

RAVEL

Pavane pour une infante défunte pour petit orchestre

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

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9044

EINFÜHRUNG

Das Jahr 1898 markiert einen wichtigen Meilenstein in der künstlerischen Entwicklung von Maurice Ravel (1875–1937), denn mit der öffentlichen Aufführung von einigen Werken wurde erstmals ein breiteres Publikum auf den Komponisten aufmerksam. Seine *Sites auriculaires* für zwei Klaviere (1895/97) wurden im März 1898 aufgeführt, und bereits im April folgte das *Menuet antique* für Klavier (1895), das noch im gleichen Jahr als Ravels erstes Werk im Druck erschien. In das Jahr 1898 fällt auch die Entstehung der Ouvertüre *Shéhérazade*, die Ravel im Mai 1899 als drittes seiner Werke in einem Konzert des Pariser Conservatoire zur Aufführung brachte – und ausgepiffen wurde! Der *Pavane pour une infante défunte* für Klavier indes, die Ravel 1899 komponierte und 1909 orchestrierte, wurde von Anfang an eine ausgesprochen positive Aufnahme zuteil, und sie avancierte zu einem seiner erfolgreichsten Werke überhaupt.

Pariser Künstlerkreise

Nachdem Ravel 1895 seine pianistische Ausbildung am Pariser Conservatoire nach mehreren vergeblichen Anläufen ohne Abschluss beendet hatte, nahm er dort 1898 Kompositionsstudien bei Gabriel Fauré auf. Zwar blieb diesen Studien wie auch seinen wiederholten Bewerbungen um den begehrten Prix de Rome der erhoffte äußere Erfolg versagt, doch durch seinen Lehrer kam Ravel in Kontakt mit einer Reihe von einflussreichen Persönlichkeiten des Pariser Kulturlebens, und er begann, in den wichtigen musikalischen und literarischen Salons der Stadt zu verkehren.

Den Auftrag zur Komposition der *Pavane pour une infante défunte* erhielt er 1899 durch die Princesse Winnaretta de Polignac (1865–1942), deren Einfluss auf die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen ist. Als Tochter des amerikanischen Nähmaschinenfabrikanten Isaac Merritt Singer in New York geboren, erbte sie einen Teil des väterlichen Vermögens und unterhielt in Venedig und später in Paris bedeutende Salons. Mit ihrem Mann, dem 30 Jahre älteren Edmond de Polignac, mit dem sie von 1893 in einer platonischen Ehe lebte, teilte sie die Leidenschaft für die Kunst und das Mäzenat. Nach seinem Tod 1901 setzte sie ihr Engagement vor allem auf musikalischem Gebiet fort und ließ ihre Unterstützung Komponisten wie Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Igor Strawinsky, Francis Poulenc und Darius Milhaud durch

Kompositionsaufträge und die Veranstaltung von Salonkonzerten in ihrem Hause zu Gute kommen.

Ravels *Pavane* für Klavier erschien 1900 mit einer Dedikation an die Princesse de Polignac im Verlag von Eugène-Louis Demets im Druck, was die Widmungsträgerin als „großartiges Zeichen der Freundschaft“ aufnahm: „Ich war sehr überrascht und tief berührt, dass er meinen Namen tatsächlich mit diesen herrlichen Seiten verbunden hat.“¹ Gabriel Fauré, dem Ravel ein Exemplar des Erstdrucks zukommen ließ, schrieb am 5. August 1900 in Antwort auf die Sendung: „Ich war sehr glücklich, Ihre *Pavane* zu erhalten, die ich unendlich mag.“²

Ein anderer Zirkel, dem Ravel vor allem zu Beginn seiner Karriere wichtige künstlerische Impulse und Unterstützung verdankte, versammelte sich in regelmäßigem Turnus um den Maler Paul Sordes. Zu den so genannten „Apachen“ gehörten die Musiker Ricardo Viñes, Maurice Delage, Florent Schmitt und Désiré-Émile Inghelbrecht, ebenso der Dichter Léon-Paul Fargue sowie die Musikkritiker Michel Dimitri Calvocoressi und Émile Vuillermoz. Jeder brachte seine neuesten Arbeiten mit, die dann vorgestellt und diskutiert wurden. Léon-Paul Fargue berichtet, dass Ravel in diesem Kreis zum ersten Mal die *Pavane* und *Jeux d'eau* (1901) am Klavier vorgetragen habe: „Die Ironie, die Farben und die Neuartigkeit dieser Stücke waren für uns, die wir mit ganzer Seele in Claude Debussys Impressionismus eingetaucht waren, wie eine Offenbarung. Ravel erwies sich auf Anhieb, mit dem ersten Streich, als absolut unabhängig, als ein Grand Seigneur von herausragender persönlicher und eigenständiger Vorstellungskraft.“³

Die öffentliche Uraufführung beider Werke fand erst am 5. April 1902 im Rahmen eines Konzerts der Société nationale de musique durch den mit Ravel befreundeten Pianisten Ricardo Viñes statt.⁴ Ravel korrespondierte im Vorfeld des Konzerts mit seinem Ver-

1 Princesse Winnaretta de Polignac, „Memoirs of the late princess Edmond de Polignac“, in: *Horizons*, Nr. 68, August 1945, S. 127f.

2 Katalog *Maurice Ravel. Vente publique. Etude Delavienne – Lafarge*, Paris, Hôtel Drouot, 26. Juni 2000, S. 15.

3 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genf, Éditions du milieu du monde, 1945, S. 58.

4 Siehe auch Maurice Ravel, *Pavane pour une infante défunte pour piano*, BA 9632, hg. von Regina Back und Douglas Woodfull-Harris, Kassel u.a., Bärenreiter, 2008.

leger Demets, wie aus seinem Brief vom 31. März 1902 hervorgeht: „Ich meine, nächsten Samstag spielt Viñes meine beiden Stücke bei der [Société] Nationale. [...] Senden Sie mir, wenn möglich, Mengen von Billets.“⁵ Im Vergleich zu dem komplexeren *Jeux d'eau* wurde die *Pavane* von der Presse vornehmlich als bezaubernd und elegant angesehen.⁶ Gerade ihr eingängiger Stil lenkte jedoch erstmals die nötige gesellschaftliche Aufmerksamkeit auf Ravel, die schließlich auch die Akzeptanz schwierigerer und anspruchsvollerer Werke nach sich ziehen würde.

Zum Titel

Mit dem Titel *Pavane* griff Ravel in stilisierter Form den barocken Suitensatz spanisch-italienischer Herkunft auf, der seine Blütezeit als feierlich-gravitätischer höfischer Schreittanz im 16. und 17. Jahrhundert hatte.⁷ Der klangvolle, assoziationsreiche Gesamttitel jedoch – „Pavane für eine verstorbene Infantin“ – lud von Anfang an zu spekulativen Interpretationen ein. Der Frage nach der geheimen Botschaft dieser Überschrift entgegnete Ravel jedoch mit der höchst lapidaren Erklärung: „Als ich die Worte zusammenfügte, aus denen der Titel besteht, hatte ich nur das Vergnügen im Sinn, eine Alliteration zu bilden. Man sollte diesem Titel nicht mehr Bedeutung beimessen, als er hat, und vermeiden, ihn hochzuspielen. Es ist keine Totenklage um eine Infantin, die gerade verstorben ist, sondern beschwört eine Pavane herauf, die eine solche kleine Prinzessin einstmals am spanischen Hof hätte tanzen können.“⁸

Wie zum Beweis für Ravels Freude an der Alliteration der französischen Worte lässt sich daher auch die Anekdote verstehen, der zu Folge der junge Pianist Charles Oulmont dem Komponisten die *Pavane* in recht langsamem Tempo vorgespielt hatte, woraufhin Ravel ihn bei Seite nahm und ihm auftrug: „Hören Sie zu, mein Junge, denken Sie das nächste Mal daran, dass ich eine *Pavane für eine verstorbene Infantin* geschrieben habe [...] und keine *verstorbene Pavane für eine Infantin!*“ („Ecoutez, mon enfant, rappelez-vous une autre fois que j'ai écrit une *Pavane pour une infante défunte* [...], mais pas une *Pavane défunte pour une infante*.“⁹)

5 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., Letters, MFC R252.D377.

6 Arbie Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, New York, Columbia University Press, 1991, S. 37.

7 Ortrud Kuhn-Schließ, *Klassizistische Tendenzen im Klavierwerk von Maurice Ravel*, Regensburg, Gustav-Bosse-Verlag, 1992, S. 107.

8 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, S. 97.

9 Charles Oulmont, „Souvenir“, in: *La Revue musicale*, 1938, Jg. 19, Nr. 187, S. 400f.

Von der Klavier- zur Orchesterfassung

1909 entschloss sich Ravel dazu, die *Pavane* zu orchestrieren. Abgesehen von der großen Popularität des Werks, die den Gedanken an eine Orchestrierung hätte nahe legen können, ist es gut denkbar, dass Ravel durch den Verleger dazu veranlasst wurde. Demets hatte bereits 1909 eine Bearbeitung des Werks für Violine und Klavier auf den Markt gebracht, und in den folgenden Jahren sollten weitere Arrangements für jeweils ein Streich- oder Blasinstrument und Klavier, für Klavier zu vier Händen sowie für Orgel folgen. Hintergrund dafür war die Tatsache, dass nahezu alle nach 1905 entstandenen Werke Ravels bei A. Durand & Fils verlegt wurden. Demets war daher darauf angewiesen, nur mittels der Werke, an denen er bis zu diesem Zeitpunkt die Verlagsrechte hatte erwerben können – an der *Pavane pour une infante défunte* (Demets, 1900), an *Jeux d'eau* (Demets, 1902) und an dem kompletten Zyklus *Miroirs* (Demets, 1906), der vor 1905 unter Vertrag genommen worden war –, von Ravels wachsendem Erfolg als Komponist zu profitieren und seine Rechte durch Bearbeitungen zu verwerten.

Ravels Orchesterversion der *Pavane*, die er im August 1909 beendete¹⁰ und die 1910 bei Demets im Druck erschien, kam am 27. Februar 1911 im Rahmen der Gentlemen's Concerts in Manchester unter der Leitung von Sir Henry Wood erstmals zur Aufführung. Der *Manchester Guardian* vom 28. Februar 1911 bezeichnete das Werk als „sehr schöne Novität“, stellte jedoch in ihrer „Geruhsamkeit“ einen für Ravel durchaus untypischen Ausdruckscharakter fest: „Der Titel legt das Stück als künstliche oder verspielte Musik fest. [...] In der *Pavane* hören wir gewöhnliche, fast archaische Harmonien, zurückhaltenden Ausdruck und eine etwas entrückte Schönheit der Melodie.“¹¹

Zur gleichen Zeit fragte der Dirigent Désiré-Émile Inghelbrecht den befreundeten Komponisten nach einem neuen Orchesterwerk, wie aus Ravels Antwortschreiben vom 26. Februar 1911 hervorgeht: „Ich kann Ihnen nur die *Pavane pour une infante* ... mit zwei zusätzlichen Naturhörnern in G anbieten. Da dieses Stück der Princesse gewidmet ist, wäre sie vielleicht daran interessiert, die erste Aufführung bei sich zu Hause in Paris zu geben. Demets ist der Verleger des Stücks.“¹²

10 Ravel trug auf der letzten Seite des Autographs der Orchesterfassung „Août 1909“ ein (siehe Quelle A).

11 *The Manchester Guardian*, 28. Februar 1911, S. 6.

12 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252. I48 (3).

Offensichtlich zeigten sich sowohl Inghelbrecht als auch die Princesse de Polignac interessiert an der geplanten Aufführung des Werks, wie die weitere Korrespondenz vom 2. Juni 1911 belegt: „Mein lieber Inghelbrecht, nach unserem Briefwechsel glaubte ich, dass Sie die *Pavane* erhalten hätten. Doch heute erhalte ich einen Brief von Demets, in dem er mir mitteilt, dass er nicht willens sei, eine Partitur herzugeben. Ich meinte indessen ihm geschrieben zu haben, dass dies auf Kosten von Mme de Polignac geschehen solle. Ich werde ihn an den Wortlaut meines ersten Briefs erinnern und ihn bitten, Ihnen unverzüglich das Material zukommen zu lassen. Wenn es zu spät sein sollte, wäre ich Ihnen dankbar, wenn Sie ihm schreiben würden. Diese lächerliche Geschichte tut mir leid, denn ich hätte mir sehr lebhaft gewünscht, dass die erste Aufführung dieses Werks bei der Widmungsträgerin in Paris gegeben werden würde.“¹³

Tatsächlich ließ sich die Angelegenheit rasch klären, denn bereits am 3. Juni, dem nächsten Tag, konnte Ravel dem Dirigenten in einem Brief mitteilen, die Princesse de Polignac solle die Partitur am besten direkt bei Demets abholen lassen. Vermutlich fand die geplante private Aufführung im Salon der Princesse um den 8. Juni 1911 statt, denn Ravel fragte im gleichen Brief: „Könnte mein Werk so platziert werden, dass ich den Zug um 6 Uhr nehmen könnte? (damit ich genug Zeit hätte, um bei mir zu Hause vorbei zu gehen und die Kleider zu wechseln. [...]) Wenn am 8. nachmittags eine Probe wäre, könnte ich dabei sein.“¹⁴

Die erste öffentliche Aufführung der *Pavane* in Paris, die von Alfredo Casella dirigiert wurde, fand wenige Monate später, am 25. Dezember 1911, im Rahmen der Concerts Hasselmans statt. Der Rezensent des *Ménestrel* beschrieb das Werk anschließend als „hübsches Stück von archaischem Ton, dem es an Poesie nicht fehlt“.¹⁵

Die *Pavane pour une infante défunte* ist nicht die einzige eigene Klavierkomposition, die Ravel orchestrierte. Vorausgegangen waren *Une barque sur l'océan* (1906) aus *Miroirs* und die *Rapsodie espagnole* (1907/08), es folgten *Ma mère l'oye* (1911), *Le tombeau de Couperin* (1919) und eine Reihe weiterer Werke. Offensichtlich stellte die Niederschrift für Klavier häufig eine erste Version

der Komposition dar, die in einem späteren Stadium mit den zugehörigen Klangfarben ausgestattet und bereichert wurde – eine Vorgehensweise, die mit den Vorstellungen eines feststehenden Werkbegriffs und einer alleingültigen Originalfassung kaum vereinbar ist. Bereits die Zeitgenossen und künstlerischen Weggefährten Ravels sprachen von dem in den Klavierversionen angelegten orchestralen Charakter der Werke.¹⁶ Der Pianist Alfred Cortot, ein intimer Kenner der Musik Ravels, war der Auffassung, die Klavierfassung der *Pavane* vermittele eher den Anschein eines Klavierauszugs denn einer Originalkomposition, und daher habe Ravel es nicht versäumt, in der Orchesterversion dieses Stück seiner wahren Bestimmung zuzuführen.¹⁷ Zweifellos würde man jedoch der durch den Komponisten selbst legitimierten Doppelexistenz des Werks nicht gerecht werden, hielte man entweder nur die Klavierversion als Originalfassung oder nur die Orchesterversion als Fassung letzter Hand für authentisch. Eher lässt sich die Transkription als schöpferische Interpretation und analytische Verdeutlichung der Vorlage betrachten, die etwas ans Licht bringt, was in einer Wiedergabe am Klavier latent vorhanden ist.¹⁸ Die Tatsache, dass Ravel in seinen Briefen die Orchesterversion an keiner Stelle als Bearbeitung bezeichnet, sondern sie stets mit gleichberechtigtem Titel erwähnt, ist nicht zuletzt eine Bestätigung der Eigenständigkeit und Unabhängigkeit beider Fassungen.

Ästhetik und Aufführungspraxis

Beiden Versionen der *Pavane* gemeinsam ist ihr melancholischer, reminiszenzartiger Charakter, der mit seinen archaisch wirkenden, entrückten Quintklängen vergangene Zeiten heraufbeschwört. In der Orchesterversion tut Ravel zu diesem Zweck ein übriges, indem er – wie aus der autographen Orchesterpartitur und aus seinem Brief vom 26. Februar 1911 (siehe S. IV) hervorgeht – Naturhörner in G verwendet wissen will, die um 1910 auch in französischen Orchestern nicht mehr üblich waren. Das chromatische Ventilhorn hatte sich in französischen Orchestern um die Jahrhundertwende zunehmend gegen das Naturhorn durchgesetzt, am Pariser Conservatoire war jedoch noch bis 1896 ausschließlich Naturhorn unterrichtet worden und erst

13 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252. I48 (4).

14 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252.I48 (5).

15 „Concerts Hasselmans“, in: *Le Ménestrel*, 30. Dezember 1911, S. 412.

16 Hélène Jourdan-Morhange und Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989, S. 19.

17 Alfred Cortot, *La Musique française de piano*, Bd. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1948, S. 24.

18 Michael Russ, „Ravel and the orchestra“, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, hg. von Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, S. 134.

ab 1897 auch Ventilhorn, das jedoch bis 1903 das Naturhorn endgültig aus dem Lehrplan verdrängte.¹⁹

Eine weitere erwähnenswerte Besonderheit ist, dass dem Aufführungsmaterial der Erstaussgabe eine zusätzliche Klavierstimme beigelegt war, die wohl dafür vorgesehen war, bei Bedarf die Harfenstimme zu ersetzen. Aufmerksamkeit gebührt den Akkorden der Viola in T. 47 und 57, die hier – anders als bei der Violine – nicht von den tiefen zu den hohen Tönen gebrochen werden, sondern umgekehrt von den hohen zu den tiefen.

Im Blick auf die Aufführungstraditionen des Pariser Conservatoire lassen sich einige aufführungspraktische Details benennen, die auch für die Orchesterfassung der *Pavane* von Interesse sind. Das Klangvolumen dieses Orchesters war, so Kern Holoman, nicht gerade üppig und voll. Die Tonqualität, die von den Bläsern kultiviert wurde, war eher schmal und wurde gelegentlich als hell und nicht sehr rund bezeichnet. Alle Bläser, einschließlich Oboe und Klarinette, wendeten dabei in den Solopassagen ein eher schnelles und sehr enges Vibrato an, nur im Hornsolo der *Pavane* führte Lucien Thévet in den 1930er Jahren ein markantes Vibrato ein.²⁰

Das Tempo betreffend weisen der Erstdruck und die nächsten Folgeauflagen der Klavierfassung die Metronomangabe $\text{♩} = 80$ auf, die auch in Ravels Handexemplar **MR** aus der Erstauflage nicht korrigiert wurde. Die autographe Orchesterpartitur **A**, die mit August 1909 datiert ist, weist ebenso wie der Erstdruck der Orchesterpartitur **EO**, der 1910 publiziert wurde, keinerlei Tempoangaben auf. Die Entscheidung zu Gunsten $\text{♩} = 54$ muss nach der Publikation von **EO** gefallen sein, jedoch vor dem Nachdruck der Orchesterpartitur **R1** von 1912/13, der die Tempoangabe *Lent* und $\text{♩} = 54$ sowie zahlreiche Tempoänderungen in der ganzen Partitur enthält. Das Gleiche gilt für die Orchesterstimmen **EP**. Nachweislich tragen die fünfte Auflage der Klavierfassung, die auf Grund der darin beworbenen Werke frühestens auf 1913 zu datieren ist, und von da an alle weiteren Auflagen die Metronomangabe $\text{♩} = 54$. Anfänglich muss Ravel also ein deutlich rascheres Grundtempo für das Stück vorgeschwebt haben, was sich auch mit der von Charles Oulmont

überlieferten Anekdote deckt, der zu Folge der Komponist eine zu langsame Interpretation abgelehnt hatte (siehe S. IV). Später jedoch änderte er diese Ansicht offensichtlich, was durch seine eigene Einspielung der Klavierfassung der *Pavane* gestützt wird, die er 1922 auf Duo-Art-Rollen realisierte. In dieser auf CD reproduzierten Aufnahme²¹, die 5'45 Minuten lang ist, liegt das Grundtempo bei $\text{♩} = 58$, also ein wenig rascher als im Nachdruck der Orchesterfassung von 1912/13 und in den ab 1913 publizierten Auflagen der Klavierfassung angegeben.

Obgleich sich die *Pavane* als höchst erfolgreiches und damit entscheidendes Werk in seiner Laufbahn als Komponist erwiesen hatte, äußerte sich Ravel später sehr kritisch über seine Komposition und gleichzeitig sehr anerkennend über die Aufführungen und Interpretationen, die sie erfahren hatte. Im Februar 1912 verfasste er nach einer Aufführung der *Pavane* im Rahmen der Concerts Lamoureux einen Kommentar, in dem er „den Kritiker an die Stelle des Komponisten“ treten ließ, und bekannte: „Aus solcher Entfernung kann ich ihre Qualitäten nicht mehr erkennen, aber leider nur zu deutlich ihre Schwächen: den unverhohlenen Einfluss Chabriers und die ziemlich dürftige Form. Die bemerkenswerten Interpretationen dieses unfertigen und anspruchslosen Stücks haben, meine ich, viel zu seinem Erfolg beigetragen.“²²

DANKSAGUNG

Wir freuen uns, an dieser Stelle denjenigen zu danken, die uns bei der Erarbeitung der Edition behilflich waren: Nigel Hughes (Südafrika) sind wir sehr dankbar für die Erlaubnis, Einsicht in die handschriftliche Stichvorlage zu nehmen. Cécile Reynaud, Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France, Paris, Fran Barulich und weitere Mitarbeiter der Pierpont Morgan Library, New York, waren so freundlich, uns die Quellen zugänglich zu machen. Für wichtige Informationen und Recherchehinweise gilt unser Dank

19 K. C. Moore, *The persistence of the natural horn in the romantic period*, in: <http://www.mooremusic.org.uk/nathorn/nathorn.htm>, 18. Dezember 2007.

20 D. Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004, S. 120.

21 *Ravel plays Ravel*, LaserLight 14 201, 1995. Zu dieser Aufnahme ist anzumerken, dass das authentische Grundtempo der Einspielung bei der Reproduktion von Duo-Art-Rollen aus technischen Gründen nicht exakt rekonstruierbar ist und einer gewissen Schwankungsbreite unterliegt, die Temporelationen innerhalb der Sätze indes bleiben gewahrt.

22 Maurice Ravel, „Concert Lamoureux“, in: *Revue musicale de la S.I.M.*, 15. Februar 1912, Jg. 8, Nr. 2, S. 62.

im Besonderen Juliette Appold (Princeton), Jonathan Del Mar (London), Adrienne Fontainas (Brüssel), Peter Linnitt (London) und Arbie Orenstein (New York).

Regina Back und Douglas Woodfull-Harris
Hamburg und Kassel, im Januar 2008

ZUR EDITION

Ravels *Pavane pour une infante défunte* für Klavier erschien 1900 bei Eugène-Louis Demets. Der Erstdruck der Orchesterfassung **EO**, der 1910 ebenfalls bei Demets publiziert wurde, und der Nachdruck **R1** von 1912/13 stellen die Hauptquellen für die vorliegende Edition dar. Erstmals kann in dieser Edition auch die autographe Orchesterpartitur **A** mit einbezogen wer-

den, die – das zeigen die Eintragungen des Notenstechers – als Stichvorlage für den Erstdruck diente und einige wenige abweichende Lesarten enthält. Sie werden zur Klärung editorischer Fragen herangezogen und im Critical Commentary gelistet. Nach dem Tod von Demets 1923 wurde sein Verlag von Max Eschig übernommen.²³ Die in der Folge bei Eschig publizierten Nachdrucke enthalten keine Abweichungen zu **R1** von 1912/13 und sind daher nicht als Quellen für die vorliegende Edition relevant.

Da die Korrekturen und Eintragungen in Ravels Handexemplar der Klavierfassung **MR** aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren vor der Orchestrierung des Werks 1909 vorgenommen wurden, werden seine Lesarten ebenfalls im Critical Commentary gegeben. Ergänzungen der Herausgeber erscheinen fett gedruckt.

23 Anik Devriès und François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Bd. II, 1820–1914, Genf, Éditions Minkoff, 1988, S. 139f.

INTRODUCTION

The year 1898 marked a watershed in the artistic evolution of Maurice Ravel (1875–1937), for his works were performed in public for the first time, bringing him to the attention of a wider audience. His *Sites auriculaires* for two pianos (1895–7) was performed in March 1898, his *Menuet antique* for piano (1895) the very next month, and in that same year the latter became Ravel's first work to appear in print. The year 1898 also saw the origin of his third work to reach public performance, the overture *Shéhérazade*, which he conducted in May 1899 at a concert at the Paris Conservatoire (it was received with catcalls!). In contrast, the *Pavane pour une infante défunte* for piano, composed in 1899 and orchestrated in 1909, was given a highly positive reception from the very start and would eventually become one of his most successful works altogether.

Parisian Artistic Circles

In 1895, after several attempts, Ravel ended his pianistic training at the Paris Conservatoire without taking a degree. In 1898 he embarked on a course of composition with Gabriel Fauré at the same institution. These studies, like his repeated applications for the coveted Prix de Rome, were destined to remain without external success. Yet through his teacher Ravel came into contact with a number of influential figures from Paris's cultural scene, and he soon began to frequent the city's leading musical and literary salons.

Ravel was commissioned to write the *Pavane pour une infante défunte* by Princess Winnaretta de Polignac (1865–1942), a woman who had an inestimable influence on early twentieth-century art. Born in New York to the American sewing machine manufacturer Isaac Merritt Singer, she inherited part of her father's fortune and maintained important salons in Venice and later in Paris. Together with her husband Edmond de Polignac, a man thirty years her senior with whom she lived in a "Platonic marriage" from 1893, she shared a passion for the arts and for artistic patronage. After his death in 1901 she focused her commitment primarily on music and lent her support to such composers as Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Igor Stravinsky, Francis Poulenc, and Darius Milhaud by commissioning new works from them and holding salon concerts at her home.

Ravel's *Pavane* was published by Eugène-Louis Demets in 1900 with a dedication to the Princess de Po-

lignac. The princess regarded it as a "great mark of friendship": "I was much surprised and deeply touched that he should have attached my name to these lovely pages."¹ Gabriel Fauré, to whom Ravel sent a copy of the first edition, responded on 5 August 1900 by saying "I was very happy to receive your *Pavane*, which I like immeasurably."²

Another circle to which Ravel owed important artistic stimuli and support, especially at the outset of his career, was the so-called "Apaches" who convened at regular intervals around the painter Paul Sordes. Among its members were the musicians Ricardo Viñes, Maurice Delage, Florent Schmitt, and Désiré-Émile Inghelbrecht as well as the poet Léon-Paul Fargue and the music critics Michel Dimitri Calvocoressi and Émile Vuillermoz. Each of them brought along his most recent creations for presentation and discussion. Léon-Paul Fargue recalled that Ravel played the *Pavane* and *Jeux d'eau* (1901) at the piano for the first time in this circle: "The irony, the colors, and the novelty of these pieces were a revelation to us, who had plunged body and soul into Claude Debussy's 'Impressionism'. Ravel proved at once, at the very first stroke, to be an independent spirit of the first order, a *grand seigneur* of the personal, isolated, and secret conception."³

The first public performance of both works did not take place until 5 April 1902, when they were given by Ravel's friend Ricardo Viñes at a concert of the Société Nationale de Musique.⁴ Before the concert Ravel had corresponded with his publisher Demets, as we learn from his letter of 31 March 1902: "I believe that next Saturday Viñes will play my two pieces at the [Société] Nationale [...] If possible, send me lots of tickets."⁵ Unlike the more complex *Jeux d'eau*, the *Pavane* was generally regarded as elegant and charming by

1 Princess Winnaretta de Polignac, "Memoirs of the late princess Edmond de Polignac", *Horizons* no. 68 (August 1945), pp. 127f.

2 *Maurice Ravel: Vente publique, Etude Delavenne – Lafarge*, auction catalogue, Paris, Hôtel Drouot, 26 June 2000, p. 15.

3 Hélène Jourdan-Morhange: *Ravel et nous* (Geneva: Éditions du milieu du monde, 1945), p. 58.

4 See also Maurice Ravel: *Pavane pour une infante défunte* pour piano (BA 9632), ed. Regina Back and Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2008).

5 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., Letters, MFC R252.D377.

the press.⁶ It was precisely its ingratiating style that first brought Ravel the necessary attention of society that would ultimately bring about the acceptance of his more difficult and demanding works.

The Choice of Title

With the title *Pavane* Ravel turned, in stylized form, to the Baroque suite movement of Italo-Spanish origin that had reached a flowering in the sixteenth and seventeenth centuries as a solemn and stately processional dance performed at court.⁷ The full title – the sonorous and richly associative “Pavane for a dead princess” – led from the very outset to speculative interpretations. Ravel responded to the question of the title’s secret message with the curt explanation: “When I assembled the words of this title I had nothing more in mind than the pleasure of alliteration. One should not attach any more significance to this title than it has and avoid dramatizing it. It is not a dirge for a recently deceased princess, but evokes a pavane that such a young princess might once have danced at the court of Spain.”⁸ Proof of Ravel’s delight in the alliteration of the French words may be found in the following anecdote. The young pianist Charles Oulmont played the *Pavane* for the composer at a quite slow tempo, after which Ravel took him aside and said: “Listen, young man, next time bear in mind that I’ve written a *Pavane for a dead princess*, not a *Dead pavane for a princess!*” (“Écoutez, mon enfant, rappelez-vous une autre fois que j’ai écrit une *Pavane pour une infante défunte* [...], mais pas une *Pavane défunte pour une infante.*”)⁹

From Piano Version to Orchestral Arrangement

In 1909 Ravel decided to orchestrate the *Pavane*. Quite aside from the work’s great popularity, which may well have prompted the idea of an orchestral version, it is perfectly conceivable that Ravel was asked to do so by his publisher. As early as 1909 Demets had issued an arrangement of the piece for violin and piano, and the years that followed witnessed further arrangements for solo string or wind instrument and piano, for piano four-hands, and for organ. The reason for this was that virtually all of Ravel’s works after 1905 were published by A. Durand & Fils, and Demets,

wanting to profit from the composer’s growing success, capitalized on his existing rights, by issuing arrangements of the works: *Pavane pour une infante défunte* (Demets, 1900), *Jeux d’eau* (Demets, 1902), and the complete piano cycle *Miroirs* (Demets, 1906), which had been under contract prior to 1905.

Ravel’s orchestral version of the *Pavane* was completed in August 1909¹⁰ and published by Demets in 1910. The première was given by Sir Henry Wood on 27 February 1911 during one of the Gentlemen’s Concerts in Manchester. The *Manchester Guardian* of 28 February 1911 called the work a “most beautiful novelty” but found its “quietness” untypical of the composer: “The title itself classes the piece among artificial or toyish music. [...] In the *Pavane* we get normal, almost archaic harmonies, subdued expression, and a somewhat remote beauty of melody.”¹¹

At the same time the conductor Désiré-Émile Inghelbrecht asked his friend Ravel for a new orchestral piece, as we learn from Ravel’s reply of 26 February 1911: “I can offer you only the *Pavane pour une infante* ... with two additional natural horns in G. As this piece is dedicated to the princess, she may perhaps be interested in giving it a first hearing at her home in Paris. Demets is the piece’s publisher.”¹²

Evidently both Inghelbrecht and the Princess de Polignac signaled their interest in the proposed performance of the piece, as we learn from another letter dated 2 June 1911: “My dear Inghelbrecht, after our exchange of several letters I thought that you had received the *Pavane*. But today I received a letter from Demets in which he informs me that he is unwilling to hand over a score. I thought I had written him that the costs would be borne by Mme de Polignac. I shall remind him of the terms of my first letter and ask him to send you the material at once. If it is too late, I would be grateful if you would write to him. I am sorry for this ridiculous story, for I avidly wanted the first performance of this piece to take place in Paris at the home of its dedicatee.”¹³

As it happened, the affair was quickly put to rights, for on 3 June Ravel informed the conductor in a letter that the Princess de Polignac should preferably have the score picked up directly from Demets. Presumably the scheduled private performance was given in

6 Arbie Orenstein: *Ravel: Man and Musician* (New York: Columbia University Press, 1991), p. 37.

7 Ortrud Kuhn-Schliess: *Klassizistische Tendenzen im Klavierwerk von Maurice Ravel* (Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag, 1992), p. 107.

8 Marcel Marnat: *Maurice Ravel* (Paris: Fayard, 1986), p. 97.

9 Charles Oulmont: “Souvenir”, *La Revue musicale* 19, no. 187 (1938), pp. 400f.

10 Ravel entered the date “Août 1909” on the final page of the autograph (see source A).

11 *The Manchester Guardian* (28 February 1911), p. 6.

12 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252. I48 (3).

13 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252. I48 (4).

the princess's salon on 8 June 1911, for in the same letter Ravel asked whether "my work could be programmed in such a way that I will be able to catch the train at six o'clock? (so that I will have enough time to drop by my place and change clothes [...]) If a rehearsal is to take place at eight in the evening I could be present."¹⁴

The first public performance of the *Pavane* in Paris, conducted by Alfredo Casella, took place a few months later, on 25 December 1911, as part of the Concerts Hasselmans. Afterwards the critic of *Le Ménestrel* described the work as "a pretty piece of archaic inflection that is not lacking in poetry."¹⁵

The *Pavane pour une infante défunte* is not the only piano piece that Ravel orchestrated. It was preceded by *Une barque sur l'océan* (1906) from *Miroirs* and the *Rapsodie espagnole* (1907–8) and was followed by *Ma mère l'oye* (1911), *Le tombeau de Couperin* (1919), and a number of other works. Evidently Ravel frequently considered the piano manuscript of a piece to be a first version which, at a later stage, was elaborated and enriched with the requisite tone-colors – a procedure that is scarcely compatible with the notions of a codified work of art and a definitive original. Even Ravel's contemporaries and fellow-artists spoke of the orchestral character implicit in the piano versions of his works.¹⁶ The pianist Alfred Cortot, a connoisseur of Ravel's music, felt that the piano version of the *Pavane* conveyed the impression of a piano reduction rather than an original composition, and that Ravel did right to restore the piece to its rightful form in the orchestral version.¹⁷ All the same, we would unquestionably do an injustice to the dual nature of this work, as legitimized by the composer himself, by regarding only the piano version as the original or only the orchestral version as definitive. Instead, the transcription can be viewed as a creative interpretation and an analytic explication of the original model, bringing to light things that are only latent in readings of the work at the piano.¹⁸ The fact that Ravel, in his letters, never referred to the orchestral version as an arrangement,

but always mentions it on a par with the piano version, is not least of all a confirmation of the independence and self-sufficiency of both versions.

Aesthetics and Performance Practice

The two versions of the *Pavane* share a melancholy, a memory-laden character evoking bygone times with its archaic, disembodied fifths. Ravel goes one step further toward this end in the orchestral version by calling for "natural horns in G," as we know from the autograph score and his letter of 26 February 1911 (see p. IX). Natural horns in G were no longer commonly found in French orchestras around the year 1910. The chromatic valve horn had increasingly supplanted the natural horn in French orchestras around the turn of the century, although as late as 1896 only the natural horn was taught at the Paris Conservatoire. It was not until 1897 that the Conservatoire's syllabus also included the valve horn, which permanently suppressed its natural counterpart by 1903.¹⁹

Another peculiarity worthy of mention is that the performance material of the first edition included an additional part for piano that was intended, if necessary, to replace the harp, should an instrument not be available. Attention should be drawn to the chords of the viola in bars 47 and 57, which, unlike those of the violin, are broken from top to bottom rather than vice versa.

With regard to the performance traditions of the Paris Conservatoire, it is worth mentioning a few details of musical execution relevant to the orchestral version of the *Pavane*. The volume of sound from this orchestra was, as Kern Holoman informs us, not exactly full and luxuriant. The tone quality cultivated by the winds tended to be thin and was occasionally called bright rather than fully rounded. All the winds, including the oboe and clarinet, applied a quite rapid and very narrow vibrato in solo passages; it was not until the 1930s that Lucien Thévet introduced a pronounced vibrato in the horn solo of the *Pavane*.²⁰

As far as tempo is concerned, the first edition of the piano version and its subsequent impressions, have a metronome mark of $\text{♩} = 80$. This mark was left standing in Ravel's personal copy of the first edition with

14 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252.I48 (5).

15 "Concerts Hasselmans", *Le Ménestrel* (30 December 1911), p. 412.

16 Hélène Jourdan-Morhange and Vlado Perlemuter: *Ravel d'après Ravel* (Aix-en-Provence: Alinéa, 1989), p. 19.

17 Alfred Cortot, *La Musique française de piano*, vol. 2 (Paris: Presses universitaires de France, 1948), p. 24.

18 Michael Russ: "Ravel and the orchestra", *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 134.

19 K. C. Moore: "The persistence of the natural horn in the romantic period," <http://www.mooremusic.org.uk/nathorn/nathorn.htm> (18 December 2007).

20 D. Kern Holoman: *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004), p. 120.

his corrections, **MR**. The autograph orchestral score **A**, dated August 1909, as well as the first edition of the orchestral score **EO**, issued in 1910, have no tempo markings. Ravel's decision in favor of ♩ = 54 must have been made after **EO** was issued, but before the 1912–13 reprint of the orchestral score **R1** which contains the tempo marking *Lent* and ♩ = 54, and numerous tempo modifications throughout the score. The same situation is found in the orchestral parts **EP**. The fifth printing of the piano version, which cannot antedate 1913 in view of the advertisements it contains, has a metronome mark of ♩ = 54, as do all subsequent impressions. Thus, Ravel must initially have had in mind a much faster basic tempo for the piece. This is consistent with the anecdote, handed down by Charles Oulmont, that the composer was opposed to sluggish performances (see p. IX). Later, however, he evidently changed his mind on this point, as can be heard on his recording of the piano version for a Duo-Art piano roll (1922). This recording, now released on CD,²¹ is 5'45 long with a basic tempo of ♩ = 58. It is thus slightly faster than the orchestral version reissue of 1912–13 and the new impressions of the piano version issued from 1913 on.

Although the *Pavane* proved to be extremely successful, and thus crucial to his career as a composer, Ravel later took a critical view of the piece while expressing satisfaction with the performances and interpretations it had received. In February 1912, following a performance of the *Pavane* at the Concerts Lamoureux, he published a commentary in which he allowed "the critic to stand in lieu of the composer" and confessed that "from such a distance I can no longer discern its qualities, but unfortunately, all the more clearly, its weaknesses: the blatant influence of Chabrier and the rather threadbare form. The highly remarkable interpretations of this imperfect and unchallenging piece have, I feel, contributed much to its success."²²

21 *Ravel plays Ravel* (LaserLight 14 201, 1995). It should be said about this recording that, for technical reasons, the authentic basic tempo in recordings of Duo-Art piano rolls cannot be exactly reconstructed and is subject to a certain margin of deviation. However, the tempo relations within the pieces remain intact.

22 Maurice Ravel: "Concert Lamoureux", *Revue musicale de la S.I.M.*, 18, no. 2 (15 February 1912), p. 62.

ACKNOWLEDGMENTS

We are pleased to take this opportunity to thank those who helped us in producing this edition: A great debt is owed to Nigel Hughes (South Africa) for allowing the autograph Stichvorlage to be examined. Cécile Reynaud, Département de la Musique of the Bibliothèque nationale de France (Paris), Fran Barulich and the staff of The Pierpont Morgan Library (New York) kindly granted us access to sources. We are particularly grateful for the useful information and research suggestions supplied by Juliette Appold (Princeton), Jonathan Del Mar (London), Adrienne Fontainas (Brussels), Peter Linnitt (London) and Arbie Orenstein (New York).

Regina Back and Douglas Woodfull-Harris
Hamburg and Kassel, January 2008
(translated by J. Bradford Robinson)

NOTES ON THE EDITION

The piano version of Ravel's *Pavane pour une infante défunte* was published by Eugène-Louis Demets in 1900. The first edition of the orchestral version **EO**, issued in 1910, likewise by Demets, and the reissue **R1** of 1912–13 served as the principal sources for this publication. The present edition is the first to draw on the autograph orchestral score **A**, which, as revealed by the engraver's markings, served as a production master for the first edition and contains several alternative readings. These readings were consulted to clarify editorial questions and are listed in the Critical Commentary. Following Demets' death in 1923 his catalogue was taken over by the publishing house of Max Eschig.²³ The later impressions issued by Eschig contain no departures from **R1** of 1912–13 and are thus irrelevant as sources for this edition.

In all likelihood the corrections and inscriptions in Ravel's personal copy of the piano version **MR** originated prior to the work's orchestration in 1909, and the conflicting readings are therefore included in the Critical Commentary. Editorial additions appear in bold-face type.

23 Anik Devriès and François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, vol. 2, 1820–1914 (Geneva: Éditions Minkoff, 1988), pp. 139f.

INTRODUCTION

L'année 1898 a représenté un tournant dans l'évolution artistique de Maurice Ravel (1875–1937). Pour la première fois, en effet, ses œuvres sont exécutées en public, ce qui les désigne à l'attention d'un plus large public. Ses *Sites auriculaires* pour deux pianos (1895–1897) sont donnés en mars 1898, son *Menuet antique* pour piano (1895) dès le mois suivant, et la même année cette dernière œuvre devient le premier ouvrage de Ravel à paraître sous forme imprimée. C'est également en 1898 que naît la troisième de ses œuvres qui va être exécutée publiquement, l'ouverture *Shéhérazade*. Le compositeur la dirige en mai 1899 lors d'un concert au Conservatoire de Paris (elle y est accueillie par des huées !). Par contraste, la *Pavane pour une infante défunte* pour piano, composée en 1899 et orchestrée en 1909, reçoit dès le début un accueil très favorable et deviendra l'un des plus populaires de tous ses ouvrages.

Les cercles artistiques parisiens

En 1895, après plusieurs tentatives, Ravel met un terme à ses études de piano au Conservatoire sans recevoir de diplôme. En 1898 il commence à suivre le cours de composition de Gabriel Fauré dans la même institution. Ces études, ainsi que ses candidatures répétées au prestigieux Prix de Rome, sont destinées à demeurer sans la moindre sanction officielle. Toutefois, par l'entremise de son professeur, Ravel entre en contact avec diverses personnalités influentes de la scène culturelle parisienne, et ne tarde pas à fréquenter les principaux salons littéraires et musicaux de la capitale.

Ravel reçoit la commande de la *Pavane pour une infante défunte* de la princesse Winnaretta de Polignac (1865–1942), femme qui a exercé une influence inestimable sur l'art du début du vingtième siècle. Née à New York, fille du fabricant américain de machines à coudre Isaac Merritt Singer, elle hérite d'une partie de la fortune de son père et anime d'importants salons à Venise, puis à Paris. Elle et son mari Edmond de Polignac, son aîné de trente ans, avec qui elle a conclu en 1893 un « mariage platonique », partagent une même passion pour les arts et le mécennat artistique. Après la mort du prince en 1901, elle concentre cet intérêt principalement sur la musique, apportant son soutien à des compositeurs tels que Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Igor Stravinsky, Francis Poulenc

et Darius Milhaud en leur commandant des œuvres nouvelles et en organisant des concerts dans son salon particulier.

La *Pavane* de Ravel est publiée en 1900 par Eugène-Louis Demets avec une dédicace à la princesse de Polignac. La princesse verra là « une grande marque d'amitié » : « J'ai été très surprise et profondément touchée qu'il ait attaché mon nom à ces pages charmantes ».¹ Gabriel Fauré, à qui Ravel fait parvenir un exemplaire de la première édition, répond le 5 août 1900 en lui disant : « J'ai été très heureux de recevoir votre Pavane que j'aime infiniment ».²

Un autre cercle auquel Ravel était redevable d'une stimulation artistique et d'un soutien non négligeable, en particulier au début de sa carrière, est celui appelé les « Apaches », qui se réunissait à intervalles réguliers autour du peintre Paul Sordes. Parmi ses membres figuraient les musiciens Ricardo Viñes, Maurice Delage, Florent Schmitt et Désiré-Émile Inghelbrecht, ainsi que le poète Léon-Paul Fargue et les critiques musicaux Michel Dimitri Calvocoressi et Émile Vuillermoz. Chacun d'eux apportait ses dernières créations afin qu'elles soient présentées et discutées. Léon-Paul Fargue se souviendra que Ravel avait interprété la *Pavane* et les *Jeux d'eau* (1901) au piano pour la première fois dans ce cercle : « L'ironie, la couleur et la nouveauté de ces morceaux furent une révélation pour nous tous qui trempions corps et âme dans l'impressionisme de Claude Debussy. Ravel, du premier coup, d'une phrase de fleuret, se plaçait comme un indépendant de première volée, un grand seigneur de la conception personnelle, isolée et secrète ».³

La création des deux œuvres n'aura lieu que le 5 avril 1902, lorsqu'elles sont données par Ricardo Viñes, l'ami de Ravel, à un concert de la Société Nationale de Musique.⁴ Avant le concert, Ravel a été en correspondance avec son éditeur Demets, comme nous l'apprend sa lettre du 31 mars 1902 : « Je crois que c'est Samedi

1 Princesse Winnaretta de Polignac, "Memoirs of the late princess Edmond de Polignac", *Horizons* no 68 (août 1945), pp. 127 sq.

2 *Maurice Ravel : Vente publique, Etude Delavenne – Lafarge*, catalogue de vente, Paris, Hôtel Drouot, 26 juin 2000, p. 15.

3 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (Genève, Éditions du milieu du monde, 1945), p. 58.

4 Cf. également Maurice Ravel, *Pavane pour une infante défunte pour piano* (BA 9632), éd. Regina Back et Douglas Woodfull-Harris (Kassel, Bärenreiter, 2008).

prochain que Viñes doit jouer mes deux pièces à la Nationale. [...] Si possible, envoyez-moi des billets en foule ».⁵ Contrairement aux *Jeux d'eau*, plus complexes, la *Pavane* est généralement considérée comme élégante et charmante par la presse⁶. C'est précisément son style séduisant qui désigne Ravel à l'attention indispensable de la société qui va finir par faire accepter ses ouvrages plus difficiles et plus exigeants.

Le choix du titre

Avec le titre de *Pavane* Ravel reprend, sous forme stylisée, le mouvement de suite baroque, d'origine italo-espagnole, qui avait fleuri au seizième et dix-septième siècles, comme dance solennelle et officielle que l'on exécutait à la cour.⁷ Le titre complet, sonore et riche en associations – « Pavane pour une infante défunte » – a suscité dès le départ des interprétations spéculatives. À la question du message que le titre recèlerait, Ravel a répondu par un bref commentaire : « Pour moi, je n'ai songé, en assemblant les mots qui composent ce titre qu'au plaisir de faire une allitération. Ne pas attacher à ce titre plus d'importance qu'il n'en a. Éviter de dramatiser. Ce n'est pas la déploration funèbre d'une infante qui vient de mourir mais bien l'évocation d'une pavane qu'aurait pu danser telle petite princesse, jadis, à la cour d'Espagne ».⁸

On peut lire une preuve de l'attachement de Ravel à l'allitération des mots du titre dans l'anecdote suivante. Le jeune pianiste Charles Oulmont avait joué la *Pavane* devant le compositeur à un tempo très lent, après quoi Ravel le prit à part et lui dit : « Écoutez, mon enfant, rappelez-vous une autre fois que j'ai écrit une *Pavane pour une infante défunte* [...], mais pas une *Pavane défunte pour une infante* ».⁹

De la version pour piano à l'arrangement pour orchestre

En 1909 Ravel décide d'orchestrer la *Pavane*. Indépendamment de la grande popularité de l'œuvre, qui a pu lui inspirer l'idée d'une version pour orchestre, il est parfaitement concevable que ce soit l'éditeur de Ravel qui le lui ait demandé. Dès 1909 Demets publiait un arrangement du morceau pour violon et piano, et les

années qui suivent voient paraître des arrangements supplémentaires pour instrument à vent ou à cordes solo et piano, pour piano à quatre mains et pour orgue. La raison en est que presque toutes les œuvres de Ravel à dater de 1905 sont publiées par A. Durand & Fils ; Demets, souhaitant profiter du succès grandissant du compositeur, mise sur les droits qu'il possède encore en publiant des arrangements de ses œuvres : *Pavane pour une infante défunte* (Demets, 1900), *Jeux d'eau* (Demets, 1902) et l'intégralité du cycle pour piano des *Miroirs* (Demets, 1906), pour lequel un contrat avait été conclu antérieurement à 1905.

La version orchestrée par Ravel de la *Pavane* est achevée en août 1909¹⁰ et publiée par Demets en 1910. La création en est donnée par Sir Henry Wood le 27 février 1911 au cours d'un des Gentlemen's Concerts de Manchester. Le *Manchester Guardian* du 28 février 1911 décrit l'œuvre comme une « nouveauté extrêmement belle » mais trouve son « calme » inhabituel pour le compositeur : « Le titre classe la pièce au nombre des musiques artificielles ou joueurs. [...] Dans la *Pavane* on a des harmonies simples, presque archaïques, une expression sobre, et une beauté mélodique quelque peu distante ».¹¹

Au même moment le chef d'orchestre Désiré-Émile Inghelbrecht demande à son ami Ravel une nouvelle œuvre pour orchestre, comme nous l'apprend la réponse de Ravel en date du 26 février 1911 : « Je ne vois donc à vous proposer que la *Pavane pour une infante* ... avec un rabiot de 2 cors simples en *sol*. Comme cette pièce est dédiée à la princesse, il l'intéresserait peut-être d'en donner chez elle la 1^{ère} audition à Paris. C'est Demets qui en est l'éditeur ».¹²

Il est clair qu'Inghelbrecht et la princesse de Polignac ont manifesté l'un et l'autre leur intérêt pour la création éventuelle du morceau, car une autre lettre, en date du 2 juin 1911, nous apprend : « Mon cher Inghelbrecht, après un échange de plusieurs lettres, je croyais que vous aviez reçu la *Pavane*. Or, je reçois aujourd'hui une lettre de Demets dans laquelle il me dit qu'il n'est pas disposé à faire cadeau d'une partition. Je croyais cependant lui avoir écrit que ce serait aux frais de M^{me} de Polignac. Je lui rappelle les termes de ma 1^{ère} lettre et le prie de vs faire parvenir sans retard le matériel. S'il est trop tard, je vous serais reconnaissant de le lui écrire. Je suis désolé de cette

5 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., Letters, MFC R252.D377.

6 Arbie Orenstein, *Ravel : Man and Musician* (New York, Columbia University Press, 1991), p. 37.

7 Ortrud Kuhn-Schliess, *Klassizistische Tendenzen im Klavierwerk von Maurice Ravel* (Regensburg, Gustav-Bosse-Verlag, 1992), p. 107.

8 Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris, Fayard, 1986), p. 97.

9 Charles Oulmont, « Souvenir », *La Revue musicale* 19, no 187 (1938), pp. 400 sq.

10 Ravel a inscrit la date « Août 1909 » à la dernière page du manuscrit (cf. source A).

11 *The Manchester Guardian* (28 février 1911), p. 6.

12 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252. 148 (3).

histoire ridicule, car j'aurais désiré vivement que la 1^{ère} audition à Paris de cette œuvre fût donnée chez la dédicataire ».¹³

En définitive, l'affaire sera réglée rapidement, car le 3 juin, Ravel apprend au chef d'orchestre par lettre qu'il serait préférable que la princesse de Polignac fasse prendre directement la partition chez Demets. On peut supposer que l'exécution privée annoncée a eu lieu dans le salon de la princesse le 8 juin 1911, car dans la même lettre Ravel demande : « Pourrait-on placer mon œuvre de façon à ce que je puisse prendre le train de 6h? (afin avoir eu le temps de passer chez moi changer de vêtements ; [...]) S'il y avait une répétition le 8 dans l'après-midi, je pourrais y assister ».¹⁴

La première exécution publique de la *Pavane* à Paris, dirigée par Alfredo Casella, a lieu quelques mois plus tard, le 25 décembre 1911, dans le cadre des Concerts Hasselmans. Le critique du *Ménestrel* décrira l'ouvrage comme une « jolie pièce d'un tour archaïque d'où la poésie n'est pas absente ».¹⁵

La *Pavane pour une infante défunte* n'est pas la seule pièce pour piano solo que Ravel ait orchestrée. Elle a été précédée d'*Une barque sur l'océan* (1906) des *Miroirs* et par la *Rapsodie espagnole* (1907–1908) et sera suivie par *Ma mère l'oye* (1911), *Le tombeau de Couperin* (1919) et diverses autres pièces. De toute apparence Ravel considérait souvent le manuscrit pour piano d'une œuvre comme une première version qui, à un stade ultérieur, était retravaillée et enrichie des couleurs orchestrales requises – processus qui ne s'accorde guère avec les notions d'une œuvre d'art codifiée et d'un original intangible. Même les contemporains et collègues artistiques de Ravel parlent du caractère orchestral implicite dans les versions pianistiques de ses œuvres.¹⁶ Le pianiste Alfred Cortot, grand connaisseur de la musique de Ravel, estimait que la version pour piano de la *Pavane* donnait l'impression d'une réduction pour piano plutôt que d'une composition originale, et que Ravel avait bien fait de lui donner sa forme authentique en réalisant la version pour orchestre.¹⁷ Néanmoins, ce serait indéniablement faire une injustice à la nature duelle de cette pièce, légitimée par le compositeur lui-

même, que de ne considérer que la version pour piano comme l'original ou bien que la version pour orchestre comme définitive. Mieux vaudrait voir la transcription comme une interprétation créatrice, une explication analytique du modèle originel, qui met en lumière des éléments qui ne sont que latents lors de lectures de la pièce au piano.¹⁸ Il n'est pas moins significatif que Ravel, dans ses lettres, ne désigne jamais la version orchestrale comme un arrangement, mais la mentionne toujours sur le même plan que la version pour piano, confirmant ainsi le statut indépendant et autonome des deux versions.

Esthétique et traditions d'interprétation

Les deux versions de la *Pavane* ont en commun un caractère mélancolique, rétrospectif, évoquant la mémoire de temps disparus avec ses quintes archaïques et comme désincarnées. Ravel va encore un peu plus loin dans cette direction dans la version pour orchestre en faisant appel à des « cors simples en *sol* », comme nous l'apprennent le manuscrit autographe et sa lettre du 26 février 1911 (voir p. XIII). On ne trouvait plus communément de cors naturels en *sol* dans les orchestres français aux alentours de l'année 1910. Les cors chromatiques à pistons avaient progressivement supplanté le cor naturel dans les orchestres français vers le tournant du siècle, même si aussi tardivement qu'en 1896 seul le cor naturel était enseigné au Conservatoire de Paris. Ce n'est qu'en 1897 que le programme du Conservatoire inclut également le cor à pistons, qui remplace définitivement son analogue naturel dès 1903.¹⁹

Une autre particularité qui vaut d'être mentionnée est que le matériel d'orchestre de la première édition comporte en supplément une partie de piano destinée, si nécessaire, à remplacer la harpe, au cas où l'instrument ne serait pas disponible. Il convient en outre d'attirer l'attention sur les accords pour les altos aux mesures 47 et 57, lesquels, contrairement à ceux des violons, sont arpégés de haut en bas et non pas dans l'autre direction.

En ce qui concerne les traditions d'exécution du Conservatoire de Paris, il vaut la peine de mentionner quelques détails d'exécution musicale en rapport avec la version pour orchestre de la *Pavane*. Le volume so-

13 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252. I48 (4).

14 New York, The Pierpont Morgan Library, Mary Flagler Cary Music Coll., MLT R252.I48 (5).

15 « Concerts Hasselmans », *Le Ménestrel* (30 décembre 1911), p. 412.

16 Hélène Jourdan-Morhange et Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel* (Aix-en-Provence, Alinéa, 1989), p. 19.

17 Alfred Cortot, *La Musique française pour piano*, vol. 2 (Paris, Presses universitaires de France, 1948), p. 24.

18 Michael Russ, "Ravel and the orchestra", *The Cambridge Companion to Ravel*, éd. Deborah Mawer (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), p. 134.

19 K. C. Moore, "The persistence of the natural horn in the romantic period", <http://www.mooremusic.org.uk/nathorn/nathorn.htm> (18 décembre 2007).

nore émanant de cet orchestre, nous apprend Kern Holoman, n'était pas précisément plein et luxuriant. Le son cultivé par les bois était d'une qualité qui tendait vers le maigre et était parfois caractérisé comme brillant plutôt que plein et rond. Tous les vents, y compris le hautbois et la clarinette, utilisaient un vibrato assez rapide et très serré dans les passages solo ; ce n'est que dans les années trente que Lucien Thévet introduira un vibrato prononcé dans le solo de cor de la *Pavane*.²⁰

En ce qui concerne le tempo, la première édition de la version pour piano et ses réimpressions ultérieures, comportent une indication métronomique de 80 à la noire. Cette indication n'a pas été corrigée dans l'exemplaire personnel que possédait Ravel de la première édition et qui comporte ses corrections, **MR**. Le manuscrit autographe de la partition d'orchestre **A**, daté d'août 1909, de même que la première édition de la partition orchestrale **EO**, publiée en 1910, ne comportent aucune indication de tempi. Le choix de 54 à la noire a dû être fait par Ravel après la publication de **EO**, mais avant la réimpression de la partition d'orchestre **R1** en 1912–1913, qui comporte l'indication de tempo *Lent* et le mouvement métronomique de 54 à la noire, ainsi que de nombreuses modifications de tempi d'un bout à l'autre de la partition. On retrouve le même état de choses dans les parties d'orchestre **EP**. La cinquième impression de la version pour piano, qui ne peut être antérieure à 1913 en raison des annonces publicitaires qu'elle contient, comporte une indication métronomique de 54 à la noire, comme c'est aussi le cas de toutes les impressions ultérieures. Ravel a donc dû initialement avoir en tête un tempo de base beaucoup plus rapide pour cette pièce. Ceci concorde avec l'anecdote rapportée par Charles Oulmont, selon laquelle le compositeur était hostile à des exécutions trop lentes (voir p. XIII). Or, plus tard, il a de toute évidence changé d'avis sur ce point, comme on l'entend dans son propre enregistrement de la version pour piano sur rouleau pour piano mécanique Duo-Art (1922). Cet enregistrement, publié depuis peu en disque compact,²¹ dure 5'45'' à un tempo de base

20 D. Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967* (Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2004), p. 120.

21 *Ravel plays Ravel* (LaserLight 14 201, 1995). Il convient de mentionner, à propos de cet enregistrement, que pour des raisons techniques le tempo de base authentique des rouleaux pour piano mécanique Duo-Art ne peut être établi de manière certaine et qu'il est sujet à une certaine marge d'incertitude. Toutefois, les rapports de tempo au sein des morceaux demeurent intacts.

de 58 à la noire. Il est donc un peu plus rapide que la réimpression de 1912–1913 de version pour orchestre et que les réimpressions de la version pour piano publiées à partir de 1913.

Bien que la *Pavane* se soit révélée extrêmement populaire, et donc cruciale pour la carrière du compositeur, Ravel a exprimé par la suite une attitude critique vis-à-vis de l'œuvre, tout en exprimant sa satisfaction des exécutions et interprétations qu'elle avait reçues. En février 1912, à la suite d'une audition de la *Pavane* aux Concerts Lamoureux, il publie un commentaire où il déclare : « Ma *Pavane pour une infante défunte* [...] est assez ancienne pour que le recul la fasse abandonner du compositeur au critique. Je n'en vois plus les qualités, de si loin ! Mais, hélas ! j'en perçois fort bien les défauts : l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme, assez pauvre. L'interprétation remarquable de cette œuvre incomplète et sans audace a contribué beaucoup, je pense, à son succès ».²²

REMERCIEMENTS

Nous sommes heureux de profiter de l'occasion pour remercier ceux qui nous ont aidés dans la préparation de la présente édition. Notre gratitude s'adresse tout particulièrement à Nigel Hughes (Afrique du Sud) pour nous avoir permis d'examiner l'autographe ayant servi à la gravure. Cécile Reynaud du Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (Paris), Fran Barulich et le personnel de la Pierpont Morgan Library (New York) nous ont aimablement donné l'accès aux sources. Nous sommes particulièrement reconnaissants aux renseignements utiles et aux précieux conseils pour notre recherche que nous avons reçus de Juliette Appold (Princeton), de Jonathan Del Mar (Londres), d'Adrienne Fontainas (Bruxelles), de Peter Linnitt (Londres) et d'Arbie Orenstein (New York).

Regina Back et Douglas Woodfull-Harris
Hambourg et Cassel, janvier 2008
(traduction française: Vincent Giroud)

22 Maurice Ravel, « Concert Lamoureux », *Revue musicale de la S.I.M.*, 18, no 2 (15 février 1912), p. 62.

NOTES SUR L'ÉDITION

La version pour piano de la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel a été publiée par Eugène-Louis Demets en 1900. La première édition de la version pour orchestre **EO**, publiée, également chez Demets, en 1910, et la réimpression **R1** de 1912–1913 ont servi de sources principales pour la présente publication. Notre édition est la première à s'appuyer sur le manuscrit de la partition d'orchestre **A**, lequel, comme le révèlent les annotations du graveur, a servi à la gravure de la première édition et comporte plusieurs variantes de lecture. Ces variantes ont été consultées afin

de clarifier des problèmes d'édition et on en trouvera la liste dans le *Critical Commentary*. Après la mort de Demets en 1923, son catalogue a été repris par la maison d'édition de Max Eschig.²³ Les réimpressions publiées par Eschig ne comportent aucune variante par rapport à **R1** de 1912–1913 et n'ont donc pas lieu de servir de sources pour la présente édition.

En toute probabilité les corrections et annotations figurant dans l'exemplaire personnel que possédait Ravel de la version pour piano **MR** sont antérieures à l'orchestration de l'œuvre en 1909, et les leçons divergentes sont donc incluses dans le *Critical Commentary*. Les ajouts des éditeurs sont imprimés en gras.

© by Bärenreiter

23 Anik Devriès and François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2, 1820–1914 (Geneva : Éditions Minkoff, 1988), pp. 139 sq.