

RAVEL

Pavane pour une infante défunte pour piano

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

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9632

EINFÜHRUNG

Das Jahr 1898 markiert einen wichtigen Meilenstein in der künstlerischen Entwicklung von Maurice Ravel (1875–1937), denn mit der öffentlichen Aufführung einiger seiner Werke 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 Veran-

staltung von Salonkonzerten in ihrem Hause zu Gute kommen.

Ravels *Pavane* 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. Ravel korrespondierte im Vorfeld des Konzerts mit seinem Verleger Demets, wie aus seinem Brief vom 31. März 1902 hervorgeht: „Ich meine, nächsten Samstag spielt Viñes meine beiden Stücke bei der [Société] Nationale.

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 Delavenne – 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.

[...] Senden Sie mir, wenn möglich, Mengen von Billets.⁴ Im Vergleich zu dem komplexeren *Jeux d'eau* wurde die *Pavane* von der Presse vornehmlich als bezaubernd und elegant angesehen.⁵ 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.

Einige Jahre später entschloss sich Ravel dazu, die *Pavane* zu orchestrieren. Diese Orchesterversion, die im August 1909 beendet wurde⁶ und 1910 ebenfalls 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. Die erste öffentliche Aufführung der *Pavane* für Orchester in Paris, die von Alfredo Casella dirigiert wurde, fand wenige Monate später, am 25. Dezember 1911, im Rahmen der Concerts Hasselmans statt.⁷

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.⁸ 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.“⁹

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.*“¹⁰)

Abgesehen davon, dass der Titel Ravel zu Folge also vor allem aus einem geistreichen Wortspiel heraus entstand, lassen sich aus den überlieferten Berichten auch aufführungspraktisch relevante Aussagen ableiten. So geht unmissverständlich daraus hervor, dass der Komponist eine programmatische Interpretation des Stücks eindeutig ablehnte. Dies wird auch von zeitgenössischen Interpreten seiner Musik wie Marguerite Long, Alfred Cortot und Vlado Perlemuter bestätigt, die sich mit Ravel über diese Frage ausgetauscht hatten. Das durch Alfred Cortot überlieferte Wort des Komponisten spricht dabei für sich: „Ich wünsche nicht, dass man meine Musik interpretiert, es genügt, sie zu spielen.“¹¹

Vor dem Hintergrund dieser Aussage empfiehlt Cortot für die *Pavane* im Besonderen: „Die Bezeichnung dieses Stücks setzt eine melancholische und sanfte, entfernt und verschleiert klingende Interpretation voraus, und das genügt zu ihrer richtigen Übersetzung.“¹² Diese Ansicht lässt sich noch durch Marguerite Longs Rat zur Zurückhaltung ergänzen: „Man sollte vermeiden, es wie eine Totenklage zu spielen. Wie Ravel selbst sagte, sollte man kein Drama daraus machen.“¹³

Aufführungspraktisches

Das Tempo betreffend weisen der Erstdruck **E** und die nächsten Folgeauflagen der Klavierfassung **R3?** die Metronomangabe $\text{♩} = 80$ auf, die auch in Ravels Handexemplar **MR** aus der Erstaufgabe nicht korrigiert wurde. Die autographe Orchesterpartitur **A**, die mit August 1909 datiert ist, weist ebenso wie der Erstdruck der Orchesterpartitur, der 1910 publiziert wurde, keinerlei Tempoangaben auf. Die Entscheidung zu

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

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

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

7 Siehe auch Maurice Ravel, *Pavane pour une infante défunte pour petit orchestre*, BA 9044, hg. von Regina Back und Douglas Woodfull-Harris, Kassel u. a., Bärenreiter, 2008.

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

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

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

11 Alfred Cortot, *La Musique française de piano*, Bd. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1948, S. 9.

12 Cortot, *La Musique française*, S. 25.

13 Marguerite Long, *Au Piano avec Maurice Ravel*, Paris, Julliard, 1971, S. 120.

Gunsten $\text{♩} = 54$ muss nach der Publikation des Erstdrucks der Orchesterpartitur gefallen sein, jedoch vor ihrem Nachdruck von 1912/13, der die Tempoangabe *Lent* und $\text{♩} = 54$ sowie zahlreiche Tempoänderungen in der ganzen Partitur enthält. Das Gleiche gilt für den Erstdruck der Orchesterstimmen. Nachweislich tragen dann die fünfte Auflage der Klavierfassung **R5**, 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. 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 Aufnahme,¹⁴ 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 **R10** angegeben. Ravel hält dieses Grundtempo für das Hauptthema und seine Reprisen prinzipiell bei, nimmt jedoch erstaunliche rhythmische und agogische Freiheiten bei der Gestaltung der musikalischen Abschnitte in Anspruch und spielt häufig rhythmisch ungleichmäßig und abgehackt.¹⁵

Trotz der immer wieder geübten Kritik an Ravels pianistischen Fähigkeiten¹⁶ muss dieser lockere Umgang mit Rhythmus und Metrum noch vor einem anderen Hintergrund betrachtet werden, denn es handelt sich dabei nicht zwangsläufig um Ravels Personalstil oder besonders eigenwillige Interpretation, sondern war durchaus auch Stil und Zeitgeist der Jahrhundertwende. Das zeigen auch andere Einspielungen des frühen 20. Jahrhunderts, die – so Robert Philip – in großen Zügen angelegt seien, sich aber zwanglos im rhythmischen Detail zeigten: „Der ungestüme Charakter folgt aus einem nachlässigeren Umgang mit Notenlängen und einem entspannteren Verhält-

nis zwischen einer Melodie und ihrer Begleitung. Der Mangel an Kontrolle wird durch Temposchwankungen suggeriert und insbesondere durch die Tendenz, in lauten oder energiegeladenen Passagen auch zu beschleunigen.“¹⁷

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.“¹⁸

DANKSAGUNG

Wir freuen uns, an dieser Stelle denjenigen zu danken, die uns bei der Erarbeitung der Edition behilflich waren: Cécile Reynaud, Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France, Paris, sowie Fran Barulich und die Mitarbeiter der Pierpont Morgan Library, New York, waren so freundlich, uns die Quellen zugänglich zu machen. Für wichtige Informationen und Recherchehinweise gilt unser herzlicher Dank Juliette Appold (Princeton), Christine Baur (Paris), Adrienne Fontainas (Brüssel), Veronika Giglberger (München) und Arbie Orenstein (New York).

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

¹⁴ *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.

¹⁵ Ronald Woodley, „Performing Ravel: style and practice in the early recordings“, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, hg. von Deborah Mawer, Cambridge University Press, 2000, S. 222, und Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven, London, Yale University Press, 2004, S. 165.

¹⁶ Philip, *Performing Music*, S. 164.

¹⁷ Robert Philip, *Early recordings and musical style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, S. 6.

¹⁸ Maurice Ravel, „Concert Lamoureux“, in: *Revue musicale de la S.I.M.*, 15. Februar 1912, Jg. 8, Nr. 2, S. 62.

ZUR EDITION

Ravels *Pavane pour une infante défunte* für Klavier erschien 1900 bei Eugène-Louis Demets. Der 1899 gegründete Verlag residierte zunächst in der rue des Marais und zog 1903 in die rue de Louvois um. Der Erstdruck der Klavierfassung E von 1900, zu dem weder das als Stichvorlage dienende Autograph noch Korrekturfahnen bekannt sind, erschien folglich noch unter der Adresse 20, rue des Marais, und erst spätere Auflagen weisen dann die Adresse 2, rue de Louvois auf. Die fünfte Auflage der Klavierfassung R5, die aufgrund der darin beworbenen *Aperçus désagréables* von Erik Satie frühestens auf 1913 zu datieren ist, hat einen neugestalteten Umschlag. Nach dem Tod von Demets 1923 wurde sein Verlag von Max Eschig übernommen.¹⁹ Der bei Eschig publizierte Nachdruck, der mit den alten Druckplatten von Demets angefertigt wurde, wird spätestens mit der 10. Auflage R10 revidiert und erhält eine neugestaltete Umschlagseite mit einem

Faksimile von Ravels Handschrift: „Seule édition française corrigée par l’auteur et conforme au manuscrit original. Maurice Ravel“. Auch wenn weder ein Korrektorexemplar noch Druckfahnen für diesen korrigierten Nachdruck bekannt sind, steht damit fest, dass Ravel an dieser Revision beteiligt war. In Folge dessen dient diese korrigierte Ausgabe R10 als Hauptquelle für die vorliegende Edition. Nach 1929 – das belegt das darin beworbene Werk *Francette et Piá* von Heitor Villalobos – legte Eschig unter gleichem Umschlag eine von fünf auf vier Seiten umgestochene Fassung vor.

Die meisten Korrekturen, die Ravel in sein ungestempeltes Handexemplar aus der Erstauflage MR eintrug, hatten Eingang in den frühen Nachdruck R3? einige Zeit nach 1906 gefunden, so dass man davon ausgehen kann, dass Ravels Korrekturen in diesem Handexemplar aus der Zeit direkt nach dem Erscheinen des Erstdrucks stammen. Ravels Korrekturen in MR werden im Critical Commentary gelistet. Ergänzungen der Herausgeber erscheinen fett gedruckt.

¹⁹ Anik Devriès und François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, Bd. II, 1820–1914, Genf, Éditions Minkoff, 1988, S. 139f.

ÜBERSETZUNGEN DER FRANZÖSISCHEN SPIELANWEISUNGEN

Assez doux, mais d’une sonorité large	sehr sanft, aber mit breitem Klang
Cédez	zögernd
En élargissant	breiter werdend
En élargissant beaucoup	viel breiter werdend
En mesure	im Takt
Large	gedehnt
m.g. (main gauche)	linke Hand
marquez le chant	die Melodie hervorheben
1 ^{er} Mouv ^t /Mouvement	im Tempo
rapide	rasch
Reprenez le mouvement	das Tempo wieder aufnehmen
subitement très doux et très lié	plötzlich sehr sanft und gebunden
Très grave	sehr gewichtig
Très lointain	aus weiter Ferne
très soutenu	sehr hervorgehoben
un peu plus lent	etwas langsamer
un peu retenu	etwas verhalten

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 overture *Shéhérazade*, the third work to reach public performance. It was conducted by the composer at a concert at the Paris Conservatoire in May 1899 (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 Polignac. 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. 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."⁴ Unlike the more complex *Jeux d'eau*, the *Pavane* was generally regarded as elegant and charming by the press.⁵ It was precisely its ingratiating style that first brought Ravel the necessary attention of society

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

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

that would ultimately bring about the acceptance of his more difficult and demanding works.

A few years later Ravel decided to orchestrate the *Pavane*. This orchestral version was completed in August 1909⁶ and published in 1910, likewise by Demets. The première was given by Sir Henry Wood on 27 February 1911 during one of the Gentlemen's Concerts in Manchester. The first public performance of the *Pavane* for orchestra in Paris, conducted by Alfredo Casella, took place a few months later, on 25 December 1911, as part of the Concerts Hasselmans.⁷

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.⁸ 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.”⁹ 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.*”)¹⁰

Apart from the fact that Ravel concocted the title primarily from a clever play on words, the surviving reports and recollections also contain a few statements

relevant to the piece's performance. For example, it is quite obvious that the composer roundly rejected any programmatic interpretation of the piece. This point was also confirmed by contemporary performers of his music, such as Marguerite Long, Alfred Cortot, and Vlado Perlemuter, all of whom exchanged thoughts with Ravel on this subject. One Ravel quotation handed down by Alfred Cortot speaks for itself: “I do not wish to have my music interpreted; it is sufficient to have it played.”¹¹

Taking this into consideration, Cortot makes the following recommendation for the *Pavane* in particular: “The title of the piece presupposes an interpretation that is melancholic and gentle, distant and veiled; nothing more is needed to project it properly.”¹² This view is augmented by Marguerite Long's injunction to show restraint: “One should avoid playing it like a funeral dirge. As Ravel himself said, it should not be made into a drama.”¹³

Performance Practice

As far as tempo is concerned, the first edition **E** of the piano version and its subsequent impressions, **R3?**, have a metronome mark of $\text{♩} = 80$. This mark was left standing in Ravel's personal copy of the first edition with his corrections, **MR**. The autograph orchestral score **A**, dated August 1909 as well as the first edition of the orchestral score, issued in 1910, have no tempo markings. Ravel's decision in favor of $\text{♩} = 54$ must have been made after the first edition of the orchestral score was issued, but before its 1912–13 reprint which contains the tempo marking *Lent* and $\text{♩} = 54$ and numerous tempo modifications throughout the score. The same situation is found in the first edition of the orchestral parts. The fifth printing of the piano version **R5**, which cannot antedate 1913 in view of the advertisements it contains, has a metronome mark of $\text{♩} = 54$, 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. Later, however, he evidently changed his mind on this point, as can also be heard on his recording of the piano version for a Duo-Art piano roll (1922). This recording,

6 Ravel entered the date “Août 1909” on the final page of the autograph orchestral version (see source **A**).

7 Siehe auch Maurice Ravel, *Pavane pour une infante défunte* pour petit orchestre, BA 9044, hg. von Regina Back und Douglas Woodfull-Harris, Kassel u. a., Bärenreiter, 2008.

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

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

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

11 Alfred Cortot: *La Musique Française de Piano*, vol. 2 (Paris: Presses universitaires de France, 1948), p. 9.

12 Cortot, *La Musique Française*, p. 25.

13 Marguerite Long: *Au Piano avec Maurice Ravel* (Paris: Julliard, 1971), p. 120.

now released on CD,¹⁴ is 5'45 long with a basic tempo of ♩ = 58. It is thus slightly faster than the orchestral version reissue of 1912 and the new impressions of the piano version issued from 1913 on **R10**. In principle Ravel maintained this basic tempo for the main theme and its recapitulations, but he granted himself astonishing rhythmic and agogic license in his handling of the musical sections and frequently played jaggedly and unevenly.¹⁵

Despite the frequently heard criticism of Ravel's pianistic skills,¹⁶ this nonchalant approach to rhythm and meter should be seen today in a different context, for it is not necessarily related to his personal style or a particularly idiosyncratic interpretation, but in keeping with the style and zeitgeist of the *fin-de-siècle*. This is equally apparent in other early twentieth-century recordings, which, as we are told by Robert Philip, were laid out in grand gestures and dealt cavalierly with rhythmic details: "The impression of haste is caused partly by fast tempos, partly by a tendency to under-emphasise rhythmic detail compared with modern performance. A slapdash impression is given by a more casual approach to note lengths and a more relaxed relationship between a melody and its accompaniment. Lack of control is suggested by flexibility of tempo, particularly a tendency to hurry in loud or energetic passages."¹⁷

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 inter-

14 *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.

15 Ronald Woodley: "Performing Ravel: style and practice in the early recordings", *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 222, and Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven and London: Yale University Press, 2004), p. 165.

16 Philip, *Performing Music*, p. 164.

17 Robert Philip: *Early recordings and musical style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 6.

pretations of this imperfect and unchallenging piece have, I feel, contributed much to its success."¹⁸

ACKNOWLEDGMENTS

We are pleased to take this opportunity to thank those who helped us in producing this edition: 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), Christine Baur (Paris), Adrienne Fontainas (Brussels), Veronika Giglberger (Munich), 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. His publishing house, founded in 1899, was initially located in the rue des Marais and moved to the rue de Louvois in 1903. The 1900 print of the piano version **E**, for which neither the autograph Stichvorlage nor proof sheets are known to exist, was thus issued at 20, rue des Marais; only the later impressions have the address 2, rue de Louvois. The fifth printing of the piano version **R5**, which can be dated no earlier than 1913 owing to the advertisement it contains for Erik Satie's *Aperçus désagréables*, was given a newly designed cover. Following Demets' death in 1923 his catalogue was taken over by the publishing house of Max Eschig.¹⁹ The reissues, published by Eschig, made use of Demets' original plates. With the tenth printing **R10**, at the latest, it was revised and given a newly designed cover with a facsimile of Ravel's handwriting: "Seule édition française corrigée par l'auteur et conforme au manuscrit original. Maurice Ravel." Though neither a correction copy nor proofs

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

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

are known to exist for this revised new impression, it is thus certain that Ravel was involved in the revision. Accordingly, this revised publication **R10** served as the principal source for the present edition. Some time after 1929, as is shown by the advertisement for Heitor Villa-Lobos's *Francette et Piá*, Eschig issued a new version engraved on four plates instead of five but equipped with the same dust cover.

Most of the corrections that Ravel entered in his unstamped personal copy from the first edition **MR** found their way into the early reissue **R3?** sometime after 1906, so that we may safely assume that the corrections in his personal copy stem from the period directly after the publication of the first edition. Ravel's corrections in **MR** are listed in the Critical Commentary. Editorial additions appear in boldface type.

TRANSLATION OF PERFORMANCE INSTRUCTIONS

Assez doux, mais d'une sonorité large	very gentle but with broad sonority
Cédez	hesitant
En élargissant	growing broader
En élargissant beaucoup	growing much broader
En mesure	in time
Large	very slow, broad
m.g. (main gauche)	left hand
marquez le chant	emphasize the melody
1 ^{er} Mouv ^t /Mouvement	original tempo
rapide	quick
Reprenez le mouvement	return to tempo
subitement très doux et très lié	suddenly very gentle and legato
Très grave	very solemn
Très lointain	from very far away
très soutenu	very sustained
un peu plus lent	slightly slower
un peu retenu	slightly held back

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. 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 prochain que Viñes doit jouer mes deux pièces à la Nationale. [...] Si possible, envoyez-moi des billets

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.

en foule ».⁴ Contrairement aux *Jeux d'eau*, plus complexes, la *Pavane* est généralement considérée comme élégante et charmante par la presse⁵. 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.

Quelques années plus tard, Ravel décide d'orchestrer la *Pavane*. Cette version pour orchestre, achevée en août 1909⁶, est publiée en 1910, également par Demets. La création en est donnée par Sir Henry Wood le 27 février 1911 au cours d'un des Gentlemen's Concerts de Manchester. 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.⁷

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 une danse solennelle et officielle que l'on exécutait à la cour⁸. 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 ».⁹

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* ».¹⁰

Outre le fait que Ravel a façonné le titre essentiellement à partir d'un spirituel jeu de mots, les relations et souvenirs qui nous sont parvenus contiennent également quelques déclarations pertinentes pour l'exécution de la pièce. Par exemple, il est parfaitement évident que le compositeur rejetait sans appel toute interprétation programmatique de l'œuvre. Ce point est de plus confirmé par les interprètes contemporains de la musique de Ravel, comme Marguerite Long, Alfred Cortot et Vlado Perlemuter, qui tous ont eu des échanges de vues avec Ravel sur la question. Une citation de Ravel qui nous a été transmise par Alfred Cortot parle pour elle-même : « Je ne souhaite pas que l'on interprète ma musique, il suffit de la jouer ».¹¹ À la lumière de cette déclaration, Cortot formule la recommandation suivante à propos de la *Pavane* en particulier : « L'appellation de ce morceau suppose une interprétation mélancolique et douce, lointaine et voilée. Et cela suffit à sa juste traduction ».¹² Cette opinion est corroborée par Marguerite Long, qui enjoint l'interprète de faire preuve de réserve : « Il faut éviter d'en faire un chant funèbre. Ravel lui-même disait qu'il ne fallait pas en faire un drame ».¹³

Esthétique et traditions d'interprétation

En ce qui concerne le tempo, la première édition E de la version pour piano et ses réimpressions ultérieures, **R3?**, 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, 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 la partition orchestrale, mais avant sa réimpression 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 la première édition des parties d'orchestre

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

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

6 Ravel a inscrit la date d' « Août 1909 » à la dernière page du manuscrit de la version pour orchestre (cf. source A).

7 Cf. également Maurice Ravel, *Pavane pour une infante défunte pour petit orchestre* (BA 9044), éd. Regina Back et Douglas Woodfull-Harris (Kassel, Bärenreiter, 2008).

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

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

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

11 Alfred Cortot, *La Musique française de piano*, vol. 2 (Paris, Presses universitaires de France, 1948), p. 9.

12 Cortot, *La Musique française*, p. 25.

13 Marguerite Long, *Au Piano avec Maurice Ravel* (Paris, Julliard, 1971), p. 120.

tre. La cinquième impression de la version pour piano R5, 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. 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 compact¹⁴, dure 5'45" à un tempo de base 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 dans R10. En principe Ravel maintient ce tempo de base pour le thème principal et ses récapitulatifs, mais lui-même se permet d'étonnantes libertés du point de vue du rythme et de l'agogique dans son traitement des différentes sections de la musique et joue souvent de manière discontinue et inégale.¹⁵

En dépit des critiques souvent faites des compétences techniques de Ravel comme pianiste¹⁶, cette attitude nonchalante vis-à-vis du rythme doit être comprise avant tout en fonction de la différence de contexte, car elle n'est pas forcément liée à son style personnel ni à une interprétation particulièrement idiosyncratique mais plutôt au style et à l'esprit fin-de-siècle. Ceci est apparent au même degré dans d'autres enregistrements du début du vingtième siècle : ces derniers, comme nous le rappelle Robert Philip, étaient une affaire de grands gestes et les détails de rythme y étaient traités de façon cavalière : « L'impression de hâte est causée en partie par la rapidité des tempi et en partie par une tendance à mettre peu l'accent sur les détails de rythme par comparaison avec les exécutions actuelles. Une impression de laisser-aller est donnée par le traitement moins strict de la valeur des

notes et un rapport plus lâche entre la mélodie et l'accompagnement. La souplesse des tempi, et en particulier la tendance à accélérer dans les passages *forte* ou énergiques, fait l'effet d'un manque de contrôle ».¹⁷

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 ».¹⁸

REMERCIEMENTS

Nous sommes heureux de profiter de l'occasion pour remercier ceux qui nous ont aidés dans la préparation de la présente édition : 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 Christine Baur (Paris), d'Adrienne Fontainas (Bruxelles), de Veronika Giglberger (Munich), et d'Arbie Orenstein (New York).

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

14 *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.

15 Ronald Woodley: "Performing Ravel: style and practice in the early recordings", *The Cambridge Companion to Ravel*, éd. Deborah Mawer (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), p. 222, et Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven et Londres, Yale University Press, 2004), p. 165.

16 Philip, *Performing Music*, p. 164.

17 Robert Philip: *Early recordings and musical style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 6.

18 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 maison d'édition de ce dernier, fondée en 1899, initialement domiciliée rue des Marais, s'établira rue de Louvois en 1903. L'impression de la version pour piano E en 1900, pour laquelle on ne connaît ni autographe, ayant servi à la gravure, ni épreuves, est donc publiée 20, rue des Marais ; seules les réimpressions ultérieures portent l'adresse 2, rue de Louvois. La cinquième impression de la version pour piano R5 qui ne peut pas être datée d'avant 1913, en raison des annonces publicitaires qu'elle contient pour les *Aperçus désagréables* d'Erik Satie, comporte une nouvelle couverture-chemise. Après la mort de Demets en 1923 son catalogue est repris par la maison d'édition de Max Eschig¹⁹. La réimpression que publie alors Eschig est se fonde sur la gravure originale de Demets. À partir de la dixième réimpression R10, au plus tard, elle est révisée et reçoit une nouvelle couverture-chemise où figure un fac-similé de l'écriture de Ravel :

« Seule édition française corrigée par l'auteur et conforme au manuscrit original. Maurice Ravel. » Par conséquent, et bien qu'on ne connaisse, pour cette nouvelle impression révisée, ni exemplaire corrigé ni épreuves, il est certain que Ravel a été impliqué dans la révision. Cette publication révisée R10 a donc servi de source principale pour la présente édition. Quelque temps après 1929, comme l'indique l'annonce publicitaire pour *Franquette et Piá* d'Heitor Villa-Lobos, Eschig a sorti une nouvelle version gravée sur quatre plaques au lieu de cinq, mais publiée avec la même couverture-chemise.

Quant aux corrections introduites par Ravel dans son exemplaire personnel, non estampillé, de la première édition MR, la plupart ont été reportées dans la réimpression publiée de bonne heure R3?, quelque temps après 1906; on peut donc supposer en confiance que les corrections figurant dans son exemplaire personnel remontent à la période immédiatement postérieure à la publication de la première édition. Les corrections apportées par Ravel à MR sont relevées dans le Critical Commentary. Les ajouts des éditeurs sont imprimés en gras.

© by Bärenreiter

¹⁹ Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, vol. 2, 1820–1914 (Genève, Éditions Minkoff, 1988), pp. 139 sq.