ask, don't do it. Think of the difference in sound in the auditorium with and without audience ... Perhaps one could soften only the viola, which covers the other instruments? Otherwise don't touch a thing and everything will turn out well. My warmest greetings, Claude Debussy."⁴

1 This single-movement sonata was composed in 1897 and published posthumously. See Marcel Marnat: *Maurice Ravel* (Rennes: Librairie Arthème Fayard, 1986), p. 728.

2 See e. g. *ibid.*, p. 125, and Hélène Jourdan-Morhange: *Ravel et nous* (Geneva: Éditions du milieu du monde, 1945), p. 57.

3 This is stated in several biographies. See Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, p. 125.

4 Claude Debussy: *Correspondance 1872–1918*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Gallimard, 2005), pp. 830–31.

Ravel's exchanges with his Parisian circle of friends were of inestimable importance for his creative work. Beginning roughly in 1900, he spent much time with a group of intellectuals, artists, writers, and musicians, including Ricardo Viñés, Tristan Klingsor, Léon Fargue, Paul Sordès, Michel-Dimitri Calvocoressi, Désiré-Émile Inghelbrecht, Maurice Delage, Émile Vuillermoz, and many others.⁵ They called themselves "Les Apaches," had their own signature tune (the opening melody of Borodin's Second Symphony), and even created an imaginary member named Gomez de Riquet with whom they feigned an important appointment whenever they wanted to courteously avoid a disagreeable encounter. Much in the manner of a salon tradition, they met roughly twice a week at a private home – e. g. in the Rue Dulong or, after 1904, near the Porte Molitor⁶ – to present and discuss their latest compositions and works in an atmosphere of mutual friendship.⁷ As Léon Fargue

5 René Chalupt lists the following "Apaches": Paul and Charles Sordès, Léon-Paul Fargue, Charles Guérin, André Caplet, Ricardo, Florent Schmitt, Maurice Delage, Tristan Klingsor, Paul Ladmirault, Désiré-Émile Inghelbrecht, Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Benedictus, Séguy, d'Espagnat, Ricardo Viñés, Marcel Chaigne, Michel-Dimitri Calvocoressi, Émile Vuillermoz, Mouveau, Maurice Tabuteau, Casa Miranda, Joaquín Boceta, Lucien Garban, Synnesvedt, Cipa Godebski, Iehl, Léon Pivet, Charles Chanvin, Pierre Haour, l'Abbé Léonce Petit, and a fictitious guest, Gomez de Riquet, in René Chalupt: *Ravel au miroir de ses lettres* (Paris: Robert Laffont, 1956), pp. 30–31. Léon-Paul Fargue also names Estienne. Léon-Paul Fargue: *Maurice Ravel* (Paris: Domat, Collection "Au Voilier", 1959), p. 52–3. Marcel Marnat adds Léon Leclère and Déodat de Séverac in *Maurice Ravel*, pp. 107–8.

6 See Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, pp. 108–9. René Chalupt assumes that the "Apaches" met more often than twice a week. The group occasionally went to Sordès; on Saturdays they convened at Delage's home in the Rue de Civry, on Tuesdays at Benedictus, and on other days at the home of Pierre Haour. See René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, pp. 30–31.

7 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, pp. 108–9.

recalled in his memoirs, it was in this circle that Ravel played his Quartet on the piano bit by bit as he completed it.⁸ The exact dates of these performances are unknown; Fargue merely mentions a brief period after 1902,⁹ and Maurice Delage recalls receiving the score of the Quartet from Ravel in December 1903.¹⁰

The String Quartet in F originated during a rather difficult period in Ravel's career. First of all, he had been expelled from his studies at the Conservatoire. In January 1903, he had submitted the opening movement to the Conservatoire's composition contest. The jury members found it "labored," and the director of the Conservatoire, Théodore Dubois, noted that the piece was, to his mind, lacking in lightness.¹¹ For another, Ravel's efforts to achieve public recognition by taking part in the Prix de Rome Competition repeatedly came to naught. Thus, the Apaches played a major role in Ravel's artistic career at this point, for they convinced him of the rightness of his plan to present his music to the public.

The première of the *Quatuor* took place in the Schola Cantorum on 5 March 1904, when it was played by the Heymann Quartet (L. Heymann, De Bruyne, Marchet, De Bryne) at a concert of the Société Nationale.

The composition was published twice during Ravel's lifetime. It was first issued by Gabriel Astruc & Compagnie in 1905 and later by the House of Durand in 1910. Any correspondence between Astruc and Ravel that might shed light on the meeting of the composer and his publisher is largely unknown.¹²

8 Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel*, p. 53.

9 Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel*, pp. 52–3. He also mentions Ravel's ongoing presentations of the quartet in *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* (Paris: Éditions du Tambourinaire, 1939), p. 156.

10 Maurice Delage in *ibid.*, p. 100, where it is also noted that the première in March 1904 with the Heymann Quartet was already scheduled.

11 See Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 197, and Arbie Orenstein: *Maurice Ravel: Man and Musician* (New York: Columbia University Press, 1968).

12 The "Papers of Gabriel Astruc (1864–1938)," preserved in New York, contain many correspondences

Astruc's memoirs inform us that Ravel was introduced to the publisher by a Massenet pupil named Édouard Trémisot. The memoirs continue: "Ravel came back to me in 1904 – at the time when I myself became a publisher – accompanied by the beautiful Jeane Hatto. He brought me his famous *Quatuor*, one of the most perfect pieces of contemporary music. [...] Fate was unwilling to allow these works to remain the property and glory of my company. [...] My amiable colleague Jacques Durand took charge of them."¹³ Nor is there any correspondence with Durand regarding the *Quatuor*. However, there are two letters of 12 October 1910 that document the transfer of publication rights from Astruc to Durand. One letter is from the House of Durand to Gabriel Astruc.¹⁴ It asks Astruc to submit to Durand the contract with Ravel, the certification of the statutory deposit copy, the status of the American copyright, a signed transferal of engraved and lithographic plates, and every copy of the piece still located in Astruc's business premises. Durand also declares, in the same letter, his willingness to pay Ravel the money owing from those copies already sold, amounting to a total of one-hundred-sixty-six francs.

On the same day, 12 October 1910, Ravel likewise sent a letter in this matter to Astruc: "I have the honor to inform you that I am in agreement with your transferal of my two works *Shéhérazade* and *Quatuor à cordes* to Messrs. Durand & Cie. With the present letter I hereby release you entirely from both compositions."¹⁵

with such notable figures as Diaghilev, Chaliapin, Nijinsky, and even Debussy from 1906–1914, but unfortunately nothing at all with Ravel.

13 Gabriel Astruc: *Le Pavillon des Fantômes: Souvenirs* (Paris: Pierre Belfond, 1987), p. 188.

14 Paris, 12/10/1910; A. Durand et Fils, Éditions de Monsieur Astruc. Source: Paris, Archives nationales de France, Archives privées, Fonds Gabriel Astruc.

15 Paris le 12 Octobre 1910, Maurice Ravel, 4 avenue Carnot. Source: Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, microfilm.

After Ravel's death, the Astruc print, notwithstanding its several misprints, was used as a principal source for new editions by other publishers, including International Music Company (New York), Belwin Mills Publishing USA, and Dover Reprint. Another edition of the Quartet was issued in Russia by Muzyka in 1965, this time however with the Durand score as its principal source.

THE QUATUOR AND ITS EARLIEST REVIEWS

The *Quatuor* enthralled listeners from the very outset. Evidence for this can be found in the earliest reviews by Louis Laloy, Michel-Dimitri Calvocoressi, and Jean Marnold. The first to appear was Laloy's article in the *Revue musicale* of 15 March 1904. The opening sentence reads: "I very much liked the string quartet by M. Ravel, which was received with much applause; it is the work of a sensitive and gifted musician, full of emotion, clarity, and harmony."¹⁶ One month later, on 15 April 1904, Michel-Dimitri Calvocoressi published a multi-page paean in the *Quatuor*, likewise in the *Revue musicale*.¹⁷ It, too, opens by mentioning that the composition was vigorously applauded. Calvocoressi goes on to praise the piece's "clarity of line" and "balanced architecture,"¹⁸ adding that it abounds in inventiveness and is written in a style at once suave and expressive. Reproducing several bars of the *Quatuor*, he points out a number of distinctive features. In April 1904, Jean Marnold also published a review of the Quartet, thereby leaving a mark on the piece's later reception.

Writing in the *Mercure de France*, he called Ravel a "master of tomorrow."¹⁹

To form a picture of the audience at the work's première, we can usefully turn to the following account by Debussy: "Curiously, the audience that throngs to the Schola Cantorum – aristocrats, sedate burghers of the Left Bank, artists, and plain tradesmen – has nothing of the vacuous air one encounters too often in more famous places. One has the feeling that they truly comprehend. Is this related to the narrowness of the auditorium or to a mysterious divine afflatus? Whatever the case, it has given rise to a communion between performers and listeners."²⁰

What the press found worthy of praise in Ravel's Quartet was also appreciated by his friends. The violinist Hélène Jourdan-Morhange wrote in her memoirs: "The theme is clear, melodious, supple, and sensual; it is stated in a harmonic style of rare elegance. [...] Ravel discovered many absolutely novel effects of 'percussion' and pizzicato. The architecture is very well thought out and respects the most classical rules of the genre." She goes on to comment that "the sonority of Ravel's *Quatuor* is of inimitable originality. It is at once light and solid. It holds its own in a color at once idealized and voluptuous. [...] It is in a work such as this that we can recognize Ravel's true nature and his instinctive temperament."²¹ The terms "clarity" and "sensitivity" crop up again and again in connection with Ravel and his music. To quote one of his acquaintances, Émile Vuillermoz: "With his feigned coldness, which was all-too obvious, he reminded us again and again of our secular traditions of clarity, of critical rationality and moderation. He was a French

16 Louis Laloy under the heading "Les Concerts", *Revue musicale* 4, no. 6 (15 March 1904), p. 169.

17 M[ichel]-D[imitri] Calvocoressi: "Le Quatuor à cordes en 'fa' majeur de M. Maurice Ravel", *Revue musicale* 4, no. 8 (15 April 1904), pp. 210–14.

18 *Ibid.*, p. 210.

19 Jean Marnold: "Un quatuor de Maurice Ravel", *Mercure de France* (April 1904), p. 251. See Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, p. 131.

20 Claude Debussy: "A la Schola Cantorum (à propos de Castor & Pollux)", *Gil Blas* (2 February 1903).

21 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, pp. 51–2.

artist in the most noble and elevated sense of the word."²² These same features belong to our image of French music. A remark by Debussy seems fitting in this context: "French music [...] means clarity, elegance, plain and natural declamation; French music wishes above all to impart delight."²³

AESTHETIC AND PERFORMANCE PRACTICE

Ravel always had more to say about the form of his music than its expressive contents: "True art [...] cannot be recognized by definitions or revealed by analyses; we merely grasp its outward appearance and feel its presence; there is no other way to perceive it."²⁴ Accordingly, he left behind only one statement about his *Quatuor*: "My Quartet in F (1902–3) answered my desire for musical construction, which I have doubtless brought off imperfectly, but which appears here far more clearly than in my previous compositions."²⁵ The construction is distinguished by a classical four-movement string quartet design. Just how important traditional forms were to Ravel is made clear by an interview in which he spoke of Stravinsky and Neoclassicism and mentioned his own String Quartet in this context. In this respect Ravel, too, saw himself as a Neoclassicist.²⁶

Ravel's *Quatuor* is often mentioned in conjunction with Debussy's String Quartet of ten years earlier, which it is said to resem-

ble.²⁷ But apart from a few parallels in their overall structure, mode of performance, and the intervallic relations of their opening melodies, "there's nothing truly imitative in Ravel's work. [...] It's more intimate, almost oriental in flavor."²⁸ Ravel maintained a lively exchange with Debussy, it is true, but he always set himself apart from the older man's music: "I believe I have always followed my own path in opposition to Debussy's Symbolism."²⁹

Ravel declined to reveal his aesthetic ideas. Instead he wrote: "I have never felt the need to formulate the principles of my aesthetic for anyone or for myself. If I were forced to do so, however, I would ask for permission to adopt the simple statements that Mozart made on this subject. He was content to say that music can undertake, dare, and depict anything, provided that it charms the senses and always remains, in a word, music."³⁰ Nevertheless, there are sources that provide hints at the aesthetic of the String Quartet. The main source is the notation in the score itself, Ravel's musical language. Further, two recordings of the String Quartet involving its composer shed light on the aesthetic of its performance. One was recorded by the International Quartet in 1927, the other by the Galimir Quartet in 1934–5.³¹ Third, the first vio-

22 Émile Vuillermoz in *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, pp. 92–3.

23 Paul Landormy: "L'état actuel de la musique française", *La Revue bleue* (2 April 1904), p. 278.

24 *Maurice Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 55.

25 Page 2 from "Ma vie et ma musique par Maurice Ravel" (typescript, L.A. Ravel /M. 153). Microfilm in the Département de la Musique, Bibliothèque Nationale de France, Paris. Reproduced in *Maurice Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 44.

26 *Maurice Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 362.

27 François Sternay: "Le Quatuor Parent", *Courrier musical* 10, no. 4 (15 February 1907), p. 115. Marcel Marnat quotes Pierre Lalo, who likewise mentioned great similarities with Debussy's Quartet in *Le Temps* after the première; Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, p. 131. Mark DeVoto outlines the structural similarities in "Harmony in the chamber music", *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 99.

28 Arnold Steinhardt (first violinist of the Guarneri String Quartet) on Ravel in *The Guarneri String Quartet: The Art of Quartet Playing* (New York: Alfred A. Knopf, 1986), p. 161.

29 *Maurice Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 53.

30 *Ibid.*, p. 47.

31 1927: recording with the International String Quartet, originally issued by the National Gramophonic Society (N.G.S.78), reissued on CD by Music & Arts (CD-703). 1934-5: recording with the Galimir Quartet, origi-

linist of the International String Quartet, Ravel's close acquaintance André Mangeot, joined forces with Michel-Dimitri Calvocoressi in 1928 to write an article in which he describes aspects of chamber-music performance.

Of the two above-mentioned recordings, much attention has been devoted as a whole to that of the International String Quartet. It has been called an ideal realization of Ravel's musical intentions. The August 1927 issue of *The Gramophone* maintained that Ravel "was delighted with them, and felt that the interpretation was so nearly exactly what he would have wished."³² A letter that Ravel wrote in 1927, reproduced in facsimile in the same issue, confirms this statement: "I have just heard the discs of my quartet recorded by the International String Quartet. I am completely satisfied with it regarding both its sonority and its motions and nuances."³³

In general, Ravel had very precise notions as to how his music should be rendered. In the case of the above-mentioned recording by the International Quartet, for example, his stipulations were so precise that the performers made use of a metronome and tuning fork to realize his intentions.³⁴

Tempo

Ravel originally wanted the first movement of the *Quatuor* to be slower than it is known today. The heading at the première read "Modéré." It was not until February 1905 that

he decided to replace this tempo mark with "Allegro moderato." However, he retained the instruction "Très doux" (very soft) following the tempo mark.

Unlike the Astruc print, the new edition of the Quartet published by Durand in 1910 has precise tempo indications above each movement. They are quite brisk, and indeed that is how the Quartet has usually been played, as suggested by a note in Compton MacKenzie's review in *The Gramophone*.³⁵ Although Ravel added the tempo marks to the edition, he evidently did not regard them as mandatory. This is proved by the recording of the International String Quartet, which took place under his supervision and with which he was completely satisfied.³⁶ The recording generally has a slower tempo than is called for in the score. Its total duration is roughly 26:40. Especially striking are its many rubati, which reveal that Ravel's tempo indications are only momentary, and thus changeable. Notwithstanding these seemingly natural yet obvious discrepancies, the first three movements never sound hectic or driven – on the contrary.

Generally speaking, the tempo of the *Quatuor* seems to have become faster and faster over the years. One early performance lasted a total of 30:20 minutes.³⁷ The International Quartet, on its recording of 1927, played the piece almost four minutes faster, and the Galimir's recording of 1934–5 is about two minutes faster still. As a basis of comparison, the first movement of the International's recording lasts 7:23 minutes, that of the

nally issued by Decca-Polydor (LY6105-7), reissued on CD by Rockport Records (RR5007). Other recordings are mentioned by Ronald Woodley: "Performing Ravel: style and practice in the early recordings", *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 213–39.

32 "The Ravel Quartet", *The Gramophone* (August 1927), p. 118.

33 Letter from Maurice Ravel, 18 July 1827, reproduced in facsimile in André Mangeot: "The Ravel String Quartet", *The Gramophone* (September 1927), p. 139.

34 André Mangeot: "The Ravel String Quartet", *The Gramophone* (September 1927), pp. 138–9. See Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven: Yale University Press, 2004), p. 170.

35 See Compton MacKenzie: "The Pro Arte String Quartet: String quartet in F (Ravel)", *The Gramophone* (May 1934), p. 478. The Pro Arte Quartet played the first movement somewhat more slowly, though not exactly according to the tempo marks, rather than faster, as was customary with other quartets.

36 See p. XIX. Reproduced in facsimile in *The Gramophone* (September 1927), p. 139.

37 See *Catalogue de l'œuvre de Maurice Ravel*, ed. "Les soins de la Fondation Maurice Ravel" (Paris, 1954), p. 44.

Galimir Quartet only 6:33 minutes.³⁸ Another recording made during Ravel's lifetime, albeit without his involvement, was issued by the Pro Arte Quartet in 1933³⁹ and impressed the critics as being very "French." Here the tempos usually match those given in the score, though sometimes they are slightly slower.⁴⁰

The first violinist of the International Quartet, André Mangeot, has some interesting thoughts regarding the recommended tempo: "Now in regard to the question of discovering the real tempo of the work, it would be wise, in order to arrive at the truth, to try to forget the print entirely, and simply repeat the main subject mentally in any tempo, until the brain is saturated with it. After repeating the process for two or three days, the real tempo should suddenly appear of itself."⁴¹

Dynamics and Phrasing

Ravel meticulously wrote out both the dynamics and the phrasing of his Quartet. Softness predominates. Some passages sound almost as if whispered; John Dalley (Guarneri String Quartet) recommends playing them with long, fast bowstrokes that tend to float above the strings rather than pressing them down.⁴²

Ravel's exact ideas on shaping the sound are evident in such performance instructions as "*sur la touche*" (on the fingerboard) or "*4e Corde*" (4th string). In several passages marked "*jeu ordinaire*", he wants to achieve the sound

of simplicity. In others, he wants certain instruments to stand out expressively ("*expressif et en dehors*"). Another device that Ravel used to add dramatic emphasis to the range of timbres is tremolando, sometimes produced with the left hand and at others with the bow.⁴³

In the second and fourth movements, Ravel works more with contrasts. In the second movement, he juxtaposes rather dry but insistent pizzicato passages with melodies and progressions that are meant to sound "beautifully sung" ("*bien chanté*"). The opening of the finale, in turn, has something almost clangorous about it, achieved by means of the loud dynamic level, the 5/8 meter, the emphasis on the first note, the instruction to play at the frog ("*du talon*"), and the initial absence of slurs. This contrasts in turn with expressive melodic motifs. As far as timbre is concerned, this movement too has ethereal sonorities, especially in those passages where harmonics alternate with open strings at a brisk tempo. Finally, Ravel utilizes effects of distance and proximity in the piece through the use of a mute ("*sourdine*").

Bowing and Bowstrokes

The art of bowing is inseparable from the aspect of phrasing. André Mangeot, in his encyclopedia article, points to the contrasting traditions of bowing. A distinction is made between two schools, the German, primarily represented by Joachim, and the Gallo-Belgian, influenced by Ysaÿe. In the traditional German school, the elbow of the bowing arm was held slightly lower and on the whole closer to the body. The Gallo-Belgian school, in contrast, adopted Paganini's innovation, in which the right arm is held at a broader and more open angle to the body and the elbow higher compared to the German school. This opened up new possibilities in bowing

38 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 171.

39 Originally DB2135-8 and VICTOR M-400 (14569/14572), reissued by Grove Music, Quatuor Pro Arte, andante productions (2002).

40 See Compton MacKenzie: "The Pro Arte String Quartet in F (Ravel)", *The Gramophone* (May 1934), p. 478. Recordings of the Quartet are discussed in Ronald Woodley: "Performing Ravel: style and practice in the early recordings", *The Cambridge Companion to Ravel*, pp. 213-39.

41 André Mangeot and Michel-Dimitri Calvocoressi, "Interpretation", p. 18.

42 John Dalley: "The Shaping Process", in: The Guarneri String Quartet: *The Art of Quartet Playing* (New York: Alfred A. Knopf, 1986), pp. 61-2.

43 See Anne Penesco: "L'esthétique des instruments à archet chez Debussy et Ravel: une poétique mallarméenne du timbre", *Études sur la musique française* (Lyon: Presses universitaires, 1994), pp. 51-62.

technique and tone.⁴⁴ The bowstroke thereby becomes broader and more extended. Mangeot writes that this approach was preferred in performances of more recent compositions. Presumably Mangeot himself used this manner of performance when, with the International String Quartet, he played the recording of the *Quatuor* that earned the composer's praise. This innovation in bowing technique affected the playing not only of violinists but also of cellists, who proceeded from the more open bowing posture of Pablo Casals.⁴⁵ Another quartet player of the Gallo-Belgian school, Adolfo Betti (Flonzaley Quartet), was the former owner of the Astruc parts consulted for the purposes of our edition. Robert Philip describes that Betti played mainly with "light agility of bowing" and a "sweet and delicately vibrant tone."⁴⁶

John Dalley (Guarneri String Quartet) uses a similar bowing technique, which he describes as follows: "One tries to find a color, as it were, halfway between heaven and earth. The bow moves across the string so lightly that the string doesn't speak completely; this produces a kind of floating, silvery sound, midway between the note itself and the harmonic. I would suggest playing in the upper half of the bow, near the fingerboard, with a very flowing motion. The main thing [...] is the mysterious, unearthly quality, and if a note doesn't speak too well, it doesn't greatly matter."⁴⁷ Equally crucial is the accuracy of the left hand, especially in strings of legato sixteenthths of the sort that occur in the accompaniment parts of the first movement. Here he imagines "a sound like wind whistling through the trees" which is played "very

softly, not making too much of the crescendos and diminuendos."⁴⁸ In contrast to the *flautando* effect produced by playing near the fingerboard, he mentions the possibility of playing close to the bridge: "This creates a quasi-ponticello, as there is none marked in the score, but only a little of that color, enough to give an unusual clarity."⁴⁹

This rather "light" bowing technique contrasts with another that is appropriate to the opening of the fourth movement, which is meant to be played "*vif et agité*" (fast and agitated). The movement begins *fortissimo* at the frog, with the first note performed with an additional accent, that is, with even more pressure (albeit momentary) and a more rapid motion. Here the bowstrokes for the repeated sixteenthths are short and heavy.

Ravel, in his autograph, gave few instructions regarding the bowing and indicated only a small number of upbows and downbows. In some instances he used the following sign to indicate a downbow: ♩.⁵⁰ Our edition adopts present-day notation for the downbow.

Portamento

Portamento – an audible slide on the string, usually in conjunction with a change of position – was still a standard form of ornamentation around the turn of the century. Only in the early twentieth century did it begin to fall into disuse.⁵¹ Ravel indicated very little portamento in his score (movt. 3, m. 103 of vn 2, and movt. 4, mm. 211–12 of vc). Even so, the International Quartet often employed this technique in its recording of 1927, where the shifts of position are mostly audible. This is more in line with a historicizing aesthetic.⁵² Perhaps the quartet of the première played

44 See André Mangeot and Michel-Dimitri Calvo-coressi, "Interpretation", p. 15. Cf. Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, pp. 191–2.

45 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 195.

46 *Ibid.*, p. 193.

47 John Dalley in *The Guarneri String Quartet: The Art of Quartet Playing* (New York: Alfred A. Knopf, 1986), pp. 60–61.

48 *Ibid.*, p. 61.

49 *Ibid.*

50 See Ernest Guiraud: *Traité Pratique d'Instrumentation* (Paris: Durand & Cie, 1933), p. 3.

51 Robert Philip, *Early recordings and musical style*, p. 234.

52 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 171.

the work in a similar fashion. Later, however, as the recording of the Galimir Quartet (1934–5) indicates, portamento and audible shifts of position are rarely heard. Accordingly, its glissandos sound slightly faster and more discrete, the vibrato more constant, and the bowing more intensive compared to the International's recording.⁵³

Vibrato

Vibrato makes it possible to impart subtle nuances of timbre and has been used by performing musicians since time immemorial. It can be played briskly with a corresponding motion of the hand or finger, or slowly and broadly, supported by a motion of the arm. Ravel leaves the choice of vibrato to the discretion of the player and says nothing about it in his score. Only in one passage does he expressly call for vibrato (movt. 1, m. 121), but without specifying which kind he has in mind. The vibrato on the International Quartet's recording is usually fast – a performance technique that was still widely used until the turn of the century, but less so in the course of the twentieth.⁵⁴ Mangeot, in his above-mentioned article, relates that violinists ought to be generally capable of playing vibrato with maximum variability, and above all with maximum control, in order to put it to effective use. He warns against using vibrato that blurs the intonation. It is equally important, he continues, that the players match their vibratos in order to produce a diaphanous sound.⁵⁵

Pizzicato

The manner in which Ravel employed pizzicato in the Quartet was apparently relatively new in the chamber music of his day, as is

suggested by Cobbett in his survey of chamber music: "String players are called upon in these days to practise assiduously the playing of rapid pizzicato passages (sometimes with two fingers of the right hand) if they aspire to play those to be found in the quartets of Debussy, Ravel, and others with the requisite dexterity."⁵⁶

Pizzicato can be performed in any of several ways. Whereas fast passages can "sometimes be played with two fingers of the right hand" and accented as marked in the score, John Dalley of the Guarneri Quartet recommends playing chords marked "*quasi arpa*" by rolling the fingers across the strings, using a circular motion in the manner of jazz bassists. "I don't pluck the strings separately, but I have to be sure to catch each one and see to it that the upper notes stand out clearly. A lot of vibrato helps the resonance there."⁵⁷ In other passages, where several instruments play pizzicato at the same time, Michael Tree of the Guarneri Quartet finds it "almost always helpful to play pizzicato one dynamic level above that which is indicated in the score. Pizzicato notes die away all too quickly; it's seldom that they are sufficiently heard, particularly in the lower strings."⁵⁸ Ravel has in general taken this aspect into account by marking the dynamics of the pizzicati in the lower voices a nuance louder than the other voices.

Chamber Pitch

In the history of musical performance, the definition of the chamber pitch *a'* was subject to much variation, ranging from the current standard (440 Hz) to as many as six semitones in either direction. In Paris in the year 1858–9,

53 Philip explains that this probably relates to the fact that Galimir was a pupil Carl Flesch. See Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 171.

54 See Robert Philip, *Early recordings and musical style*, pp. 99–102.

55 André Mangeot and Michel-Dimitri Calvocoressi, "Interpretation", p. 18.

56 Walter Cobbett: "Pizzicato", *Cyclopedic Survey of Chamber Music*; ed. Walter Willson Cobbett, vol. 2 (London: Oxford University Press, 1930), p. 227.

57 The Guarneri Quartet in conversation with David Blum, "The Shaping Process", *The Art of Quartet Playing* (New York: Alfred A. Knopf, 1986), p. 53.

58 Thus the viola player Michael Tree of the Guarneri String Quartet, *ibid.*

chamber pitch was defined as $a' = 435$ Hz. In 1885, this pitch level was adopted and ratified by an international tuning-pitch congress in Vienna.⁵⁹ In 1896, England defined “the New Philharmonic Pitch” as $a' = 439$ Hz.⁶⁰ Only in 1939 was 440 Hz accepted as standard.⁶¹ It is highly likely that the première of Ravel’s Quartet took place at a slightly lower chamber pitch than is ordinarily used today.

Strings

The Industrial Revolution left its impact on the building of musical instruments. At the beginning of the twentieth century, more and more steel strings were manufactured for string instruments instead of gut strings, and their use became increasingly widespread.⁶² Steel strings and gut strings wound with precious metals had greater durability and purity of intonation compared to traditional unwound gut strings. They also enlarged the sound of the instruments. The musicians who gave the première of Ravel’s Quartet may well have played on steel strings.

NOTES ON THE EDITION

The source situation of the Quartet is rather complex. For one thing, several presumably important original documents on its genesis (manuscripts, archival holdings of the House of Durand), if extant at all, are inaccessible. For another, these difficulties were compounded by the transferal of ownership rights from Astruc to Durand.

59 “Kammerton”, *Wikipedia: Die freie Enzyklopedie*, 30 November 2007 [http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerton].

60 “Pitch”, *Britannica Book of Music*, ed. Benjamin Hadley (New York: Doubleday/Britannica Books, 1980), p. 630. Cf. Bruce Haynes: “Stimmton”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Sachteil* 8 (Kassel: Bärenreiter, 1998), cols. 1813–31.

61 *Ibid.*

62 Robert Philip, *Early recordings and musical style*, p. 97.

Still, some things can be stated about the sources. The consulted manuscript **A** is a fair copy of the composition. It also contains non-autograph inscriptions clearly revealing that **A** was used as a master copy by Astruc’s engraver.

It is highly likely that the première in March 1904 was given from **A** or a handwritten set of parts [**AS**] unknown to us today. At the time of the première, the first edition of the *Quatuor E* did not yet exist; we know this from Michel-Dimitri Calvocoressi who wrote in his review, that the publication would soon appear – and thus had not yet been issued.⁶³

The whereabouts of the first set of proofs from Astruc [**K1**] are unknown. The second set [**K2**] is likewise lost. Both [**K1**] and [**K2**] presumably came into existence during the year 1904, the year to which François Lesure consigns the plate numbers.⁶⁴ The third set of proofs **K3** is extant. It contains an a stamp in ink with the information “3me Épreuve” and a handwritten entry dated “19 January 1905.” The fourth set of proofs **K4** bears a stamp in ink with the information “4me Épreuve” and is dated 14 February 1905 by hand. Both the third and the fourth sets of proofs were purchased at Sotheby’s in May 1989. Today they are located in Sibley Music Library at the Eastman School of Music in Rochester, New York.

A precise date for the first edition **E** eludes discovery, but it was most likely issued after 14 February 1905, the date of the fourth set of proofs. A copy of it is preserved in The Pierpont Morgan Library, New York.

Also extant is a set of parts printed by Astruc **ES**. A comparison of **ES** with **A**, **K3**,

63 Michel-Dimitri Calvocoressi: “Le quatuor à cordes de M. Ravel”, *Revue Musicale*, no. 8 (15 April 1904), p. 211.

64 However, Gabriel Astruc did not establish his publishing house until 16 June 1904. His plate numbers g.a.22-92 are assigned to the year 1904 by François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, p. 35.

and E reveals without question that it contains a version antedating both the first edition E and the third set of proofs K3, but postdating A. Here the significant features are markings and engraver's errors conflicting with A, E, and K3.

To take one example, A and K3 lack the *mp* in the cello part for bar 22 of the second movement. Ravel added this mark by hand to K3, and the alteration was incorporated in K4, E, and D, but not in ES, which has no dynamic sign at all. K3 contains a printed *mf* in the same part for bar 23 of the second movement. In contrast, A has no dynamic sign in this bar (see the Critical Commentary). Ravel changed the *mf* in K3 to a handwritten *mp*. This correction was adopted by K4, E, and D, whereas ES has a printed *mf*. These and similar passages suggest that ES derived, not from E, but from a set of proofs antedating K3 and postdating A. Further examples of the same sort can be found in the Critical Commentary.

For many years a copy of the Astruc parts ES was owned by Adolfo Betti, the violinist of the Flonzaley Quartet. Today it is located in the Harry Ransom Center Book Collection at the University of Texas. These parts shed valuable light on the work's genesis, even if they cannot illuminate it completely. Equally interesting are Betti's handwritten emendations, for he entered the discrepancies with the Durand parts and the Durand score in pencil. The Flonzaley Quartet apparently played the piece in its earlier version prior to the publication of the Durand parts DS1.

In 1910, Astruc transferred the rights of publication to Durand. In transferring these rights, he also handed over all the engraved and lithographic plates. Durand then used Astruc's plates for his reissue of the score D, altering the header and footer of the first page. Durand also altered several notes. This raises the question of whether Ravel wanted these changes made (according to the heading of the print he had, of course, proofread the Durand

score) or whether they may be engraver's errors. Durand issued the parts twice. He evidently made use of Astruc's plates ES for his 1910 set of parts DS, for the page breaks and the barring are identical. However, he also incorporated into DS all those passages, notes, and dynamic marks that he had changed in the score, yet without altering the size of the bars in DS. Similarly, DS contains printed cue notes for multi-measure rests, whereas no such notes are found in ES.

Durand reissued his score of the *Quatuor* on several occasions without making any further changes. Only the reissue of 1971 contains minor deviations in the quality and quantity of the crescendo and decrescendo hairpins. None of these deviations is relevant to our edition.

According to the information on the title page ("*Nouvelle Édition revue par l'Auteur*"), Ravel again read through the Durand reprint D and made a number of alterations. Consequently, this print represents the principal source of our edition. We have chosen letters to demarcate the sections of the work, just as Ravel had done in his first print. These letters start afresh at the beginning of each movement.

All discrepancies and departures from previous scores are mentioned in the Critical Commentary. Earlier sources were consulted to clarify editorial questions; slurs or accidentals added as a result are clearly marked in the score as such additions made by the editor are either in square brackets [] or as with slurs and ties dotted. Ravel's cautionary accidentals are rendered in round brackets as found in the sources. For easier reading, we have removed the brackets around cautionary accidentals in the parts.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express my gratitude to all those who offered me their assistance in word and deed while I was researching and preparing this edition. The following persons and institutions provided access to source materials: David Peter Coppen, Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, New York; Margaret Tenny, Harry Ransom Center Book Collection, University of Texas at Austin; Françoise Baudouin and Cécile Reynaud, Paris, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris; and Pierre Millien, Archives nationales de France, Paris. Paula Matthews of Mendel Music Library, Prince-

ton University, kindly provided me a carrel to work on this edition. I am equally grateful to Jane Gottlieb of the Library of the Juilliard-School of Music for granting permission to examine every print of the *Quatuor*, and to Arbie Orenstein and Hugh Macdonald for their useful suggestions. Finally, I owe a special debt of thanks to Regina Back (Hamburg) and especially Douglas Woodfull-Harris of Bärenreiter (Kassel) for their great willingness to provide assistance in editorial matters.

Juliette Appold
Princeton, February 2008
(translated by J. Bradford Robinson)

INTRODUCTION

GENÈSE ET PUBLICATION

Maurice Ravel a composé son unique quatuor à cordes à l'âge de vingt-sept ans. D'après une note du manuscrit autographe, les deux premiers mouvements ont été conçus en décembre 1902 et les deux derniers terminés en avril 1903. Ravel avait jusqu'alors écrit principalement des pièces pour piano et des chansons, ainsi qu'une sonate pour violon et piano¹.

Le *Quatuor* est dédié à Gabriel Fauré, professeur de Ravel, à qui ce dernier avait soumis l'œuvre en cours de composition. Fauré avait manifesté une attitude plutôt sceptique vis-à-vis de l'ouvrage et s'était montré avare de louanges.² C'est tout juste le contraire qui se produit pour Claude Debussy, dont on sait qu'il a adjuré Ravel de ne pas changer une seule note de l'ouvrage³. Le soir précédant le concert, Debussy envoie à Ravel un télégramme ainsi rédigé : « Bardac vient de me dire votre intention de faire jouer votre quatuor – surtout l'Andante moins fort... Au nom de tous les Dieux et, au mien, si vous le voulez bien, ne faites pas cela. Songez à la différence de sonorité d'une salle avec et sans public... Il n'y a que l'Alto qui mange un peu les autres et qu'il faudrait peut-être apaiser ? Autrement, ne touchez à rien et tout ira bien. Mon affectueuse cordialité, Claude Debussy ».⁴

Les échanges qu'entretenait Ravel avec le cercle de ses amis parisiens étaient d'une im-

portance inestimable pour son travail de création. À partir de 1900 environ, il passe beaucoup de temps avec un groupe d'intellectuels, d'artistes, d'écrivains et de musiciens qui comprend Ricardo Viñes, Tristan Klingsor, Léon-Paul Fargue, Paul Sordes, Michel-Dimitri Calvocoressi, Désiré-Émile Inghelbrecht, Maurice Delage, Émile Vuillermoz et de nombreux autres.⁵ Adoptant comme nom « Les Apaches », ils ont leur propre thème musical (le premier thème de la Deuxième Symphonie de Borodine) et s'inventent même un membre imaginaire nommé Gomez de Riquet avec qui ils font semblant d'avoir un rendez-vous important chaque fois qu'ils veulent éviter poliment une rencontre désagréable. Bien dans la manière de la tradition des salons, ils se retrouvent à peu près deux fois par semaine chez un particulier – par exemple rue Dulong ou bien, après 1904, près de la Porte Molitor⁶ – pour présenter et discuter leurs dernières compositions ou ouvrages dans une atmosphère

5 Des « Apaches », René Chalupt donne la liste suivante : Paul et Charles Sordes, Léon-Paul Fargue, Charles Guérin, André Caplet, Ricardo, Florent Schmitt, Maurice Delage, Tristan Klingsor, Paul Ladmirault, Désiré-Émile Inghelbrecht, Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Benedictus, Séguy, d'Espagne, Ricardo Viñes, Marcel Chadeigne, Michel-Dimitri Calvocoressi, Émile Vuillermoz, Mouveau, Maurice Tabuteau, Casa Miranda, Joaquin Boceta, Lucien Garban, Synnesvedt, Cipa Godebski, Iehl, Léon Pivet, Charles Chanvin, Pierre Haour, l'abbé Léonce Petit, ainsi qu'un invité imaginaire, Gomez de Riquet ; cf. René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres* (Paris, Robert Laffont, 1956), pp. 30–31. Léon-Paul Fargue mentionne également Estienne ; cf. Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel* (Paris, Domat, Collection « Au Voilier », 1959), pp. 52–3. Marcel Marnat ajoute Léon Leclère et Déodat de Séverac dans *Maurice Ravel*, pp. 107–8.

6 Cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, pp. 108–9. René Chalupt suppose que les « Apaches » se retrouvaient plus fréquemment que deux fois par semaine. Le groupe allait de temps en temps chez Sorde ; parfois il se réunissait chez Delage, rue de Civry, le mardi chez Benedictus, et les autres jours chez Pierre Haour. Cf. René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, pp. 30–31.

1 Cette sonate en un seul mouvement, composée en 1897, a été publiée après la mort de Ravel. Cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris, Librairie Arthème Fayard, 1986), p. 728.

2 *Ibid.*, p. 125, et Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (Genève, Éditions du Milieu du monde, 1945), p. 57.

3 Cette indication figure dans plusieurs biographies. Cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, p. 125.

4 Claude Debussy : *Correspondance 1872–1918*, éd. François Lesure et Denis Herlin (Paris, Gallimard, 2005), pp. 830–31.

d'amitié mutuelle.⁷ Comme le relate Léon-Paul Fargue dans ses mémoires, c'est dans ce cercle que Ravel a joué son *Quatuor* au piano morceau par morceau à mesure qu'il le terminait⁸. Les dates exactes de ces exécutions ne sont pas connues ; Fargue se borne à mentionner une brève période postérieure à 1902⁹ et Maurice Delage se rappelle avoir reçu de Ravel une partition du *Quatuor* en décembre 1903.¹⁰

Le *Quatuor à cordes en fa* a été conçu lors d'une période assez difficile de la carrière de Ravel. Pour commencer, il a été renvoyé de ses études au Conservatoire. En janvier 1903, il a soumis le premier mouvement au concours de composition du Conservatoire. Les membres du jury l'ont jugé «laborieux», le directeur du Conservatoire, Théodore Dubois, notant que la pièce, à son sens, manque de simplicité.¹¹ En outre, les tentatives de Ravel pour conquérir une reconnaissance publique en participant au concours du Prix de Rome se sont soldées par des échecs répétés. Les Apaches jouent donc un rôle majeur dans la carrière artistique de Ravel à ce stade, car ils le convainquent qu'il a raison de vouloir présenter sa musique au public.

La création du *Quatuor* a lieu à la Schola Cantorum le 5 mars 1904, date à laquelle il est exécuté par le Quatuor Heymann (L. Heymann, de Bruyne, Marchet, de Bryne) à un concert de la Société Nationale.

L'œuvre sera publiée à deux reprises du vivant de Ravel. Elle sort d'abord publiée chez Gabriel Astruc & Compagnie en 1905, puis

chez la firme Durand en 1910. Il n'y a pratiquement aucune trace de correspondance entre Astruc et Ravel qui aurait pu éclairer les circonstances de la rencontre entre le compositeur et son éditeur.¹² Les mémoires d'Astruc nous apprennent que Ravel a été présenté à son éditeur par un élève de Massenet du nom d'Édouard Trémisot. Le texte des mémoires ajoute : «Ravel revint à moi en 1904, accompagné de la belle Jeane Hatto, quand à mon tour je devins éditeur. Il m'apportait son fameux *Quatuor*, un des plus parfaits de la musique contemporaine et sa suite de *Shéhérazade*. Le destin n'a pas voulu que ces œuvres restassent la propriété et la gloire de ma firme [...]. Mon aimable collègue, Jacques Durand, les adopta».¹³ Il n'existe pas non plus de correspondance avec Durand à propos du *Quatuor*. Toutefois deux lettres en date du 12 octobre 1910 nous renseignent sur le transfert des droits de publication d'Astruc à Durand. L'une de ces lettres est de la firme Durand à Gabriel Astruc.¹⁴ Elle prie Astruc de communiquer à Durand le contrat passé avec Ravel, le certificat de dépôt légal, l'état du copyright américain, «une décharge signée» que ses imprimeurs lui «remettent les planches et pierres»,¹⁵ et tous les exemplaires de l'œuvre qui se trouveraient encore au siège social de la firme Astruc. Durand déclare également, dans la même lettre, qu'il est prêt à payer Ravel l'argent qui lui reste dû pour les exemplaires déjà vendus, et qui se monte à un total de cent soixante six francs.

Le même jour, 12 octobre 1910, Ravel fait parvenir de même une lettre à Astruc à ce

7 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, pp. 108–9.

8 Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel*, p. 53.

9 Léon-Paul Fargue, *Maurice Ravel*, pp. 52–3. Il mentionne également les présentations faites par Ravel du quatuor au fur et à mesure de sa composition dans *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* (Paris, Éditions du Tambourinaire, 1939), p. 156.

10 Maurice Delage *ibid.*, p. 100, où il est également indiqué que la création en mars 1904 par le Quatuor Heymann était déjà prévue.

11 Cf. Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, p. 197, et Arbie Orenstein, *Maurice Ravel: Man and Musician* (New York, Columbia University Press, 1968).

12 Les Papiers Gabriel Astruc (1864–1938) conservés à New York contiennent des correspondances avec des personnalités aussi notables que Diaghilev, Chaliapine, Nijinsky et même Debussy de 1906–1914, mais aucune, malheureusement, avec Ravel.

13 Gabriel Astruc, *Le Pavillon des Fantômes: Souvenirs* (Paris, Pierre Belfond, 1987), p. 188.

14 Paris, 12/10/1910 ; A. Durand et Fils, Éditions à Monsieur Astruc. Source: Paris, Archives nationales de France, Archives privées, Fonds Gabriel Astruc.

15 *Ibid.*

sujet : « J'ai l'honneur de vous informer que j'approuve la cession faite par vous à Mes^s Durand & C^{ie} de mes deux ouvrages "Sheherazade" et "Quatuor à cordes". Par la présente lettre je vous en donne pleine et entière décharge. »¹⁶

Après la mort de Ravel, l'impression publiée par Astruc, en dépit des quelques erreurs qu'elle contient, a servi de source principale pour de nouvelles éditions parues chez d'autres éditeurs, parmi lesquels International Music Company (New York), Belwin Mills Publishing USA et Dover Reprint. Une autre édition du *Quatuor* est sortie en Russie en 1965, chez Muzyka, mais utilisant cette fois la partition Durand comme source principale.

PREMIÈRES RECENSIONS CRITIQUES DU QUATUOR

Le *Quatuor* a séduit ses auditeurs dès le départ. On en a la preuve dès les premières critiques publiées par Louis Laloy, Michel-Dimitri Calvoçoressi et Jean Marnold. La première parue est l'article de Laloy dans la *Revue musicale* du 15 mars 1904. La première phrase se lit : « Le quatuor à cordes de M. Ravel, très applaudi, me plaît beaucoup ; c'est l'œuvre d'un musicien délicat et bien doué, épris d'émotion, de clarté et d'harmonie. »¹⁷ Un mois plus tard, le 15 avril 1904, Michel-Dimitri Calvoçoressi publie un article de plusieurs pages à la gloire du *Quatuor*, toujours dans la *Revue musicale*¹⁸. Il commence lui aussi par mentionner que l'œuvre a été vigoureusement applaudie. Calvoçoressi poursuit en louant la « pureté de la ligne » et « l'équilibre architectural » de

l'œuvre¹⁹ et ajoute qu'elle abonde en invention et qu'elle est écrite dans un style à la fois suave et expressif. Reproduisant plusieurs mesures du *Quatuor*, il en relève quelques-unes des caractéristiques principales. En avril 1904, Jean Marnold publie lui aussi une recension du *Quatuor*, qui laissera une trace sur la réception future de l'œuvre. Écrivant dans le *Mercure de France*, il appelle Ravel « l'un des maîtres de demain. »²⁰

Pour donner une image du public à la création de l'œuvre, il n'est pas inutile de se reporter à l'évocation qu'a laissée Debussy : « Chose curieuse, le public qui fréquente la Schola, où se coudoient : l'aristocratie, la bourgeoisie tranquille de la rive gauche, des artistes et de rudes artisans, n'a plus cet air vacant qu'on lui voit trop souvent dans les endroits plus célèbres. On a le sentiment qu'il comprend... Est-ce à cause de l'exiguïté de la salle ou l'influence mystérieuse de la divinité, mais il y a communion entre ceux qui exécutent et ceux qui écoutent ! »²¹

Ce que la presse trouve à louer dans le *Quatuor* de Ravel n'est pas moins apprécié par ses amis. La violoniste Hélène Jourdan-Morhange écrit dans ses mémoires : « Le thème est clair, mélodique, souple et affectueux, exposé dans un style harmonique d'une rare élégance. [...] Ravel [...] montre une aisance surprenante. Il a découvert de nombreux effets absolument neufs dans la "batterie" et le *pizzicato*. L'architecture est très étudiée et respecte les lois les plus classiques du genre. [...] La sonorité du *Quatuor* de Ravel lui donne une originalité inimitable. Elle est aérienne et stable en même temps, elle se maintient dans une couleur à la fois idéalisée et voluptueuse. [...] c'est bien dans une œuvre comme celle-ci que nous pouvons observer sur le vif sa vérita-

16 Paris le 12 Octobre 1910, Maurice Ravel, 4 avenue Carnot. Source : Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, microfilm.

17 Louis Laloy, sous l'en-tête « Les Concerts », *Revue musicale*, vol. 4, n° 6 (15 mars 1904), p. 169.

18 M[ichel]-D[imitri] Calvoçoressi, « Le Quatuor à cordes en "fa" majeur de M. Maurice Ravel », *Revue musicale*, vol. 4, n° 8 (15 avril 1904), pp. 210-14.

19 *Ibid.*, p. 210.

20 Jean Marnold, « Un quatuor de Maurice Ravel », *Mercure de France* (avril 1904), p. 251. Cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, p. 131.

21 Claude Debussy, « À la Schola Cantorum (à propos de Castor & Pollux) », *Gil Blas* (2 février 1903).

ble nature et son tempérament instinctif.»²² Les termes de «clarté» et de «sensibilité» reviennent à maintes reprises à propos de Ravel et de sa musique. Pour citer l'un de ses familiers, Émile Vuillermoz : «Avec sa prétendue froideur, qui n'était qu'apparente, il nous rappela tout le prix de nos traditions séculaires de clarté, de sens critique et de mesure. Il fut un artisan français dans le sens le plus noble et le plus élevé du mot.»²³ Ce sont là les traits mêmes qui caractérisent l'image qu'on se fait de la musique française. Une remarque de Debussy paraît s'imposer dans ce contexte : «La musique française, [...] c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut, avant tout, faire plaisir.»²⁴

ESTHÉTIQUE ET TRADITIONS D'INTERPRÉTATION

Ravel en a toujours dit plus sur la forme de sa musique que sur son contenu expressif : «L'art véritable, je le répète, ne se reconnaît pas par des définitions ni ne se révèle par l'analyse ; nous saisissons ses manifestations et nous sentons sa présence ; on ne le perçoit d'aucune autre manière.»²⁵ Il ne nous a donc laissé qu'une seule déclaration sur son *Quatuor* : «Mon *Quatuor* en fa (1902–1903) répond à une volonté de construction musicale imparfaitement réalisée, sans aucun doute, mais qui apparaît beaucoup plus nette que dans mes précédentes compositions.»²⁶ Cette construction se définit par une structure clas-

sique de quatuor en quatre mouvements. À quel point les formes traditionnelles compartaient pour Ravel est bien mis en évidence dans une interview où il parle de Stravinsky et du néo-classicisme et mentionne son propre quatuor à cordes dans ce contexte.²⁷

Le *Quatuor* de Ravel est fréquemment mentionné conjointement avec le *Quatuor à cordes* de Debussy, qui date de dix ans plus tôt et prétendument lui ressemble.²⁸ Mais à part quelques similitudes dans leur structure d'ensemble, le mode d'interprétation et les rapports d'intervalles de leur thème initial, «il n'y a rien dans l'ouvrage de Ravel qui soit imité. [...] Il est plus intime, d'une atmosphère presque orientale.»²⁹ Il est vrai que Ravel entretenait des rapports vivaces avec Debussy, mais il a toujours gardé ses distances avec la musique de son aîné : «Néanmoins, je pense que j'ai toujours personnellement suivi une direction opposée à celle du symbolisme de Debussy.»³⁰

Ravel n'était pas enclin à révéler ses principes esthétiques. Il a écrit en revanche : «Je n'ai jamais éprouvé le besoin de formuler, soit pour autrui soit pour moi-même, les principes de mon esthétique. Si j'étais tenu de le faire, je demanderais la permission de reprendre à mon compte les simples déclarations que Mozart a faites à ce sujet. Il se bornait à dire que la musique peut tout entreprendre, tout oser et tout peindre, pourvu qu'elle charme et reste enfin et toujours la musique.»³¹ Il existe

22 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, pp. 51–52.

23 Émile Vuillermoz, in *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, pp. 92–93.

24 Claude Debussy, cité par Paul Landormy in «L'état actuel de la musique française», *La Revue bleue* (2 avril 1904), p. 278.

25 Maurice Ravel, *Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 55.

26 Page 2 de «Ma vie et ma musique par Maurice Ravel» (tapuscrit, L.A. Ravel /M. 153). Microfilm, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris. Cité dans *Maurice Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 44.

27 *Maurice Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 362.

28 François Sternay, «Le Quatuor Parent», *Courrier musical*, vol. 10, n° 4 (15 février 1907), p. 115. Marcel Marnat cite Pierre Lalo, qui fait état lui aussi, après la création, de grandes ressemblances avec le *Quatuor* de Debussy dans *Le Temps* ; Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, p. 131. Mark DeVoto expose les similitudes structurelles dans «Harmony in the chamber music», *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), p. 99.

29 Arnold Steinhardt (premier violon du Quatuor Guarneri) à propos de Ravel, in The Guarneri String Quartet, *The Art of Quartet Playing* (New York, Alfred A. Knopf, 1986), p. 161.

30 *Maurice Ravel: Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 53.

31 *Ibid.*, p. 47.

néanmoins des sources qui offrent des indices quant à l'esthétique de son quatuor à cordes. La première est la notation de la partition elle-même, le langage musical de Ravel. De surcroît, deux enregistrements du *Quatuor à cordes* dans lesquels le compositeur a été impliqué éclairent l'esthétique de son exécution. L'un a été enregistré par l'International Quartet en 1927, le second par le Quatuor Galimir en 1934–1935.³² En troisième lieu, André Mangeot, premier violon de l'International String Quartet et intime de Ravel, a écrit un article en collaboration avec Michel-Dimitri Calvocoressi dans lequel il explique certains aspects de l'exécution de la musique de chambre.

Des deux enregistrements mentionnés à l'instant, on a accordé généralement beaucoup d'attention à celui de l'International String Quartet. On l'a considéré comme une réalisation idéale des intentions musicales de Ravel. Dans son numéro d'août 1927, *The Gramophone* a soutenu que Ravel « en était enchanté et estimait que l'interprétation était aussi exactement près de ce qu'il aurait pu souhaiter ». ³³ Une lettre écrite par Ravel en 1927, reproduite en fac-similé dans le même numéro, confirme cette déclaration : « Je viens d'entendre les disques de mon quatuor enregistré par le "International String Quartet". J'en suis tout à fait satisfait tant au point de vue de la sonorité qu'à celui des mouvements et des nuances. » ³⁴

En général, Ravel avait des notions très précises de la façon dont sa musique devait être

restituée. Dans le cas de l'enregistrement sus-nommé de l'International Quartet, par exemple, ses stipulations étaient si précises que les interprètes ont eu recours à un métronome et à un diapason pour réaliser ses intentions. ³⁵

Tempo

Ravel souhaitait originellement que le premier mouvement de son *Quatuor* soit plus lent qu'il est connu actuellement. L'intitulé de la création se lisait « Modéré ». Ce n'est qu'en février 1905 qu'il décide de remplacer cette indication de tempo par l'indication « Allegro moderato ». Toutefois il retient la stipulation « Très doux » à la suite de l'indication de tempo.

Contrairement à la gravure publiée par As-truc, la nouvelle édition du *Quatuor* parue chez Durand en 1910 comporte des indications de tempo précises pour chaque mouvement. Elles sont assez rapides, et c'est du reste ainsi que le *Quatuor* a généralement été joué, comme le suggère une note de l'article de Compton Mackenzie dans *The Gramophone*. ³⁶ Bien que Ravel ait ajouté les indications de tempo dans cette édition, il est clair qu'il ne les considérait pas comme obligatoires. Ceci est prouvé par l'enregistrement de l'International String Quartet, qui s'est déroulé sous sa supervision et dont il était complètement satisfait. ³⁷ Cet enregistrement est dans un tempo dans l'ensemble plus lent que celui exigé par la partition. Sa durée totale est d'environ 26'40". Ses nombreux rubati sont particulièrement frappants ; ils révèlent que les indica-

32 1927: enregistrement par l'International String Quartet, publié originellement par la National Gramophonic Society (N.G.S.78), réédité sur disque compact par Music & Arts (CD-703). 1934-5: enregistrement par le Quatuor Galimir, originellement publié par Decca-Polydor (LY6105-7), réédité sur disque compact par Rockport Records (RR5007). D'autres enregistrements sont cités par Ronald Woodley, « Performing Ravel: style and practice in the early recordings », *The Cambridge Companion to Ravel*, éd. Deborah Mawer (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), pp. 213–239.

33 « The Ravel Quartet », *The Gramophone* (août 1927), p. 118.

34 Lettre de Maurice Ravel, 18 juillet 1827, reproduite en fac-similé in André Mangeot, « The Ravel String Quartet », *The Gramophone* (septembre 1927), p. 139.

35 André Mangeot, « The Ravel String Quartet », *The Gramophone* (septembre 1927), pp. 138–9. Cf. Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven, Yale University Press, 2004), p. 170.

36 Cf. Compton Mackenzie, « The Pro Arte String Quartet: String quartet in F (Ravel) », *The Gramophone* (mai 1934), p. 478. Le Quatuor Pro Arte Quartet joue le premier mouvement plus lentement dans l'ensemble, encore qu'il ne respecte pas exactement les indications de tempo, par rapport au tempo plus rapide habituellement adopté par d'autres quatuors.

37 Reproduit en fac-similé dans *The Gramophone* (septembre 1927), p. 139.

tions de tempo de Ravel ne sont que momentanées, et qu'elles sont donc variables. Malgré ces différences qui paraissent naturelles et qui pourtant sautent aux yeux, les trois premiers mouvements ne donnent jamais l'impression d'être haletant ou trop pressés – bien au contraire.

En règle générale, le tempo du *Quatuor* paraît être devenu de plus en plus rapide au long des années. Parmi les premières exécutions, l'une durait un total de 30 minutes³⁸. Dans son enregistrement de 1927, l'International Quartet joue l'œuvre presque quatre minutes plus vite, et l'enregistrement des Galimir en 1934–1935 est d'à peu près deux minutes plus rapide encore. Pour donner des termes de comparaison, le premier mouvement de l'International dure 7 minutes 23, et celui des Galimir seulement 6 minutes 33.³⁹ Un autre enregistrement fait du vivant de Ravel, sans sa participation toutefois, a été publié par le Quatuor Pro Arte en 1933⁴⁰ et a frappé les critiques par son côté très «français». Ses tempi correspondent généralement à ceux donnés dans la partition, tout en étant parfois un peu plus lents.⁴¹

Le premier violon de l'International Quartet, André Mangeot, offre quelques vues intéressantes à propos du tempo recommandé : «Pour ce qui est maintenant de la question de trouver le véritable tempo de l'ouvrage, il serait prudent, afin de parvenir à la vérité, d'essayer d'oublier complètement ce qui est publié, et de répéter simplement le thème principal mentalement dans quelque tempo que

ce soit, jusqu'à ce que le cerveau en soit saturé. Après qu'on aura répété le processus pendant deux ou trois jours, le tempo véritable devrait surgir de lui-même.»⁴²

Dynamique et phrasé

Ravel a méticuleusement stipulé la dynamique et le phrasé de son *Quatuor*. La douceur prédomine. Quelques passages devraient sonner comme s'ils étaient chuchotés ; John Dalley, du Guarneri String Quartet, recommande de les jouer avec des coups d'archets longs et rapides qui tendent à flotter au-dessus des cordes plutôt que d'appuyer sur elles.⁴³

Les idées exactes de Ravel sur la manière de donner forme au son sont claires à partir d'indications d'exécution du genre de «sur la touche» ou bien «4^e Corde». Dans plusieurs passages marqués «jeu ordinaire», il cherche à produire le son de la simplicité même. Dans d'autres, il veut que certains instruments ressortent expressivement («expressif et en dehors»). Un autre procédé utilisé par Ravel pour ajouter un accent expressif à la palette des timbres est le tremolando, parfois obtenu avec la main gauche, parfois avec l'archet.⁴⁴

Aux deuxième et troisième mouvements, Ravel emploie davantage d'effets de contraste. Au second mouvement, il juxtapose des passages pizzicato assez secs mais insistants avec des mélodies et des progressions qui doivent sonner «bien chanté». Quant au début du finale, il a quelque chose d'entrechoqué ou presque, en raison du niveau de dynamique élevé, du rythme à 5/8, de l'accent mis sur la première note, de la stipulation qu'il doit être joué «du talon» et de l'absence au commencement de tout signe de liaison. Ceci contraste

38 Cf. *Catalogue de l'œuvre de Maurice Ravel*, éd. «Les soins de la Fondation Maurice Ravel» (Paris, 1954), p. 44.

39 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 171.

40 Originellement DB2135-8 et VICTOR M-400 (14569/14572), réédité par Grove Music, Quatuor Pro Arte, andante productions (2002).

41 Cf. Compton MacKenzie, «The Pro Arte String Quartet in F (Ravel)», *The Gramophone* (mai 1934), p. 478. Les enregistrements du *Quatuor* sont analysés par Ronald Woodley, «Performing Ravel: style and practice in the early recordings», *The Cambridge Companion to Ravel*, pp. 213–239.

42 André Mangeot et Michel-Dimitri Calvocoressi, «Interpretation», p. 18.

43 John Dalley, «The Shaping Process», in The Guarneri String Quartet, *The Art of Quartet Playing* (New York, Alfred A. Knopf, 1986), pp. 61–62.

44 Cf. Anne Penesco, «L'esthétique des instruments à archet chez Debussy et Ravel : une poétique mallarméenne du timbre», *Études sur la musique française* (Lyon, Presses universitaires, 1994), pp. 51–62.

avec les motifs mélodiques expressifs qui suivent. Du point de vue du timbre, ce mouvement offre lui aussi des sonorités éthérées, en particulier dans les passages où les sons harmoniques alternent avec des tenues ouvertes à un tempo rapide. Ravel joue enfin sur des effets de distance et de proximité au cours de l'ouvrage grâce à l'emploi de la sourdine.

Tenue et coups d'archet

La tenue d'archet est un art inséparable de l'aspect du phrasé. André Mangeot, dans son article encyclopédique, souligne les traditions contrastées qu'elle a connues. On distingue entre deux écoles, l'allemande, représentée en premier lieu par Joachim, et la franco-belge, influencée par Ysaÿe. Dans l'école allemande traditionnelle, le coude du bras qui tient l'archet était maintenu un peu plus bas et dans l'ensemble plus près du corps. Par contraste, la tradition franco-belge a fait sienne l'innovation de Paganini, selon laquelle le bras droit est maintenu à un angle plus large et plus ouvert et le coude est tenu plus haut par comparaison avec l'école allemande. Ce système a ouvert de nouvelles possibilités du point de vue de la technique d'archet et de la sonorité.⁴⁵ Les coups d'archet sont de ce fait plus larges et plus étendus. Mangeot écrit que cette dernière approche est préférée pour l'exécution d'ouvrages plus récents. On peut supposer que Mangeot au eu lui-même recours à cette manière d'exécution quand, avec l'International String Quartet, il a participé à l'enregistrement du *Quatuor* qui a remporté l'adhésion du compositeur. Cette innovation dans la technique de l'archet a affecté le jeu non seulement des violonistes mais aussi des violoncellistes, qui ont adopté la tenue d'archet plus ouverte de Pablo Casals.⁴⁶ Un autre membre de quatuor à cordes de l'école franco-belge, Adolfo

Betti (Quatuor Flonzaley), était le précédent possesseur des parties publiées par Astruc que nous avons consultées en vue de notre édition. D'après Robert Philip, Betti jouait principalement avec « une agilité légère de l'archet » et « une sonorité douce au vibrato délicat ».⁴⁷

John Dalley (Guarneri String Quartet) utilise une technique d'archet similaire, qu'il décrit ainsi : « On essaie de trouver une couleur, en quelque sorte à mi-chemin entre le ciel et la terre. L'archet court sur les cordes si légèrement que la corde ne s'exprime pas complètement ; ceci produit une espèce de son flottant, argentin, à mi-chemin entre la note même et ses harmoniques. Je suggérerais de jouer sur la moitié supérieure de l'archet, près du manche, et d'un mouvement très souple. Ce qui compte avant tout [...] est la qualité mystérieuse, irréaliste, et si une note ne parle pas parfaitement, cela n'importe pas grandement. »⁴⁸ Un point également crucial est la précision de la main gauche, en particulier dans les séquences de doubles croches liées comme celles qu'on trouve dans les passages d'accompagnement du premier mouvement. Là il imagine « un son évoquant le sifflement du vent à travers les arbres », qu'il faut jouer « très doucement, sans insister beaucoup sur les crescendos et diminuendos. »⁴⁹ Par contraste avec l'effet de *flautando* produit en jouant près du manche, il mentionne la possibilité de jouer près du chevalet : « Ceci crée un effet quasiment sul ponticello, qui n'est nullement spécifié dans la partition, mais un peu seulement de cette couleur, juste assez pour obtenir une clarté insolite. »⁵⁰

Cette technique d'archet plutôt « légère » contraste avec une technique différente qui convient pour le début du quatrième mouvement, lequel est supposé être joué « vif et agi-

45 Cf. André Mangeot et Michel-Dimitri Calvocorezzi, « Interpretation », p. 15. Cf. Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, pp. 191–192.

46 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 195.

47 *Ibid.*, p. 193.

48 John Dalley in *The Guarneri String Quartet: The Art of Quartet Playing* (New York: Alfred A. Knopf, 1986), pp. 60–61.

49 *Ibid.*, p. 61.

50 *Ibid.*

té». Le mouvement commence *fortissimo* et du talon, avec la première note à exécuter avec un accent supplémentaire, c'est-à-dire avec une pression encore accrue (bien que momentanée) et un mouvement plus rapide. Là les coups d'archet pour les séquences de doubles croches sont courts et appuyés.

Ravel, dans son manuscrit, a donné peu d'instructions en ce qui concerne les coups d'archet et n'a indiqué qu'un petit nombre de poussés et de tirés. Dans quelques cas il indique un tiré au moyen du signe suivant : \sqcup .⁵¹ La présente édition adopte la notation actuelle pour les tirés.

Portamento

Le portamento – un glissement audible sur la corde, généralement lié à un changement de position – était encore un type d'ornementation couramment en vigueur vers le tournant du siècle. Ce n'est qu'au commencement du vingtième siècle qu'il a commencé à tomber en désuétude.⁵² Ravel n'indique que très peu de portamento dans sa partition (3^e mouv., mes. 103 du 2^e viol. et 4^e mouv., mes. 211–212 du violonc.). Malgré cela, l'International Quartet a souvent recours à cette technique dans son enregistrement de 1927, où les changements de position sont le plus souvent audibles. Ce choix d'interprétation correspond davantage à une esthétique historicisante.⁵³ Il se peut que le quatuor de la création ait joué l'œuvre de façon similaire. Plus tard, toutefois, comme le montre l'enregistrement du Quatuor Galimir (1934–1935), on entend rarement portamento ou changements de position audibles. Du coup, les glissandos y paraissent légèrement plus rapides et plus discrets, le vibrato plus régulier, la tenue d'archet plus intense par comparaison avec l'enregistrement de l'International.⁵⁴

51 Cf. Ernest Guiraud, *Traité pratique d'instrumentation* (Paris, Durand & C^{ie}, 1933), p. 3.

52 Robert Philip, *Early recordings and musical style*, p. 234.

53 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 171.

54 Philip explique que ceci est probablement dû au

Vibrato

Le vibrato permet d'exprimer de subtiles nuances de timbre et a été utilisé de tous temps par les musiciens dans leurs exécutions. Il peut être exécuté rapidement avec un mouvement correspondant de la main ou du doigt, ou bien lentement et largement, soutenu par un mouvement du bras. Ravel laisse le choix du vibrato à la discrétion de l'exécutant et n'en dit rien dans sa partition. Il n'y a qu'un seul passage où il demande expressément un vibrato (1^{er} mouvement, mes. 121), mais sans spécifier quel type il a en tête. Le vibrato de l'enregistrement de l'International Quartet est généralement rapide – cette technique d'exécution était encore largement en vigueur jusqu'au tournant du siècle, mais l'est devenue moins au vingtième siècle.⁵⁵ Mangeot, dans l'article mentionné ci-dessus, rapporte que les violonistes devraient être généralement capables de donner un vibrato avec un maximum de variété et avant tout en le contrôlant le plus possible, afin de s'en servir efficacement. Il met en garde contre l'utilisation d'un vibrato qui compromet la précision de l'intonation. Il est tout aussi important, ajoute-t-il, que les exécutants jouent avec le même vibrato pour produire un son parfaitement clair.⁵⁶

Pizzicato

La façon dont Ravel emploie le pizzicato dans le *Quatuor* était apparemment assez nouvelle dans la musique de chambre de son époque ; c'est ce que suggère Cobbett dans son panorama de la musique de chambre : « On demande aujourd'hui aux instrumentistes à cordes de pratiquer assidûment l'exécution de passages pizzicato rapides (parfois avec deux doigts de la main droite) s'ils espèrent pouvoir jouer ceux qu'on trouve dans les quatuors de De-

fait que Galimir était un élève de Carl Flesch. Cf. Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 171.

55 Cf. Robert Philip, *Early recordings and musical style*, pp. 99–102.

56 André Mangeot et Michel-Dimitri Calvocoressi, « Interpretation », p. 18.

bussy, de Ravel et d'autres avec la dextérité requise.»⁵⁷

Le pizzicato peut être exécuté de diverses manières. Tandis que les passages rapides peuvent être parfois «exécutés avec deux doigts de la main droite» et accentués comme il est indiqué dans la partition, John Dalley du Quatuor Guarneri recommande de jouer les accords marqués «quasi arpa» par un roulement des doigts sur les cordes, en recourant à un mouvement circulaire à la manière des contrebassistes de jazz. «Je ne pince pas les cordes séparément, mais il faut que je fasse en sorte d'en saisir chacune et d'être sûr que les notes aiguës s'entendent clairement. Là, un vibrato prononcé permet de donner de la résonance.»⁵⁸ Dans d'autres passages, où plusieurs instruments jouent pizzicato en même temps, Michael Tree du Quatuor Guarneri estime «presque toujours utile de jouer pizzicato à un niveau de dynamique supérieur à celui indiqué dans la partition. Les notes pizzicato ont tendance à se perdre beaucoup trop rapidement ; il est rare qu'on les entende suffisamment, en particulier dans les cordes graves.»⁵⁹ En général, Ravel a tenu compte de cette particularité par des indications de dynamique pour les pizzicati des cordes graves un peu plus fortes que celles des autres voix.

Diapason

Dans l'histoire de l'exécution musicale, la définition du diapason est passée par de nombreuses variations, allant du standard actuel (440 Hz) à pas moins de six demi-tons dans chaque direction. À Paris, durant l'année 1858–1859, le diapason a été fixé à $la_3 = 435$ Hz. En 1885, cette hauteur du diapason a été adoptée et ratifiée par un congrès international sur le

diapason qui s'est tenu à Vienne.⁶⁰ En 1896, l'Angleterre définissait le «New Philharmonic Pitch» comme étant à $la_3 = 439$ Hz.⁶¹ Ce n'est qu'en 1939 que 440 Hz a été accepté comme standard.⁶² Il est hautement vraisemblable que le *Quatuor* de Ravel a été créé à un diapason légèrement plus bas que celui utilisé actuellement.

Cordes

La révolution industrielle a eu un impact sur la facture des instruments de musique. Au commencement du vingtième siècle, on fabriquait de plus en plus de cordes en acier au lieu de celles en boyau, et leur utilisation est devenue de plus en plus répandue.⁶³ Les cordes en métal et celles filées avec des métaux précieux duraient plus longtemps et avaient une pureté d'intonation supérieure aux cordes traditionnelles, non filées, en boyau. Elles ont également permis aux instruments d'avoir un son plus large. Il se peut que les musiciens qui ont créé le *Quatuor* de Ravel aient joué sur des cordes en acier.

NOTES SUR L'ÉDITION

L'état des sources pour le *Quatuor* est assez complexe. Pour commencer, plusieurs documents originaux qu'on peut supposer importants concernant sa genèse (manuscrits, archives de la firme Durand), s'ils existent, sont inaccessibles. En outre, ces difficultés ont été accentuées par le transfert des droits de propriété d'Astruc à Durand.

60 «Kammerton», *Wikipedia: Die freie Enzyklopedie*, 30 novembre 2007 [http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerton].

61 «Pitch», *Britannica Book of Music*, éd. Benjamin Hadley (New York, Doubleday/Britannica Books, 1980), p. 630. Cf. Bruce Haynes, «Stimmton», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Sachteil* 8 (Kassel, Bärenreiter, 1998), cols. 1813–31.

62 *Ibid.*

63 Robert Philip, *Early recordings and musical style*, p. 97.

57 Walter Cobbett, «Pizzicato», *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, éd. Walter Willson Cobbett, vol. 2 (Londres, Oxford University Press, 1930), p. 227.

58 The Guarneri Quartet en conversation avec David Blum, «The Shaping Process», *The Art of Quartet Playing* (New York, Alfred A. Knopf, 1986), p. 53.

59 Propos de l'altiste Michael Tree du Guarneri String Quartet, *ibid.*

Néanmoins, plusieurs points sont à mentionner à propos des sources. Le manuscrit **A** consulté est un exemplaire mis au net de l'œuvre. Il contient en outre des annotations non-autographes qui révèlent clairement que c'est **A** à servi au graveur d'Astruc.

Il est tout à fait probable que la création de mars 1904 a été donnée à partir de **A** ou d'un jeu de parties manuscrites [**AS**] qui actuellement ne nous est pas connu. Au moment de la création, la première édition **E** du *Quatuor* n'existait pas encore ; nous le savons par Michel-Dimitri Calvocoressi qui écrit dans sa critique que la publication ne va pas tarder à paraître – elle n'était donc pas encore sortie.⁶⁴

La localisation des premières épreuves de chez Astruc [**K1**] est inconnue. Les deuxièmes épreuves [**K2**] sont également perdues. Tant [**K1**] que [**K2**] avaient probablement été produits au cours de l'année 1904, qui est celle dont François Lesure date les cotages correspondants.⁶⁵ Le troisième jeu d'épreuves **K3** a survécu. Y est apposé un tampon avec la mention « 3^{me} Épreuve » et une entrée manuscrite datée « 19 janvier 1905 ». Le quatrième jeu d'épreuves **K4** comporte un tampon avec la mention « 4^{me} Épreuve » et est daté à la main du 14 février 1905. Les troisième et quatrième jeu d'épreuves ont été mis en vente chez Sotheby's en mai 1989. Ils sont aujourd'hui préservés à la Sibley Music Library de l'Eastman School of Music à Rochester, New York.

Nous n'avons pas réussi à découvrir la date de la première édition **E**, mais il y a toutes les chances qu'elle soit parue après le 14 février 1905, date du quatrième jeu d'épreuves. Il en subsiste un exemplaire à la Pierpont Morgan Library, New York.

A également été préservé un jeu de parties imprimé par Astruc **ES**. Une comparaison en-

tre **ES** et **A**, **K3** et **E** révèle sans nul doute qu'il recèle une version antérieure à la fois à la première édition **E** et au troisième jeu d'épreuves **K3**, tout en étant postérieur à **A**. Les traits significatifs en sont des indications et des erreurs de gravures qui ne concordent pas avec **A**, **E** ni **K3**.

Pour prendre un seul exemple, **A** et **K3** ne comportent pas le *mp* dans la partie du violoncelle à la mesure 22 du deuxième mouvement. Ravel a ajouté cette indication à la main à **K3** et la correction a été incorporée dans **K4**, **E** et **D**, mais non pas dans **ES**, qui ne comporte aucune indication de dynamique. **K3** contient un *mf* imprimé dans la même partie à la mesure 23 du deuxième mouvement. **A**, en revanche, ne comporte aucune indication de dynamique pour cette mesure (voir le Commentaire critique). Ravel a modifié le *mf* de **K3** en un *mp* manuscrit. Cette correction a été adoptée dans **K4**, **E** et **D**, tandis que **ES** comporte un *mf* imprimé. Les passages en question et d'autres similaires laissent penser que **ES** provient, non pas de **E**, mais d'un jeu d'épreuves antérieur à **K3** et postérieur à **A**. On trouvera d'autres exemples du même type dans le Commentaire critique.

Durant de nombreuses années un exemplaire des parties Astruc **ES** a été en possession d'Adolfo Betti, le violoniste du Quatuor Flonzaley. Il figure aujourd'hui parmi les collections d'imprimés du Harry Ransom Center de l'Université du Texas. Ces parties jettent une lumière précieuse sur la genèse de l'ouvrage, même si elles ne peuvent l'éclairer complètement. Les corrections de Betti ne sont pas moins éclairantes, car il y a reporté au crayon les différences avec les parties Durand et la partition Durand. Il semble que le Quatuor Flonzaley ait joué l'œuvre dans sa première version avant la publication des parties Durand **DS**.

En 1910, Astruc a transféré les droits de publication à Durand. Au moment du transfert de ces droits, il a aussi remis à Durand toutes les plaques gravées et lithographiées. Durand s'est ensuite servi des plaques d'Astruc pour

64 Michel-Dimitri Calvocoressi, « Le quatuor à cordes de M. Ravel », *Revue Musicale*, n° 8 (15 avril 1904), p. 211.

65 Toutefois Gabriel Astruc n'a fondé sa maison d'édition que le 16 juin 1904. Ses cotages g.a.22-92 sont datés de 1904 par François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, p. 35.

sa réédition de la partition **D**, en modifiant l'en-tête et les indications figurant au bas de la première page. Durand a en outre modifié plusieurs notes. Ceci soulève la question de savoir si Ravel voulaient que ces modifications soient introduites (d'après l'en-tête de l'édition il avait évidemment revu la partition Durand) ou bien si elles avaient pu être des erreurs de gravure. Durand a publié les parties à deux reprises. De toute apparence il s'est servi des plaques d'Astruc **ES** pour son jeu de parties de 1910 **DS**, car la répartition des pages et des mesures est identique. Toutefois, il a également incorporé dans **DS** tous les passages, les notes, et les indications de dynamique qu'il avait modifiés dans la partition, sans toutefois modifier la longueur des mesures de **DS**. De même, **DS** contient des notes-repère pour les pauses de plusieurs mesures, alors qu'il n'y a pas de notes de ce type dans **ES**.

Durand a réimprimé plusieurs fois sa partition du *Quatuor* sans introduire d'autres changements. Seule la réédition de 1971 contient des variantes mineures dans la qualité et la quantité des signes crescendo et decrescendo. Aucune de ces variantes n'est significative pour notre édition.

Selon les informations figurant sur la page de titre («*Nouvelle Édition revue par l'Auteur*»), Ravel avait de nouveau revu la réédition Durand **D** et introduit un certain nombre de modifications. Cette impression constitue par conséquent la source principale de notre édition. Nous avons adopté des lettres pour différencier entre les différentes sections de chaque mouvement de l'ouvrage, tout comme Ravel l'avait fait dans sa première gravure. Ces lettres recommencent au début de l'alphabet au début de chaque mouvement. Tous les points divergents et les différences par rapport aux éditions antérieures sont relevées dans le Commentaire critique. Des sources antérieures ont été consultées pour clarifier des problèmes d'édition ; signes de liaison et altérations qui

ont été ajoutés en conséquences sont clairement indiqués comme tels dans la partition. Les liaisons ajoutées par l'éditeur sont marquées en pointillé, les altérations ajoutées sont mises entre crochets []. Pour la commodité de la lecture, nous avons ôté les crochets entre les altérations de rappel dans les parties.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude à tous ceux et celles qui m'ont fait bénéficier de leur assistance directe ou indirecte durant mon travail de recherche et de préparation pour cette édition. Les personnes et institutions qui suivent m'ont permis l'accès aux sources : David Peter Coppen, Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, New York ; Margaret Tenny, Harry Ransom Center Book Collection, Université du Texas à Austin ; Françoise Baudouin et Cécile Reynaud, Paris, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris ; et Pierre Millien, Archives nationales de France, Paris. Paula Matthews de la Mendel Music Library, Princeton University, a aimablement facilité mes conditions de travail dans la bibliothèque pour me permettre d'œuvrer à cette édition. Je suis également reconnaissante à Jane Gottlieb de la bibliothèque du Conservatoire Juilliard pour sa permission d'examiner toutes les impressions du *Quatuor*, ainsi qu'à Arbie Orenstein et à Hugh Macdonald pour leurs précieuses suggestions. Enfin, j'ai une dette de reconnaissance toute particulière envers Regina Back (Hambourg) et, spécialement, Douglas Woodfull-Harris de Bärenreiter (Kassel) pour leur extrême empressement à m'accorder leur assistance pour toutes questions éditoriales.

Juliette Appold

Princeton, Février 2008

(traduction française: Vincent Giroud)

ÜBERSETZUNGEN UND SPIELANWEISUNGEN
TRANSLATIONS AND PERFORMANCE INSTRUCTIONS

4 ^e Corde	auf der 4. Saite	on the 4th string
assez lent	ziemlich langsam	fairly slow
assez vif	ziemlich lebhaft	fairly lively
au Mouvement	im Tempo	in tempo
bien chanté	schön gesungen	beautifully sung
cédez	nachgeben/zögern	hesitate
cédez légèrement	leicht nachgeben/zögern	hesitate slightly
cédez très peu	sehr wenig nachgeben/zögern	very slight hesitation
du talon	am Frosch	at the frog
expressif et en dehors	ausdrucksstark und hervortretend	expressive and prominent
léger	leicht	light
lent	langsam	slow
mettez la Sourdine	mit Dämpfer/Dämpfer aufsetzen	with mute / add mute
modéré	Moderato	moderato
modérément animé	etwas bewegt	slightly animated
ôtez la Sourdine	ohne Dämpfer/Dämpfer entfernen	without mute / remove mute
pas trop lent	nicht zu langsam	not too slow
pressez	drängen	faster
pressez légèrement	leicht drängen	slightly faster
ralentir jusqu'à la fin	bis zum Ende verlangsamen	slow down to the end
sans ralentir	ohne langsamer zu werden	without slowing down
soutenu	getragen	sustained
suivez	der Hauptstimme folgen	follow the main voice
sur la touche	auf dem Griffbrett	on the fingerboard
très calme	sehr ruhig	very calm
très doux	sehr sanft	very soft
très expressif	sehr ausdrucksvoll	very expressive
très lent	sehr langsam	very slow
très rythmé	sehr rhythmisch	very rhythmic
un peu plus lent	ein bisschen langsamer	slightly slower
un peu marqué	ein bisschen betont	slightly emphasized
vif et agité	lebhaft und bewegt	fast and agitated

BIBLIOGRAPHY

Ravel's letters and writings

- "Ma vie et ma musique par Maurice Ravel" (typescript, L.A. Ravel /M.) 153. Microfilm in the Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Letter of 12 October 1910 from Maurice Ravel to Gabriel Astruc, source: Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris, microfilm.
- Chalupt, René: *Ravel au miroir de ses lettres* (Paris: Robert Laffont, 1956).
- Maurice Ravel: *Lettres, Écrits, Entretiens*, ed. Arbie Orenstein (Paris: Flammarion, 1989).

Secondary literature

- "Chamber Music – Galimir Quartet: String quartet in F major", *The Gramophone* (April 1935), p. 439.
- "Kammerton", *Wikipedia: Die freie Enzyklopedie* (30 November 2007) [<http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerton>].
- "The Ravel Quartet", *The Gramophone* (August 1927), p. 118.
- "Pitch", *Britannica Book of Music*, ed. Benjamin Hadley (New York: Doubleday/Britannica Books, 1980), p. 630.
- Calvocoressi, Michel-Dimitri: "Le Quatuor à cordes en 'fa' majeur de M. Maurice Ravel", *Revue musicale* 4, no. 8 (15 April 1904), pp. 210–14.
- Catalogue de l'œuvre de Maurice Ravel*, ed. by "les soins de la Fondation Maurice Ravel" (Paris: 1954).
- Claude Debussy: *Pour le piano*, ed. Regina Back (Kassel: Bärenreiter Urtext, 2007).
- Cobbett, Walter: "Pizzicato", *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. Walter Willson Cobbett, vol. 2 (London: Oxford University Press, 1930), p. 227.
- Debussy, Claude: *Correspondance 1872–1918*, ed. François Lesure and Denis Herlin (Paris: Gallimard, 2005).
- Debussy, Claude: *Monsieur Croche: Sämtliche Schriften und Interviews*, ed. François Lesure (Stuttgart: Reclam, 1991).
- DeVoto, Mark: "Harmony in the chamber music", *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 97–117.
- Fargue, Léon-Paul: Maurice Ravel (Paris: Domat, Collection 'Au Voilier', 1959).
- Guarneri String Quartet: *The Art of Quartet Playing* (New York: Alfred A. Knopf, 1986).
- Guiraud, Ernest: *Traité Pratique d'Instrumentation* (Paris: Durand & Cie, 1933).
- Haynes, Bruce: "Stimmton", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Sachteil* 8 (Kassel: Bärenreiter, 1998), cols. 1813–31.
- Jourdan-Morhange, Hélène: *Ravel et nous* (Geneva: Éditions du milieu du monde, 1945).
- Laloy, Louis: "Les Concerts", *Revue musicale* 4, no. 6 (15 March 1904), p. 169.
- Lesure, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique française* (Paris, 1979–88).
- MacKenzie, Compton: "The Pro Arte String Quartet: String Quartet in F (Ravel)", *The Gramophone* (May 1934), p. 478.
- Mangeot, André and Calvocoressi, Michel-Dimitri: "Interpretation", *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. Walter Willson Cobbett, vol. 2 (London: Oxford University Press, 1930), pp. 13–19.
- Mangeot, André: "The Ravel String Quartet", *The Gramophone* (September 1927), pp. 138–9.
- Marnat, Marcel: *Maurice Ravel* (Rennes: Librairie Arthème Fayard, 1986).
- Marnold, Jean: "Un quatuor de Maurice Ravel", *Mercur de France* (April 1904), pp. 249–51.
- Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* (Paris: Éditions du Tambourinaire, 1939).
- Orenstein, Arbie: *Maurice Ravel: Man and Musician* (New York: Columbia University Press, 1968).
- Penesco, Anne: "L'esthétique des instruments à archet chez Debussy et Ravel: une poétique mallarméenne du timbre", *Études sur la musique française* (Lyons: Presses universitaires, 1994), pp. 51–62.
- Philip, Robert: *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900–1950* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992).
- Philip, Robert: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven: Yale University Press, 2004).
- Sternay, François: "Le Quatuor Parent", *Courrier musical* 10, no. 4 (15 February 1907), p. 115.
- Woodley, Ronald: "Performing Ravel: style and practice in the early recordings", *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 213–39.

Historical recordings

- CD Galimir Quartet (1934), originally Decca-Polydor LY6105-7, reissued as CD by Rockport Records RR5007.
- CD International String Quartet (1927), originally National Gramophonic Society N.G.S.78, reissued as CD by Music & Arts, CD-703.
- CD Pro Arte, originally DB2135-8 and VICTOR M-400 (14569/14572), reissued by Grove music, Quatuor Pro Arte, andante productions, 2002.

THE SOURCES

A Autograph score in Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris, microfilm Madame Taverne; 33 pp.: 1 cover page and 28 pp. of musical notation, incl. four “*en double*” (see **A2**).

Cover page: *Quatuor en Fa / 1^{er} Mouvt*; 28 pp. of musical notation:

Movt. I: pp. 1–8; page 1: top of page, flush left: *Quatuor pour instruments à cordes*; top of page, flush right: *à mon cher maître Gabriel Fauré* / beneath it: *Maurice Ravel*; heading of movt. 1 (centered): *I*; flush left above the musical notation: *Modéré – Très doux*; page 1: mm. 1–28; page 2: mm. 29–54; page 3: mm. 55–84; page 4: mm. 85–108; page 5: mm. 109–35; page 6: mm. 136–61; page 7: mm. 162–89; page 8: mm. 190–213 [end of movt. I]

Movt. II: pp. 9–15; page 9: heading (centered): *II*; top of page, flush left above the musical notation: *Assez vif – Très rythmé*; mm. 1–30; page 10: mm. 31–60; page 11: mm. 61–90; page 12: mm. 91–116; page 13: mm. 117–44; page 14: mm. 145–75; page 15: mm. 176–98 [end of movt. II]; beneath the musical notation, flush right: *Décembre 1902*

Movt. III: pp. 16–20; page 16: heading (centered): *III*; flush left above the musical notation: *Très lent*; mm. 1–29; page 17: mm. 30–56; page 18: mm. 57–76; page 19: mm. 77–98; page 20: mm. 99–119 [end of movt. III]

Movt. IV: pp. 21–8; page 21: heading (centered): *IV*; flush left above the musical notation:

Agité; mm. 1–40; page 22: mm. 41–73; page 23: mm. 74–109; page 24: mm. 110–147; page 25: mm. 148–87; page 26: mm. 188–223; page 27: mm. 224–47; page 28: mm. 248–78 [end of movt. IV]; beneath the musical notation, flush right: *Avril 1903*

A2 Autograph duplicates of pp. 13, 14, 24 and 25 of **A**. Copy in Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris, microfilm Madame Taverne (see **A**).

Page 13: movt. II, mm. 117–44, inscription above “*en double*” “5”; p. 14: movt. II, mm. 145–75, inscription above “*en double*” “6”; p. 24: movt. IV, mm. 110–40; p. 25: movt. IV, mm. 143–187 [mm. 141 and 142 omitted].

[**AS**] unknown

[**K1**] unknown

[**K2**] unknown

K3 Third set of proofs for the *Quatuor*, published by G. Astruc, Paris, engraved by Ch. Douin, printed by G. Astruc, Paris, plate no. g.39.a, no later than 15 January 1905. (Copy consulted: Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, New York)

Dustcover, 47 pp. of musical notation (I pp. 1–13, II pp. 14–25, III pp. 26–33, IV pp. 34–47). Size: 18 cm

Dustcover: brownish-beige background, lettering printed in dark green ink

Ornamental border

Upper right-hand corner in italics: *A mon cher Maître GABRIEL FAURÉ*, followed in the middle of the page by MAURICE RAVEL / Quatuor / à Cordes / and in the lower third of the page, centered, by Astruc’s monogram in the form of a harp enclosing the initials GA above the abbreviation et C^{ie} [for Gabriel Astruc et Compagnie] / beneath it: *DES ÉDITIONS DE LA SOCIÉTÉ MUSICALE / o o G. ASTRUC & C^{ie} oo / 33, boul. des Italiens & 32, rue Louis-le-Grand / (Pavillon de Hanovre)*

o o o Paris / Partition.. 3 fr. 50 net, [Astruc's monogram], Partie [lower border torn off]

The first page of music contains, in the upper left-hand corner, stamp in ink: "SOCIETE MUSICALE / G. ASTRUC & Cie / 3me Epreuve / Auteur 19 JAN 1905 / Graveur 28 JAN 1905". The upper right-hand corner contains an inscription in blue pencil: "svp epreuve / presse".

K4 Fourth set of proofs for the *Quatuor*, published by G. Astruc, Paris, engraved by Ch. Douin, printed by G. Astruc, Paris, plate no. g.39.a, no later than 14 February 1905. (Copy consulted: Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, New York)

47 pp. of musical notation (I pp. 1–13, II pp. 14–25, III pp. 26–33, IV pp. 34–47). Size: 18 cm

The first page of music contains a stamp in ink in the upper left-hand corner: "SOCIETE MUSICALE / G. ASTRUC & Cie / 4me Epreuve [4 corrected by hand above a printed "2"] / Auteur 14 FEB 1905 / Graveur". A stamp in ink in upper right-hand corner: "EPREUVE CORRIGEE" above an inscription in blue pencil: "1 faute p / 28". Lower left-hand corner: "Société Musicale G. Astruc & Cie / Paris / 33. Bd. des Italiens". Lower right-hand corner: "Tous droits d'exécution réservés".

E First edition of the *Quatuor*, published by G. Astruc, Paris, engraved by Ch. Douin, printed by G. Astruc, Paris, plate no. g.39.a, after February 1905. (Copy consulted: Pierpont Morgan Library Dept. of Music Manuscripts and Books, The Pierpont Morgan Library, New York, Mary Flagler Cary Music Collection, PMC 2011)

Dustcover, blank page, title page, 47 pp. of musical notation (I pp. 1–13, II pp. 14–25, III pp. 26–33, IV pp. 34–47). Size: 18 cm

Dustcover: brownish-beige background, lettering printed in dark green ink

Ornamental border

Upper right-hand corner in italics: *A mon cher Maître GABRIEL FAURÉ*, followed in the

middle of the page by MAURICE RAVEL / Quatuor / à Cordes / and in the lower third of the page, centered, by Astruc's monogram in the form of a harp enclosing the initials GA above the abbreviation et C^{ie} [for Gabriel Astruc et Companie] / beneath it: *DES ÉDITIONS DE LA SOCIÉTÉ MUSICALE* / o o o G. ASTRUC & C^{ie} oo / 33, boul. des Italiens & 32, rue Louis-le-Grand / (Pavillon de Hanovre) o o o Paris / Partition.. 3 fr. 50 net, [Astruc's monogram], Parties séparées.. 8 fr. net

D Print of the *Quatuor*, published by Durand, Paris, engraved by Ch. Douin, printed by A. Chaimbaud & Cie. Paris, plate no. D & F 7969, after 1910. (Copy consulted: Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, Paris)

Dustcover, blank page, title page, 47 pp. of musical notation (I pp. 1–13, II pp. 14–25, III pp. 26–33, IV pp. 34–47): Size: 18.8 cm × 14.3 cm.

Dustcover: black lettering on a light brown background, paperboard; top margin, centered: *Nouvelle Édition revue par l'Auteur* / upper left-hand corner: "MAURICE RAVEL" / centered: "QUATUOR (Pour 2 Violons, Alto et Violoncelle / MR [Ravel's monogram] / upper third of page, flush right: *à mon cher Maître GABRIEL FAURÉ* / lower right-hand third of page: "Partition net 3,50 / Parties séparées . – 8 " / Piano à 4 mains . – 7 " / lower left-hand corner: A. DURAND & FILS, Editeurs / *Durand et C^{ie}* / Paris, 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux. / Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, / de reproduction et d'arrangements réservés. / Copyright by Durand & Cie, 1910. / Imp. Chaimbaud & Cie. A stamp in ink added later to the right, in red: 1910

Title page: layout identical to dustcover.

ES Printed set of parts, published by Astruc, engraved by Ch. Douin, printed by A. Chaimbaud & Cie. Paris, plate no. g. 40. a, Paris,

presumably 1904–5. (Copy consulted: Harry Ransom Center Book Collection, University of Texas, Austin, formerly owed by Adolfo Betti).

10 pp. of music for each part; Violin I (I pp. 1–3, II pp. 4–5, III pp. 6–7, IV pp. 8–10), Violin II, Viola and Violoncello (I pp. 1–3, II pp. 4–6, III pp. 6–7, IV pp. 8–10). Size: 35 cm. Centered at the bottom of every page in all parts: g. 40. a.

Centered at the top of page 1 in all parts: à mon cher maître GABRIEL FAURÉ / QUATUOR / pour instruments à cordes / [flush right:] Maurice Ravel [name of instrument flush left].

Lower left-hand corner of final page in all parts: “Société Musicale G. Astruc & Cie / Paris / 33. Bd. des Italiens”; bottom right-hand corner: “Tous droits d’exécution réservés”.

DS Printed set of parts, published by Durand, engraved by Ch. Douin, printed by Imp. Chaimbaud & Cie 1910 (Copy consulted: Département de la musique, Bibliothèque de France, Paris)

Light brown dustcover. Cover page: centered at top *Nouvelle Édition revue par l’Auteur* / flush left at top MAURICE RAVEL / beneath it a flower in art nouveau style as emblem / beneath it flush right à mon cher Maître GABRIEL FAURÉ / centered beneath it in the middle in art nouveau script: QUATUOR / Pour 2 Violons, Alto et Violoncelle / beneath it an MR / flush right in the lower third of page: Partition.....net 3,50 / Parties séparées...– 8 “ / Piano à 4 mains... – 7 “ / flush left in lower corner: A. DURAND & FILS, Éditeurs, / *****DURAND & Cie***** / Déposé selon les traités internationaux. / Propriété pour tous pays. / Tous droits d’exécution, de traduction, / de reproduction et d’arrangements réservés. / Copyright by Durand et Cie, 1910. / IMP. CHAIMBAUD – PARIS / two stamps in ink added later to the right. 1) red: 1910 2) blue: DEPÔT LÉGAL 1910.

Back page: Centered at the top: A. DURAND & FILS, Éditeurs, 4, Place de la Madeleine, Paris (artfully underscored) / centered beneath

it a two-column table of prices for works by Ravel, with work to the left and price to the right in each column; left column: OEUVRES DE / MAURICE RAVEL / ***** / PIANO A 2 MAINS / GASPARD DE LA NUIT Trois poèmes d’après Aloysius Bertrand / Ondine... 3» / Le Gibet... 1,75» / Scarbo... 4 « / Les 3 réunis en recueil... 6» / INTRODUCTION et ALLEGRO, avec Quatuor à cordes, Flûte et Clarinette.. 4» / SONATINE ... 3,50 // PIANO A 4 MAINS / RAPSODIE ESPAGNOLE 6” // DEUX PIANOS 4 MAINS / INTRODUCTION et ALLEGRO..... 6» // HARPE / INTRODUCTION et ALLEGRO, pour Harpe à pédales avec accompagnement / de Quatuor à cordes, Flûte et Clarinette. / Harpe solo, pour l’exécution avec orchestre...3,50 / Partition d’Orchestre.... 10» / Parties d’Orchestre... 6» / Chaque partie supplémentaire.... 1» / Harpe et Piano.... 7» // CHANT ET PIANO / LES GRANDS VENTS VENUS D’OUTRE-MER (H. DE RÉGNIER) (Voix / moyenne)... 1,75 / HISTOIRE NATURELLES (JULES RENARD) (Voix moyenne). / 1° Le Paon... 2» / 2° Le Grillon...1,75 / 3° Le Cygne...1,75 / 4° Le Martin-Pêcheur...1» / 5° La Pintade...2» / En recueil... 5» /// [end of left-hand column]

[right-hand column:] CHANT ET PIANO (Suite) / CINQ MÉLODIES POPULAIRES GRECQUES (Voix moyenne). Textes français / et grec. / 1° Le Réveil de la Mariée...1,75 / 2° Là-bas vers l’Église... 1» / 3° Quel galant ! ...1» / 4° Chanson des cueilleuses de lentisques...1,35» / 5° Tout gai !... 1,35» / SAINTE (STÉPHANE MALLARMÉ) (Voix grave)... 1,35» / SUR L’HERBE (PAUL VERLAINE) (Voix moyenne)...1,35» / DOUZE CHANTS, en recueil (Voix moyenne). Textes français et anglais..8» / _____ / L’HEURE ESPAGNOLE, comédie lyrique en 1 acte, paroles de Franc-Nohain. / Partition piano et chant... 12» / Livret...1» // Morceaux détachés / *Sous presse* : / Duc de Gonzalve et Concepcion : *Il était temps, voice Gonzalve...* / Air de Concepcion : *Oh ! La pitoyable aventure !...* / Air de Gonzalve : *Adieu cellule, adieu donjon...* / Quin-

tette final : *Concepcion, Gonzalve, Torquemada, Inigo, Ramiro..* // MUSIQUE D'ORCHESTRE / INTRODUCTION et ALLEGRO pour Harpe à pédales avec accompagnement / de Quatuor à cordes, Flûte et Clarinette. / Harpe solo, pour l'exécution avec orchestre...3,50 / Partition d'Orchestre.... 10» / Parties d'Orchestre.... 6» / Chaque partie supplémentaire.... 1» / RAP-SODIE ESPAGNOLE. / Partition d'Orchestre... 25» / Partition d'orchestre in-16... 6» / Parties d'Orchestre...40» / Chaque partie supplémentaire...3»

Four parts, each with 10 pp. of musical notation; Violin I (I pp. 1-3, II pp. 4-5, III pp. 6-7, IV pp. 8-10), Violin II, Viola and Violoncello

(I pp. 1-3, II pp. 4-6, III pp. 6-7, IV pp. 8-10).

Centered at the bottom of each page in all parts: D. & F. 7970.

Centered at the top of p. 1 in all parts: *à mon cher maître GABRIEL FAURÉ* / QUATUOR / pour instruments à cordes / [flush right:] MAURICE RAVEL [name of instrument centered beneath]. Lower left-hand corner of p. 1, flush left: Nouvelle Edition revue par l'Auteur / *Tous droits d'exécution réservés* / Copyright by Durand & Cie 1910. Flush right: Paris, 4, Place de la Madeleine.

Lower left-hand corner of final page in all parts, flush left: Imp. Chaimbaud & C^{ie}; flush right: *Ch. Douin, Gr*

© by Bärenreiter