

RAVEL

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Tzigane

Rapsodie de concert
pour violon et orchestre

Partition / Score / Partitur



Bärenreiter

RAVEL

La OSM Orquesta Sinfónica
de Madrid
Barquillo, 8 - 1ª Dcha.
28004 MADRID

Tzigane

Rapsodie de concert
pour violon et orchestre

Avec une Introduction par / With an Introduction by /
Mit einer Einführung von
Christine Baur

Urtext

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

Partition / Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8849

INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung	III
Introduction	X
Introduction	XVII
Tzigane	1
Sources / Critical Commentary	42

ORCHESTRE

Grandes Flûtes I, II (2^e Petite Flûte), Hautbois I, II, Clarinettes I, II, Bassons I, II;
Cors I, II, Trompette; Percussion (Triangle, Timbre, Cymbale);
Célesta; Harpe; Cordes

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 10 min.

© 2012 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
2. Auflage / 2nd Printing / 2e tirage 2015
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Tous droits réservés / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Toute reproduction est interdite par la loi.
ISMN 979-0-006-54156-0

EINFÜHRUNG

*Tzigane, Virtuosenstück im Stile einer ungarischen Rhapsodie.*¹

Gleich zu Beginn eine 58-taktige Kadenz, Doppel- und Oktavgriffe, Glissandi, natürliches und künstliches Flageolett, Arpeggien, Passagen auf der G-Saite, Linke-Hand-Pizzicati und schnelle Läufe – *Tzigane* von Maurice Ravel (1875–1937) aus dem Jahr 1924 ist eine Hommage an die Virtuosität. Bewusst ist Ravel an die Grenzen des technisch Machbaren gegangen. Es wurde ihm deswegen nachgesagt, er habe in diesem Violinstück den Teufel überbieten wollen.²

Die Themen sind der so genannten ungarischen Zigeunermusik entlehnt, die bereits durch den Titel *Tzigane* (dt. zigeunerisch) evoziert wird. Aus einem Interview ist überliefert, was Ravel zu dem Stück motivierte und wie die ungarischen Bezüge zu verstehen sind:

„Es ist eine *Tzigane* in dem Sinne, in dem man von einer Polonaise, einer Allemande oder einer Sicilienne spricht. Mein Ziel war es, ein Violinstück für Virtuosen zu schreiben und es schien mir, als ob eine solche Komposition nichts anderes als ungarisch sein könne. Es war nicht mein Bestreben, Ungarn heraufzubeschwören, das ich nicht kenne; meine *Tzigane* ist nicht das für Budapest, was, unter meinen anderen Werken, ‚La Valse‘ für Wien und ‚La Rapsodie Espagnole‘ für Spanien ist; es ist hauptsächlich ein Stück für die Violine.“³

Die ungarische „Zigeunermusik“ ist demnach nicht das eigentliche Sujet der Komposition, sondern lediglich Idiom, durch das sich die Virtuosität auf bestmögliche Weise ausdrücken kann. Mit dem ästhetischen Ideal, das sich zu Virtuosität als Selbstzweck bekennt, knüpfte Ravel an die Virtuosenliteratur des 19. Jahrhunderts an, an Sarasate, Paganini, Vieuxtemps, Liszt und andere. Werke Liszts und Paganinis zog er auch während der Komposition von *Tzigane* heran und offensichtlich ist die rhapsodische Gestaltung der Komposition ein Tribut an den Schöpfer der Ungarischen Rhapsodien. Wie Ravel selbst mitteilte, strebte er trotz seines Traditionsbewusstseins Neuerungen in der Klanglich-

keit und in der Form an. Die Kadenz mit ihrer ungewöhnlichen Position am Anfang des Werkes und ihrer ausgedehnten Länge ist das auffälligste Merkmal dafür:

„Es [das Werk *Tzigane*] ist im Stile eines Rondos mit Variationen geschrieben, obwohl bemerkt werden muss, dass die Variationen allesamt nicht konventionell sind; das Thema wird mehrere Male wiederholt, aber gekürzt und konzentrierter als das Originalthema. Es ist ein Virtuosenstück, das im Einklang mit traditionellen Methoden steht, das aber nach neuen Klanglichkeiten strebt. Es hat auch eine Besonderheit, die vielleicht einzigartig ist, nämlich dass es mit einer Kadenz beginnt, die annähernd fünf Minuten oder fast die Hälfte des Stückes dauert.“⁴

ENTSTEHUNGS- UND PUBLIKATIONSGESCHICHTE

Maurice Ravels Beschäftigung mit *Tzigane* (1924) fällt in eine Zeit, als sich der Komponist intensiv mit der Violine als Soloinstrument auseinandersetzte. Neben der Konzertrhapsodie komponierte er in den 1920er Jahren eine Sonate für Violine und Violoncello (1920 bis 1922), die *Berceuse sur le nom de Fauré* für Violine und Klavier (1922) und eine Sonate für Violine und Klavier (1923–1927). *Tzigane* nimmt in dieser Aufzählung eine Sonderrolle ein: Neben zwei kammermusikalischen Fassungen (für Violine und Klavier bzw. für Violine und Luthéal) liegt das Werk auch orchestriert vor und ist Ravels einzige Komposition für Solo-Violine und Orchester.

Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist eng mit der Geigerin Jelly d'Aranyi (1893–1966), der Widmungsträgerin, verbunden. Ungarischer Herkunft lebte d'Aranyi, eine Großnichte Joseph Joachim's, in London und konzertierte regelmäßig privat und öffentlich mit Béla Bartók. Auch als Ravel sie das erste Mal spielen hörte, stand d'Aranyi gemeinsam mit Bartók auf der Bühne: Am 8. April 1922 trugen sie bei einem Konzert der

1 Ravels Äußerung über *Tzigane* in seiner autobiographischen Skizze (Roland-Manuel, „Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel“, in: *La Revue musicale*, Dezember 1938, S. 17–23; zit. nach: Arbie Orenstein (Hrsg.), *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, S. 43–47, hier: S. 46).

2 Vgl. Hélène Jourdan-Morhange und Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989, S. 73.

3 G. Jean-Aubry, „Ravel on his new works“, in: *Christian Science Monitor* (17. Mai 1924), S. 11.

4 Jean-Aubry, „Ravel on his new works“, S. 11. – Für analytische Aspekte genauso wie für die in *Tzigane* zu findenden Bezüge zur Musik der ungarischen Roma vgl. Enno Syfuß, „Der Einfluß der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Sarasate“, in: Anita Awosusi (Hrsg.), *Die Musik der Sinti und Roma*, Bd. 1. *Die ungarische ‚Zigeunermusik‘*, Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg, 1996, S. 129–154.

Revue musicale in Paris Bartóks erste Violinsonate op. 21 vor. Bei dem anschließenden Abendessen, an dem unter anderem auch Strawinsky, Poulenc und Szymanowski teilnahmen, hat Ravel d'Aranyi persönlich kennenlernen können.⁵ Etwa zwei Monate später kam es dann in London zu einem bedeutsamen weiteren Zusammentreffen: Im Rahmen einer privaten Soirée im Hause der schwedischen Sängerin Louise Alvar trug d'Aranyi, zusammen mit Hans Kindler, Ravels Sonate für Violine und Violoncello vor. Am späten Abend nach dem Konzert bat Ravel die Geigerin, Zigeuner-Melodien zu spielen. Beide waren derart begeistert davon, dass d'Aranyi bis um fünf Uhr morgens eine Melodie nach der anderen darbot. Aus diesem Ereignis sollte sich dann *Tzigane* entwickeln.⁶

Jedoch machte sich Ravel erst Anfang des Jahres 1924 konkret an die Arbeit. Für ein Konzert in London am 26. April 1924, das ausschließlich dem Œuvre Ravels gewidmet sein sollte, hatte er eine Sonate für Violine und Klavier zur Uraufführung angekündigt. Aufgrund von Schwierigkeiten mit dieser Sonate sah er sich gezwungen, diese beiseite zu legen.⁷ Er wandte sich stattdessen der Komposition von *Tzigane* zu, die schließlich die ursprünglich geplante Sonate ersetzte. Über die Programmänderung informierte er am 13. März 1924 Jelly d'Aranyi, die bei dem Konzert als Interpretin beteiligt sein sollte, und fragte sie gleichzeitig darum, einige Stellen von *Tzigane* auf Spielbarkeit zu prüfen:

„Hätten Sie die Gelegenheit, in 2 oder 3 Wochen nach Paris zu kommen? Falls ja, wünschte ich Sie wegen der *Tzigane* zu sehen, die ich eigens für Sie schreibe, die Ihnen gewidmet sein wird und die auf dem Londoner Programm die Sonate ersetzen wird, die ich momentan beiseite gelegt habe.

Diese *Tzigane* soll ein hochvirtuoses Stück sein. Gewisse Passagen können von brillanter Wirkung sein, vorausgesetzt es ist möglich, diese auszuführen, worüber ich mir nicht immer sicher bin.

Falls es keine andere Möglichkeit gibt, werde ich Ihnen diese brieflich vorlegen. Natürlich wird das weniger bequem sein.“⁸

5 Vgl. Arbie Orenstein (Hrsg.), *A Ravel reader. Correspondence, articles, interviews*, Mineola (New York), Dover, 2003, S. 220, Anm. 1. Auch Ravels *Mémoires hébraïques* standen auf dem Programm dieses Konzerts.

6 Vgl. den Bericht von Gaby Casadesus über diesen Abend in: *Mes noces musicales*, Paris, Buchet-Chastel, 1989, S. 20; wiedergegeben in: Roger Nichols, *Ravel*, New Haven u. London, Yale University Press, 2011, S. 240.

7 Erst am 30. Mai 1927 wurde die Sonate für Violine und Klavier schließlich uraufgeführt, vgl. Stephen Zank, *Maurice Ravel. A Guide To Research*, New York u. London, Routledge, 2005, S. 343.

8 Ravel: Brief an Jelly d'Aranyi, Montfort l'Amaury, 13. März 1924, abgedruckt in: Orenstein (Hrsg.), *Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, S. 224–225.

Von einem tatsächlichen Treffen in Paris ist nichts bekannt. Es scheint zudem unwahrscheinlich, dass Ravel, wie vorgeschlagen, ein Manuskript postalisch übersandte. Schließlich war noch am 7. April die Struktur des Werks im Geiste zwar weitestgehend ausgearbeitet, aber fast keine Note aufs Papier gebracht.⁹ Musikalische Anregungen holte er sich stattdessen bei den Ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt.¹⁰ Außerdem bat Ravel die befreundete Geigerin Hélène Jourdan-Morhange, mit ihrem Instrument und den Caprices von Paganini bei ihm vorbeizukommen.¹¹

Je näher der Konzerttermin rückte, umso mehr empfand Ravel den Zeitdruck als Belastung. Weniger als zwei Wochen vor der Uraufführung schrieb er: „[...] ich werde in den Wahnsinn getrieben von diesem verdamnten Violinstück, das man in London spielen soll und das noch nicht fertig ist.“¹² Auch als er am 21. April abends in London eintraf, war *Tzigane* noch nicht fertiggestellt.¹³ Es gab also noch vor Ort die Gelegenheit, sich mit Jelly d'Aranyi auszutauschen. Generell war es keineswegs unüblich, dass Ravel in einer Komposition Phrasierung, Tempo und dynamische Angaben während der Proben mit den Interpreten anpasste.¹⁴ Im vorliegenden Fall ist aber denkbar, dass es darüber hinaus in den letzten Tagen zu einer intensiven künstlerischen Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und der geschätzten Interpretin kam, die sich auch im noch nicht abgeschlossenen Notentext niederschlug. Ist doch die geigerische Schreibweise der Violinstimme, die derart an die spieltechnischen Grenzen geht, ohne die Kooperation mit einem (oder mehreren) höchst versierten Interpreten kaum vorstellbar.

Mit der Uraufführung am 26. April, die aus Manuskripten erfolgte, scheint die Werkgenese aber immer noch nicht abgeschlossen gewesen zu sein. Vielmehr

9 Vgl. Ravel: Brief an Robert Casadesus, Montfort-l'Amaury, 7. April 1924, abgedruckt in: Arbie Orenstein, „Quinze lettres de Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus“, in: *Cahiers Maurice Ravel* 1, 1985, S. 121.

10 Am 10. März 1924 bat Ravel Lucien Garban brieflich um die Zusage einer Ausgabe der Ungarischen Rhapsodien von Liszt, vgl. Orenstein (Hrsg.), *Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 224.

11 Vgl. Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous, l'homme, l'ami, le musicien*, Genf, Editions du Milieu du monde, 1945, S. 181; vgl. auch Stephen Zank, *Irony and sound. The music of Maurice Ravel*, Rochester (New York), Rochester University Press, 2009, S. 199f.

12 Ravel: Brief an Jean Jobert, Montfort l'Amaury, 14. April 1924, abgedruckt in: Orenstein (Hrsg.), *Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 225–226, hier: S. 226.

13 Vgl. Jean-Aubry: „Ravel on his new works“, S. 11. Zum Ankunftsdatum in London vgl. Ravel, Brief an Lucien Garban, London, 24. April 1924, abgedruckt in: Orenstein (Hrsg.), *Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 226.

14 Vgl. Arbie Orenstein: „Maurice Ravel's Creative Process“, in: *The Musical Quarterly* LIII/4, Oktober 1967, S. 467–481, hier: S. 473.

gibt es Hinweise darauf, dass Ravel weiter an der Werkgestalt feilte. Aus einem Interview mit einem spanischen Journalisten in Madrid, wohin Ravel direkt aus London gefahren war, ist überliefert, dass der Komponist am 30. April in seinem Hotelzimmer mit *Tzigane* beschäftigt war und dass Durand das Werk bereits erwartete.¹⁵ Darüber hinaus legt die Datierung eines Autographes der Klavierfassung mit „Paris – London, April – Mai 1924“¹⁶ sowie die der Druckausgabe mit „Montfort l’Amaury, April – Mai 1924“ eine Weiterbeschäftigung mit *Tzigane* im Mai nahe – möglicherweise auch nach Ravels Rückkehr aus Spanien nach Montfort-l’Amaury. Schließlich erschien die Fassung für Violine und Klavier im September 1924 bei Durand, Ravels Exklusivverleger, im Druck.¹⁷

Im Juli stellte Ravel in Montfort-l’Amaury die Orchestrierung des Werks für je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, eine Trompete, Triangel, Glocke, Zimbel, Célesta, Harfe und Streicher fertig.¹⁸ Die Orchesterpartitur und das Aufführungsmaterial wurden kurz nach der Klavierfassung im September/Oktober 1924 ebenfalls bei Durand gedruckt.¹⁹ Eine weitere Fassung für Violine und Luthéal wurde erst im Oktober des folgenden Jahres publiziert (vgl. Abschnitt unten).²⁰

FRÜHE AUFFÜHRUNGEN UND REZEPTION

Fassung für Violine und Klavier

Die Uraufführung von *Tzigane* für Violine und Klavier fand am 26. April 1924 anlässlich eines Ravel-Konzertes in der Londoner Aeolian Hall statt.²¹ In kürzester

15 Vgl. Manuel Cornejo: „Sans Madrid, probablement je n'existerais pas'. Deux Interviews espagnoles de Maurice Ravel inédites en France (1924)“, in: *Cahiers Maurice Ravel* 14 (2011), S. 125–144, hier: S. 128f.

16 Laut Stephen Zank (*Ravel. A Guide To Research*, S. 348). Leider war es uns nicht möglich, dieses Manuskript einzusehen.

17 Die Ausgabe ist am 11.9.1924 im Dépôt-légal-Verzeichnis registriert worden, vgl. *Registre du Dépôt légal 1924*, Département de la musique der Bibliothèque nationale de France, Paris.

18 Vgl. Marcel Marnat: *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, S. 532. Das einzige erhaltene Autograph dieser Fassung trägt die Datierung „Juli 1924“, vgl. Quelle A.

19 Die Orchesterausgabe ist am 2.10.1924 im Dépôt-légal-Verzeichnis registriert worden, das Stimmenmaterial am 24.10.1924; vgl. *Registre du Dépôt légal 1924*, Département de la musique der Bibliothèque nationale de France, Paris.

20 Am 15.10.1925 im Dépôt-légal-Verzeichnis registriert; vgl. *Registre du Dépôt légal 1925*, Département de la musique der Bibliothèque nationale de France, Paris.

21 Auch das Lied *Ronsard à son âme* wurde, von Marcelle Gerar und dem Komponisten am Klavier, bei diesem Konzert erstmals öffentlich aufgeführt, vgl. Arbie Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, New York u. London, Columbia University Press, 1975, S. 88.

Zeit hatte d’Aranyi das Werk für dieses Konzert einstudiert, was von ihrer außerordentlichen geigerischen Begabung zeugt.²² Ursprünglich hätte Ravel selbst sie auf dem Klavier begleiten sollen, was ihm aber bereits während der Kompositionszeit Sorgen bereitete, da er fürchtete „dabei unsauber zu sein“.²³ Stattdessen übernahm dann Henri Gil-Marchex (1894–1970) den anspruchsvollen Klavierpart. Das Spiel der Interpreten wurde begeistert aufgenommen und der Komponist war von den Fähigkeiten der Geigerin hingerissen. Er soll im Anschluss an das Konzert – mit gewisser Ironie – gesagt haben: „Wenn ich das gewusst hätte, hätte ich es noch schwieriger gemacht: Ich dachte, ich hätte etwas sehr Schwieriges geschrieben, aber Sie haben das Gegenteil bewiesen.“²⁴

Auf die Uraufführung folgten bald weitere Darbietungen: am 18. Mai von Marius und Robert Casadesus in Barcelona sowie am 22. Mai von Désiré Defauw und wahrscheinlich Émile Bosquet im Brüsseler Conservatoire. Jeweils war der Komponist anwesend.²⁵ Und auch die Besetzung der Uraufführung war noch im selben Jahr in Paris zu hören: am 29. November bei einem Konzert der *Revue Musicale* sowie am 23. Dezember im Salle des Agriculteurs.²⁶

Fassung für Violine und Luthéal

Zum ersten Mal in Frankreich war *Tzigane* am 15. Oktober 1924 bei einem Konzert der Société Musicale Indépendante in der gedrängt vollen Salle Gaveau zu hören.²⁷ Dabei wurde erstmals das Luthéal eingesetzt (vgl. Abschnitt „Zur Fassung für Violine und Luthéal“). Als Interpreten hatte Ravel zwei amerikanische Musiker gewählt: den Violinisten Samuel Dushkin (1891 bis 1976), der später vor allem als Interpret von Werken Strawinskys bekannt wurde, und den Pianisten

22 Ravel schrieb von vier Tagen, die ihr blieben, vgl. Ravel: Brief an Robert Casadesus, Saint-Jean-de-Luz, 12. Mai 1924, abgedruckt in: Orenstein, „Quinze lettres de Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus“, S. 124; vgl. auch den Abschnitt „Entstehungs- und Publikationsgeschichte“.

23 Vgl. Ravel: Brief an Roland-Manuel, Montfort l’Amaury, 13. März 1924, abgedruckt in: Jean Roy, *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et sa famille*, Quimper, Caligrammes, 1986, S. 141.

24 Jean-Aubry: „Ravel on his new works“, S. 11.

25 Zur Aufführung in Barcelona, vgl. Orenstein, „Quinze lettres“, S. 135; zur Aufführung in Brüssel, vgl. Manuel Cornejo: „Maurice Ravel en Belgique“, in: *Cahiers Maurice Ravel* 13 (2010), S. 74–125, hier: S. 90f.

26 Vgl. *La Semaine à Paris*, Nr. 131 (28. November – 5. Dezember 1924), S. 37 und Nr. 134 (19. – 26. Dezember 1924), S. 44.

27 Vgl. André Schaeffner, „S.M.I. (15 octobre)“, in: *Le Ménestrel* 43 (24. Oktober 1924), S. 438. Auf dem Konzertprogramm standen außerdem: *Trois Mélodies hébraïques*, *Gaspard de la nuit* und *Histoires naturelles*, vgl. Michel Duchesneau, *L’avant-garde musicale et ses sociétés à Paris 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997, S. 319.

Beveridge Webster (1909–1999).²⁸ Ravel blätterte dem Pianisten bei der Aufführung um.²⁹ Von Henry Prunières wurde Dushkins Darbietung als zu wenig leidenschaftlich kritisiert³⁰ und André Schaeffner äußerte sich ablehnend gegenüber dem Luthéal. Er war der Meinung, dass das Luthéal dem Werk schade.³¹ Gab es auch noch weitere Konzerte unter Einsatz des Luthéals,³² konnte sich diese Fassung nicht durchsetzen und geriet in Vergessenheit.³³

Fassung für Violine und Orchester

Als Datum der Uraufführung der orchestrierten Fassung wird in der Regel der 30. November 1924 bei den Concerts Colonne in Paris angeführt. In der Tat fand an jenem Sonntag eine Aufführung von *Tzigane* mit Jelly d'Aranyi und Gabriel Pierné als Dirigenten im Théâtre du Châtelet statt. Die eigentliche Uraufführung ereignete sich aber bereits am 19. Oktober in Amsterdam: Samuel Dushkin brachte *Tzigane* mit dem Koninklijk Concertgebouworkest unter der Leitung von Pierre Monteux, der 1912 die Uraufführung von Ravels *Daphnis et Chloé* dirigiert hatte, zur Aufführung.³⁴ Durch Joseph Macleod ist überliefert, dass ursprünglich Jelly d'Aranyi auch diese Uraufführung hätte spielen sollen. Es sei Ravels Wunsch gewesen, dass sie in Paris bei der Société Indépendante die Orchesterfassung aufführe. Letztendlich gab es terminliche Schwierigkeiten, die eine Aufführung der Or-

chesterversion mit der Geigerin erst im November 1924 ermöglichten.³⁵

Rezeption

Das Werk an sich wurde von den Zeitgenossen kontrovers beurteilt: Zeigten die einen Begeisterung, sahen andere in ihm eine zu artifizielle oder zu technische Komposition.³⁶ Insbesondere der Umstand, dass Ravel die Virtuosität, die mit dem vergangenen Jahrhundert assoziiert wurde, ins Zentrum des Werks stellte, gab Anlass zur Diskussion.³⁷ Es wurde diskutiert, ob der Komponist beim Weiterführen der virtuosens Tradition von Paganini, Vieuxtemps, Sarasate und anderen neue Wege beschritten habe. L. Dunton Green schrieb in *La Revue Musicale* beispielsweise von einer Erneuerung des Genres. Der Komponist habe die wesentlichen Eigenschaften der bekannten „Zigeunerfantasien“ übernommen, ihnen den Stempel seiner Persönlichkeit aufgeprägt und so ein einzigartiges Werk geschaffen.³⁸ Henry Prunières erkannte zudem eine gewisse Ironie in *Tzigane*, die das Werk von denen der Vorbilder abhebe und interessant mache:

„Tzigane ist direkter Nachfolger der Konzerte von Paganini und Vieuxtemps, aber diese nahmen ihre Aufgabe ernst und langweilten uns, wenn man ehrlich ist: Ravel dagegen nahm sich selbst ein schweres Kunststück vor und hat es, wie ein guter Akrobat mit einem Lächeln auf den Lippen, zu unserer größten Freude vollbracht. Die wilden und wehmütigen Themen sind mit einer ironischen Bravour gemacht, die sich über ihr eigenes Mühen und Gelingen lustig zu machen scheint.“³⁹

Es wurde aber auch Unverständnis gegenüber dem, was Ravel mit *Tzigane* sagen wolle, geäußert:

„Man fragt sich verwundert, was Ravel ausdrücken will. Entweder ist das Werk eine Parodie auf die ungarische Violinmusik der ganzen Liszt – Hubay – Brahms – Joachim-

28 In seinen Memoiren berichtete der Verleger Jacques Durand, wie er im Sommer 1924 die beiden Musiker bei einem privaten Vortrag im Conservatoire américain in Fontainebleau unter Anwesenheit des Komponisten hörte und wie ihnen Ravel daraufhin die Pariser Erstaufführung anvertraute, vgl. Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Bd. II, Paris: Durand, 1925, S. 151f.

29 Vgl. Orenstein (Hrsg.): *A Ravel reader*, S. 258, Anm. 2.

30 Vgl. Henry Prunières, „Les concerts. Tzigane, de Maurice Ravel à la S.M.I.“, in: *La Revue Musicale*, Jg. 6, Nr. 1 (1. November 1924), S. 59–60, hier: S. 60.

31 Vgl. die Kritik des Konzerts von André Schaeffner in: *Le Ménestrel*, Jg. 86, Nr. 43, 24. Oktober 1924, S. 438.

32 Am 6. November 1924 von Claude Lévy und Henri Cliquet-Pleyel (vgl. die Kritik in *Le Ménestrel*, Jg. 86, Nr. 46, 14. November 1924, S. 474f.) und am 12. Dezember 1924 von Suzanne und Lucien Chevaillier in Strasbourg (vgl. Georges Boeswillwald: „Chronique musicale. Groupe de mai. Festival Ravel“, in: *Les Dernières Nouvelles de Strasbourg*, Nr. 345, 14. Dezember 1924, S. 3).

33 In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wurde diese Fassung von dem Geiger Theo Olof wiederentdeckt, vgl. www.mim.be/pleyel-grand-piano-with-luthéal-mechanism [zuletzt aufgerufen am 20. März 2012].

34 Vgl. das Programm dieses Konzerts, Archiv des Koninklijk Concertgebouworkest, Amsterdam. – Lediglich in der Literatur über Pierre Monteux wird das korrekte Datum der Uraufführung wiedergegeben, vgl. Doris Monteux: *It's All in the Music. The Life and Work of Pierre Monteux*, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1965, S. 222, und Jean-Philippe Mousnier: *Pierre Monteux*, Paris, L'Harmattan, 1999, S. 221.

35 Vgl. Joseph Macleod: *The Sisters d'Aranyi*, London, George Allen and Unwin Ltd, 1969, S. 147f.

36 So vermisste Hélène Jourdan-Morhange in dem Werk den „Ravelschen Reiz“ und sah den Fokus zu sehr auf die technische Seite gelegt (vgl. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 181). Auch Joseph Szigeti äußerte Ablehnung gegenüber der Komposition: „[...] Ich konnte bis heute nicht den Widerstand überwinden, den ich gegenüber diesem brillanten und (für mein Gefühl) synthetisch produzierten Pasticcio von Ravel immer gespürt habe und immer noch spüre.“ (Joseph Szigeti, *With strings attached, reminiscences and reflections*, A. A. Knopf, New York, 1947, S. 139).

37 Daneben gab auch die Orchestrierung häufig Anlass zur Kritik, vgl. Christian Goubault, *Maurice Ravel, le jardin féérique*, Paris, Minerve, 2004, S. 239.

38 Vgl. L. Dunton Green, „Grande-Bretagne. Une œuvre nouvelle de Ravel: Tzigane“, in: *La Revue Musicale*, Jg. 5, Nr. 8 (1. Juni 1924), S. 262–263.

39 Henry Prunières, „Les concerts. Tzigane, de Maurice Ravel à la S.M.I.“, in: *La Revue Musicale*, Jg. 6, Nr. 1 (1. November 1924), S. 59–60, hier: S. 59.

Schule und fällt in die Kategorie von ‚La Valse‘, oder aber es ist ein Versuch, aus dem begrenzten Bereich seiner vorhergehenden Kompositionen auszubrechen, in seine Welt ein bißchen fehlendes warmes Blut zu geben. Aber in dem einen wie in dem anderen Fall ist es kaum von Bedeutung.“⁴⁰

Auf die junge Komponistengeneration im Umfeld der Groupe des Six wirkte *Tzigane* antiquiert und einer überholten Ästhetik verhaftet. Das zeigt sich in einem Brief des Komponisten Henri Sauguet (1901–1989), der darin, nach dem Besuch einer Aufführung von *Tzigane*, am 16. Oktober 1924 gegenüber Francis Poulenc seine Ablehnung der Komposition und der Musik Ravel's im Allgemeinen zum Ausdruck brachte:

„Ich war gestern Abend bei dem Ravel-Festival, das die S.M.I. gegeben hat, um *Tzigane* zu hören, das die wohl künstlichste Sache ist, die Ravel je geschrieben hat. Es ist schlecht und recht wenig fesselnd. Die Ästhetik, die diese Seiten durchdringt, ist derart veraltet, dass ich mich wundere, dass man daran noch glauben kann. Großer Erfolg natürlich bei den Damen mit Binokeln und den dickbäuchigen Herren. Im Übrigen schienen mir sämtliche Werke, die man gestern gegeben hat, sehr sehr alt. Vor allem das Quartett. Ich begreife immer mehr, dass Ravel die Musik von heute kaum mag. Er muss sie genauso wenig mögen, wie wir die mögen, die er jetzt macht.“⁴¹

Trotz kritischer Einwände verbreitete sich *Tzigane* in den Fassungen für Violine und Klavier sowie für Violine und Orchester schnell international. Außer in Frankreich wurde das Werk in Belgien, den Niederlanden, in England, Schottland, Spanien, in der Schweiz, in Norwegen und in den USA gespielt. Nach den Zeitschriften *Le Ménestrel* und *Le Monde musical* geurteilt, gehörte *Tzigane* bereits im Jahre 1930 zu den meistgespielten Werken Ravel's – nach *Boléro*, *La Valse* und *Daphnis et Chloé*.⁴² Wenn auch in jüngerer Zeit in der Ravel-Literatur immer wieder kritische Stimmen hinfänglich seiner kompositorischen Qualität zu vernehmen sind,⁴³ ist das Werk aus dem Kanon der virtuosens Violin-Literatur nicht mehr wegzudenken.

40 „Week-end Concerts. New Work by M. Ravel“, in: *The Times* (28. April 1924).

41 Henri Sauguet: Brief an Francis Poulenc, Paris 16. Oktober 1924, zit. nach Myriam Chimènes (Hrsg.): *Francis Poulenc. Correspondance, 1910–1963*, Brief Nr. 24–26, Paris, Fayard, 1994, S. 241.

42 Vgl. Marie-Annick Guillemin: „*Tzigane*“, in: *Revue Internationale de Musique Française. Dossier Maurice Ravel hier et aujourd'hui*, Jg. 8, Nr. 24, November 1987, S. 87–88, hier: S. 87.

43 Roger Nichols schrieb beispielsweise 2011: „Vermutlich niemand hat jemals behauptet, *Tzigane* sei große Musik.“ (Vgl. Nichols, *Ravel*, S. 260). Und Gerald Larner urteilte: „*Tzigane* ist ein brillantes Beispiel für eine virtuose Schreibweise und ein beeindruckend stilsicherer Tribut an die ungarische Zigeunermusik, aber nicht mehr als das, nicht mehr als ähnlich spektakuläre Werke von Saint-Saëns oder Sarasate.“ (Gerald Larner, *Ravel*, London, Phaidon Press, 1996, S. 182.)

ZUR FASSUNG FÜR VIOLINE UND LUTHÉAL

Ravel's große Offenheit gegenüber unkonventionellen Instrumenten zeigt sich beispielhaft in *Tzigane*: Neben Fassungen für Violine und Klavier sowie für Violine und Orchester erstellte er eine eigene Fassung des Werks mit Luthéal-Begleitung und war damit der Erste, der für dieses damals neuartige Instrument komponierte. Kurz darauf verwendete er es nochmals in der lyrischen Fantasie *L'Enfant et les Sortilèges* (1925).⁴⁴ Beim Luthéal handelt es sich im eigentlichen Sinne nicht um ein eigenständiges Instrument, sondern um eine „Vorrichtung, die es ermöglicht, die Töne jedes durch Klaviatur oder Finger betätigten Saiteninstrumentes zu verändern, und insbesondere Obertöne erzeugen zu lassen.“⁴⁵ Im Jahr 1919 hatte der belgische Orgel- und Klavierbauer Georges Cloetens (1870–1949) dieses Erfindung als Patent angemeldet und später drei weitere Patente zur Vervollkommnung eingereicht.⁴⁶ In einen modernen Flügel montiert, erweitert das Luthéal das gegebene Klangspektrum durch drei zusätzliche Register: das der Harfe bzw. der Laute, das des Cembalos und das des ungarisches Cymbals. Für die obere sowie die untere Tastaturhälfte stehen dazu je zwei Registerzüge zur Verfügung. Bei Betätigung des Cembalo-Zugs wird über einen Hebelmechanismus ein rechteckiger Stab mit metallenen Dämpfern direkt hinter den Dämpfern des Flügels auf die Saiten gesetzt und so ein verdichteter, metallischer Klang erzeugt. Der Klang einer gezupften Harfe bzw. einer Laute entsteht hingegen dadurch, dass Filzdämpfer auf die Mitte der Saite aufgesetzt werden und den ersten Oberton der Saite hervorbringen. Die Kombination beider Registerzüge erzeugt einen Cymbal-ähnlichen Klang.⁴⁷

Gewiss waren es diese klanglichen Mittel und ihre Nähe zur Sphäre der ungarischen „Zigeunermusik“, die Ravel dazu bewogen haben, das Luthéal bei *Tzigane* einzusetzen. Bis auf den Cembalo-Klang schöpfte Ravel die Klangmöglichkeiten des Luthéals dabei voll

44 Vgl. Link in Fußnote 33.

45 So der Titel des ersten Patents für ein Luthéal, vgl. Jean-Pierre Felix, „Georges Cloetens“, in: Malou Haine und Nicolas Meeüs (Hrsg.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9^e siècle à nos jours*, Liège, Mardaga, 1986, S. 90–91, hier: S. 90.

46 Die Patente sind beim belgischen Patentamt unter folgenden Nummern registriert: 278726 (28.01.1919), 280282 (12.05.1919), 292081 (13.11.1920) und 306002 (22.03.1922), vgl. Felix, „Georges Cloetens“, S. 91. Auch beim französischen Patentamt liegen drei Patente zum Luthéal von Georges Cloetens vor: 508170 (1920), 24129 (1921) und 26149 (1923), vgl. Hugh Davies, „Maurice Ravel and the luthéal“, in: *Experimental Musical Instruments*, IV/2 (1988), S. 11–14, hier: S. 12.

47 Vgl. Davies, „Maurice Ravel and the luthéal“, S. 13.

aus. Ein Blick in den Erstdruck von *Tzigane* für Violine und Luthéal offenbart, dass dieser auf der Ausgabe der Klavierfassung basiert.⁴⁸ Textliche Abweichungen bestehen hauptsächlich in den Eintragungen für die Registerzüge sowie in den Anpassungen an die Besonderheiten des Luthéals. So klingt das Luthéal im Harfenregister (und daher auch im Cymbal-Register) eine Oktave nach oben transponiert und erfordert für das gleiche Klangergebnis eine nach unten oktavierte Notation. Zudem veränderte Ravel an wenigen Stellen die vorgeschriebene Dynamik, wahrscheinlich um die schwächere Tonstärke des Luthéals in der hohen Lage auszugleichen.⁴⁹ Heutzutage existieren nur sehr wenige Luthéals, so dass es äußerst selten die Gelegenheit gibt, diese Fassung im Konzert zu hören.⁵⁰

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Es ist bekannt, wie sehr Maurice Ravel Wert darauf legte, dass seine Werke nach seinen Vorstellungen vorgetragen wurden. Aus diesem Grund fügte er in den Notentext viele Ausführungsanweisungen für die Interpreten ein, die es – so die Haltung des Komponisten – präzise zu befolgen gelte. Auch befreundete Musiker äußerten, dass das Abweichen von den Vorgaben in Ravels Werken das komplette, sensibel aufeinander abgestimmte musikalische System der Komposition stören würde.⁵¹ Gelegentlich wurde Ravel damit konfrontiert, dass eine Interpretation von seiner Idee des Werks ab-

48 Die Plattennummern machen die Verwandtschaft mit der Ausgabe für Violine und Klavier deutlich: Im Erstdruck der Fassung mit Luthéal sind neugestochene Platten mit der Nummer 10.674 versehen. Die ebenfalls vorkommende Plattennummer 10.629_10.674 verweist dagegen auf die Verwendung der Platten der Klavierfassung (Plattennr. 10.629); eingesehenes Exemplar: F-Pn Fol. Vm9.2364. – Die weit verbreitete Meinung, die Luthéal-Fassung sei die ursprüngliche Fassung kann durch die Quellen nicht bestätigt werden: Was die Uraufführung sowie die Drucklegung anbelangt, folgte die Luthéal-Fassung zeitlich auf die Klavierfassung. Eine Handschrift, die diese Fassung wiedergibt, ist nicht bekannt.

49 In T. 267 ersetzte Ravel in der Luthéal-Stimme *p* durch *mf* und in T. 272 in der Violin-Stimme *ff* durch *f*.

50 Das Luthéal, das bei der Uraufführung zum Einsatz kam, fiel wahrscheinlich einem Brand während des Zweiten Weltkrieges zum Opfer (vgl. Davies, „Ravel et le luthéal“, S. 13f.). Das einzige originale Luthéal hat sich in einem Pleyel-Flügel von 1911 installiert im Brüsseler Musikinstrumentenmuseum erhalten. Unter Verwendung dieses Instruments entstand eine Einspielung mit Theo Olof (Violine) und Daniel Wayenberg (Luthéal), die auf der Homepage des Museums auszugsweise eingehört werden kann (s. Link in Fußnote 33). Anlässlich des 50. Todesjahres von Ravel wurde 1987 in Paris ein Luthéal nachgebaut, das sich heute im Musée de la Musique der französischen Hauptstadt befindet (vgl. Jean Roy, „Les Célébrations du cinquantenaire de la mort de Maurice Ravel“, in: *Cahiers Maurice Ravel* 4 (1988/1989), S. 5–7, hier: S. 6).

51 Vgl. bspw. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, S. 179f.

wich. Im Falle des Konzertes für die linke Hand kam es deswegen zu einer Auseinandersetzung mit dem Auftraggeber Paul Wittgenstein. Ravel versuchte dabei sogar, diesen vertraglich zu einer Aufführung streng nach dem Notentext zu verpflichten.⁵²

Auch in *Tzigane* finden sich solche Vorgaben des Komponisten, die über den eigentlichen Notentext hinausgehen. So ist durch Fingersätze, durch Angabe der zu spielenden Saite oder der Bogenführung, durch notierte Glissandi usw. die Klanggebung festgelegt. Zudem zeigt sich in dem Werk eine klare Tempovorstellung, nicht durch ein exakt fixiertes Zeitmaß wie Metronomzahlen, sondern durch nuanciert eingesetzte Tempobezeichnungen. Nur bei zwei Passagen wünschte Ravel ein freies Rubato-Spiel des Geigers (T. 8ff. und 37ff.); an anderen Stellen, die ebenfalls wie eine improvisierte Temposchwankung wirken sollen, entzog er das Rubato dem individuellen Gestaltungsspielraums des Interpreten und schrieb es deutlich aus (vgl. z. B. die Takte ab Ziffer 21).

Die Interpretation Jelly d'Aranyis, der Widmungsträgerin und Solistin der Londoner Uraufführung, erfuhr, nach allem, was wir wissen, uneingeschränkte Bewunderung seitens des Komponisten. Ihre Ausführungen scheinen derart im Sinne Ravels gewesen zu sein, dass er ihr sogar interpretatorische Freiheiten zugestand: Während einer Probe für die Aufführung mit dem Orchestre Colonne im November 1924 (vgl. Abschnitt „Frühe Aufführungen und Rezeption“) soll Jelly d'Aranyi an einer Stelle ein „Glissando mit Trillern“ gespielt haben, woraufhin Ravel zu einem Freund geäußert haben soll: „Ich habe keine Ahnung, was sie macht, aber es gefällt mir.“⁵³

Ihre musikalische Ausbildung hatte Jelly d'Aranyi mit dem Klavier begonnen, das sie dann aber bald zugunsten der Violine aufgegeben hat. Im Alter von acht Jahren wurde sie in Budapest Schülerin von Jenő Hubay (1858–1937), der wiederum ein Schüler Joseph Joachims gewesen war. Aufgrund ihrer außergewöhnlichen Begabung bot auch Joseph Joachim selbst an, seine Großnichte Jelly zu unterrichten. Da sie jedoch noch zu jung war, um dafür mit nach Berlin zu gehen, wurde stattdessen ihre kongeniale ältere Schwester Adila (1886–1962) geschickt. Joachims „Klangvielfalt“, die auf einer ausgezeichneten Bogentechnik fußte, prägte auch das Spiel beider Schwestern. Ebenso haben sie die Eigenschaft, das Vibrato nicht zu stark einzusetzen von ihrem Vorfahren übernommen.⁵⁴ Dennoch

52 Vgl. Nichols, *Ravel*, S. 320f.

53 Vgl. Macleod, *The Sisters d'Aranyi*, S. 47.

54 Vgl. Macleod, *The Sisters d'Aranyi*, S. 42 u. 48.

kann ein Einfluss des ungarischen Umfelds auf Jellys Spiel nicht geleugnet werden. Wie Jelly selbst äußerte, lernte sie von den Roma-Musikern „Ungezwungenheit, Wärme und Natürlichkeit im Spiel“.⁵⁵ Vermutlich war es diese besondere Mischung der Temperamente in Jelly d'Aranyis Spiel, die Ravel genauso wie Bartók begeisterten.

Leider existiert von Jelly weder eine Einspielung der *Tzigane* noch eine von ihr eingerichtete Solo-Stimme. Jedoch befindet sich in Familienbesitz eine Sekundärquelle, der besondere Aufmerksamkeit gebührt. Es handelt sich um eine mit zahlreichen Ausführungshinweisen versehene Violin-Stimme von *Tzigane*, die Jelly, wahrscheinlich in den 1940er Jahren, zum Unterricht mit ihrer Nichte Adrienne verwendete – so die Überlieferung durch die Tochter Adriennes, Jane Camilloni.

Adrienne Fachiri war die 1926 geborene Tochter von Jellys Schwester Adila. Wie ihre Mutter und Tante hat sie sich der Geige verschrieben. Ab dem Alter von elf Jahren erhielt sie regelmäßig Unterricht bei Jelly. Mit 17 Jahren muss sie auf der Geige ein solches Niveau erreicht haben, dass sie am Royal College of Music zum Studium zugelassen wurde. Als sie 1951 heiratete, war sie eine versierte Geigerin „mit einer ausgezeichneten Technik, einer reizvollen Bogenführung und einer eindringlichen musikalischen Empfindungsgabe“. Auch Jelly beschrieb ihr Spiel als „sehr schön“.⁵⁶

Die hauptsächlich englischsprachigen Eintragungen in der Solo-Stimme sind zwar in der Hand Adriennes, müssen aber von Ausführungshinweisen eines Lehrers herrühren, der das Werk intensiv studiert hatte. Dass es sich dabei um Jelly d'Aranyi gehandelt hat, liegt auch unabhängig von der Überlieferung durch die Familie nahe: Jelly zählte zum nächsten Umfeld Adriennes, erteilte dieser nachweislich Unterricht und kannte das Werk wie keine andere. Gewiss kann eine solche Stimme dennoch nicht gänzlich als Dokument für die Vortragsweise Jellys dienen können. Vermerke können durchaus auf besondere Eigenheiten der Schülerin zurückgehen und eher korrigierender Natur sein. Beispielsweise deuten die Anmerkungen „ausreichend Pause“ (T. 4) und „A im Doppelgriff nicht zu früh spielen“ (zwei Takte nach Ziffer 3) auf eine Gewohnheit Adriennes hin, diese Töne zu früh zu spielen. Eine Schlussfolgerung auf Jellys Vortrag kann in diesen Fällen nicht gezogen werden, wohl aber auf die genaue Grundhaltung als Lehrerin. Bei anderen Hinweisen wie beispielsweise den zahlreichen Fingersätzen, Prä-

zisierungen der zu spielenden Saite (z. B. „Gstr[ing]“ [G-Saite], „Astr[ing]“ [A-Saite]), Auf- und Abstriche, Stricharten (z. B. „spic[cato]“, „legato“), Hinweisen zur Bogenführung (z. B. „nut“ [Frosch], „middle bow“ [mittlerer Bogen], „under 1/2“ [untere Hälfte]), Portamenti zwischen Tönen oder Akkorden (z. B. „slide“, „gliss[ando]“) sowie Tempo-, Dynamik- und Artikulationsanweisungen kann dagegen davon ausgegangen werden, dass sie auf Jellys eigene Spielweise zurückgehen und den Versuch dokumentieren, diese an ihre Schülerin zu vermitteln. Diese Violinstimme ermöglicht daher einen einzigartigen Zugang zur Interpretation Jelly d'Aranyis und wird in der Fassung für Violine und Klavier (BA 8849-90) erstmals als Farbfaksimile öffentlich zugänglich gemacht.

Die Stimme zeugt insgesamt von einem hohen Respekt gegenüber den Ravelschen Vorgaben. Nur wenige Eintragungen widersprechen ganz konkret den Anweisungen des Komponisten. Ein Takt vor Ziffer 1 wünschte Jelly beispielsweise ein Forte-Spiel, während Ravel ein *decrescendo* vorgab. Zudem änderte sie an einigen Stellen die Artikulation oder Strichrichtung ab oder fügte Akzente hinzu (vgl. Ziffer 6). Des Weiteren zeigen die Eintragungen, mit wie viel Bedacht Jelly d'Aranyi den Bogen geführt und damit auch den Klang variiert haben muss. Genau ist dargestellt, mit welcher Partie des Bogens zu spielen ist, wann ein Anheben des Bogens unangebracht ist und wann über dem Griffbrett gespielt werden soll („sur la touche“ [über dem Griffbrett]), 2 Takte nach Ziffer 1). Ihre Interpretation von *Tzigane* zeigt zahlreiche Nuancen, die von temperamentvoll-kräftig (Spiel am Frosch, hinzugefügte Akzente, Nachklingenlassen von Tönen über Pausen hinweg) bis hin zum Ausdruck von Leichtigkeit reicht, beispielsweise durch das Spiel von Flageolett-Tönen mit der Bogenspitze. Durch zahlreiche zusätzliche Portamenti unterstützt Jelly den exotischen Charakter der Musik.

Das anfänglich erwähnte „Glissando mit Trillern“ ist in dieser Stimme jedoch nicht wiederzufinden. Die Anekdote, dass sie ein solches ohne Wissen Ravels ausführte, lässt schließen, dass Jelly d'Aranyi trotz ihrer Texttreue durchaus Raum für Spontanität ließ. Dass dies sogar bei Ravel Gefallen hervorrufen konnte, lag wahrscheinlich daran, dass sich diese Verzierung ideal in den Charakter des Werks einpasste. Ganz im Sinne des Komponisten stand sie im Einklang mit dem Sujet von *Tzigane*: der Virtuosität.

55 Vgl. Macleod, *The Sisters d'Aranyi*, S. 40.

56 Macleod, *The Sisters d'Aranyi*, S. 251–258.

DANKSAGUNG

Unseren unendlichen Dank möchten wir den folgenden Personen und Institutionen ausdrücken, die für die vorliegende Edition Zugang zu den Quellen gewährt und wertvolle Auskünfte erteilt haben: der Morgan Library (New York City), dem Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France (Paris), Jane Camilioni (London), dem Koninklijk Concertgebouworkest

(Amsterdam), Isabelle Faust (Berlin), Eleonora Negri (Florenz), der British Library (London), Peter Linnert (London), Andrea Campora (Turin), Martin Gieschen (Stuttgart), Claude Moreau (Musée Ravel, Montfort l'Amaury) und Manuel Cornejo (Saint-André).

Christine Baur
Douglas Woodfull-Harris
Paris/Köln und Kassel, im Juli 2012

INTRODUCTION

*Tzigane, virtuoso piece in the style
of a Hungarian rhapsody.*¹

A fifty-eight-bar cadenza at the very opening, double stops, octaves, glissandos, natural and artificial harmonics, arpeggios, passages on the G string, left-hand pizzicato, rapid runs: *Tzigane*, by Maurice Ravel (1875–1937), is a tribute to virtuosity. Ravel deliberately went to the limits of the technically possible in this violin piece of 1924, and has been accused, as a result, of trying to be more devilish than the devil.²

The themes are borrowed from the so-called Hungarian gypsy music evoked by the title (*tzigane* is French for gypsy, or pertaining to gypsies). Ravel's reasons for writing the piece, and the meaning of its Hungarian references, are handed down in an interview:

"It is a *tzigane* in the sense in which one speaks of a polonaise, an allemande or a sicilienne. My object was to write a piece for the violin for virtuosos and it seemed to me that a composition of this class could not be anything but Hungarian. I did not endeavor to evoke Hungary, which I do not know; my 'Tzigane' is not to Budapest what, among

my other works, 'La Valse' is to Vienna or 'La Rapsodie Espagnole' to Spain; it is merely a piece for the violin."³

In short, Hungarian "gypsy music" is not the actual subject of this composition, but merely an idiom that allows virtuosity to be expressed to maximum advantage. By choosing the aesthetic ideal of virtuosity as an end in itself, Ravel drew on the nineteenth-century virtuoso repertoire – on Sarasate, Paganini, Vieuxtemps, Liszt *et al.* He consulted works by Liszt and Paganini while composing *Tzigane*, and the work's rhapsodic form is obviously an obeisance to the creator of the *Hungarian Rhapsodies*. As Ravel himself informs us, despite his awareness of tradition, he sought to achieve innovations in sonority and form. The most conspicuous example of this is the cadenza, with its unusual placement at the opening of the piece and its remarkable length:

"It [*Tzigane*] is written after the style of a rondo with variations, although it must be observed that the variations are not altogether orthodox; the theme is repeated several times, but shortened and more concentrated than the original one. It is a virtuoso piece in accordance with the traditional methods, but with a striving after new sonorities. It has also a peculiarity which is perhaps unique in

1 Ravel's description of *Tzigane* in his autobiographical sketch; see Roland-Manuel: "Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel," *La Revue Musicale* (December 1938), pp. 17–23, repr. in Arbie Orenstein, ed.: *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens* (Paris: Flammarion, 1989), pp. 43–47, quote on p. 46.

2 Hélène Jourdan-Morhange and Vlado Perlemuter: *Ravel d'après Ravel* (Aix-en-Provence: Alinéa, 1989), p. 73.

3 G. Jean-Aubry: "Ravel on his new works," *Christian Science Monitor* (17 May 1924), p. 11.

that it starts with a cadenza which lasts nearly five minutes or almost half the length of the piece."⁴

GENESIS AND PUBLICATION HISTORY

Ravel's work on *Tzigane* (1924) came at a time when he took a deep interest in the violin as a solo instrument. Besides this concert rhapsody, his compositions of the 1920s also include a sonata for violin and cello (1920–22), *Berceuse sur le nom de Fauré* for violin and piano (1922), and a sonata for violin and piano (1923–27). *Tzigane* has a special position in this series of pieces: besides two versions for chamber ensemble (violin and piano, and violin and luthéal), it also exists in an orchestral arrangement, and is Ravel's only composition for solo violin and orchestra.

The piece's genesis is closely connected with its dedicatee Jelly d'Aranyi (1893–1966). A great-niece of Joseph Joachim, this Hungarian-born violinist lived in London and concertized both privately and publicly on a regular basis with Béla Bartók. Indeed, the first time Ravel heard her play was in a recital with Bartók on 8 April 1922, when they played Bartók's First Violin Sonata (op. 21) at a concert of the *Revue Musicale* in Paris. He made her acquaintance at the following dinner, which was also attended, amongst others, by Stravinsky, Poulenc, and Szymanowski.⁵ Roughly two months later a portentous further meeting occurred in London during a private *soirée* at the home of the Swedish singer Louise Alvar, when she played Ravel's Sonata for Violin and Cello with Hans Kindler. Later in the evening, after the recital, Ravel asked her to play gypsy melodies. Both musicians were so excited by this that d'Aranyi played one melody after another until five o'clock in the morning. It was this event that eventually gave rise to *Tzigane*.⁶

But it was not until the beginning of 1924 that Ravel actually set to work. He had already announced a sonata for violin and piano to be performed at an all-Ravel

concert in London on 26 April 1924, but the difficulties he encountered with this sonata caused him to put it aside.⁷ Instead, he embarked on *Tzigane*, which ultimately replaced the sonata he had originally planned. On 13 March 1924 he reported this change in programming to Jelly d'Aranyi, who was scheduled to play at the recital, and asked her to check several passages of *Tzigane* to see whether they were performable:

"Would you have an opportunity to come to Paris in two or three weeks' time? If so, I would like you to look at *Tzigane*, which I am writing especially for you, which will be dedicated to you, and which will replace the sonata on the London program, as I have momentarily put it aside. This *Tzigane* is intended to be highly virtuosic. Certain passages may have a brilliant effect, provided they are playable at all, a point about which I am not always certain. If there is no other possibility, I will send them to you by post. That would be less convenient, of course."⁸

It is not known whether a meeting in Paris actually took place, nor is it likely that Ravel followed through on his proposal to send the piece by post. After all, by 7 April the work's structure had been, for the most part, already worked out in his mind, but practically none of it was committed to paper.⁹ Instead, he drew musical inspiration from Liszt's *Hungarian Rhapsodies*.¹⁰ He also asked his violinist friend Hélène Jourdan-Morhange to come visit him with her instrument and the Paganini *Caprices*.¹¹

The closer the concert date approached, the more Ravel began to suffer from deadline pressure. Less than two weeks before the première he wrote, "I'm being driven crazy by this confounded violin piece, which has to be played in London but is still not finished."¹² Nor was it finished by the time he arrived in London on the evening of 21 April.¹³ Thus, he still

7 The Sonata for Violin and Piano was only premiered on 30 May 1927; see Stephen Zank: *Maurice Ravel: A Guide to Research* (New York and London: Routledge, 2005), p. 343.

8 Ravel's letter to Jelly d'Aranyi, dated Montfort l'Amaury, 13 March 1924, repr. in Orenstein, *Letters* (see note 1), pp. 224–25.

9 See Ravel's letter to Robert Casadesus, dated Montfort l'Amaury, 7 April 1924, repr. in Arbie Orenstein: "Quinze lettres de Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus," *Cahiers Maurice Ravel* 1 (1985), p. 121.

10 On 10 March 1924 he asked Lucien Garban by letter to send him an edition of the Liszt's *Hungarian Rhapsodies*; see Orenstein, *Letters* (see note 1), p. 224.

11 See Hélène Jourdan-Morhange: *Ravel et nous, l'homme, l'ami, le musicien* (Geneva, Editions du Milieu du monde, 1945), p. 181; see also Stephen Zank: *Irony and sound: The music of Maurice Ravel* (Rochester, NY: Rochester University Press, 2009), pp. 199f.

12 Ravel's letter to Jean Jobert, dated Montfort l'Amaury, 14 April 1924, repr. in Orenstein, *Letters* (see note 1), pp. 225–26, quote on p. 226.

13 Jean-Aubry, "Ravel on his new works" (see note 3), p. 11. The date of his arrival in London is taken from his letter to Lucien

4 Jean-Aubry, "Ravel on his new works" (see note 3), p. 11. An analysis and a discussion of *Tzigane's* references to Hungarian-Romani music can be found in Enno Syfuss: "Der Einfluss der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Sarasate," Anita Awosusi, ed.: *Die Musik der Sinti und Roma 1: Die ungarische „Zigeunermusik"* (Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 1996), pp. 129–54.

5 See Arbie Orenstein, ed.: *A Ravel Reader: Correspondence, articles, interviews* (Mineola, NY: Dover, 2003), p. 220, note 1. The same program also featured Ravel's *Mémoires hébraïques*.

6 See the account of this evening by Gaby Casadesus in *Mes nocces musicales* (Paris: Buchet-Chastel, 1989), p. 20, repr. in Roger Nichols: *Ravel* (New Haven and London: Yale University Press, 2011), p. 240.

had an opportunity to exchange thoughts with Jelly d'Aranyi on location. Generally speaking, it was not unusual for Ravel to alter the phrasing, tempo, and dynamics of his music while rehearsing with the performers.¹⁴ But in this case it is conceivable that an intensive artistic collaboration arose at the last minute between the composer and his highly esteemed interpreter, a collaboration that might have left a mark on the still unfinished musical text. After all, it is hardly imaginable that a violin part which stretches the limits of the instrument to this extent could have been idiomatically notated without the aid of one or perhaps more supremely accomplished performers.

Nor, it seems, did the compositional process come to an end with the première, which was given from manuscript on 26 April. Rather, there is evidence that Ravel continued to tinker with the fabric of the work. From an interview given with a Spanish journalist in Madrid, where Ravel had traveled directly from London, we know that he was busy with *Tzigane* in his hotel room on 30 April, and that Durand was already waiting for the work.¹⁵ Moreover, an autograph manuscript of the piano version is dated "Paris – London, April – May 1924",¹⁶ and the date on the printed edition, "Montfort l'Amaury, April – May 1924," suggests that he continued to work on the piece in May, perhaps even after returning from Spain to Montfort l'Amaury. The version for violin and piano was finally issued in September 1924 by Ravel's exclusive publisher, Durand.¹⁷

In July Ravel orchestrated the work for two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, two horns, trumpet, triangle, bell, cimbalom, celesta, harp, and strings.¹⁸ The orchestral score and the performance material were printed, likewise by Durand, shortly after the piano version in September–October 1924.¹⁹

Garban, dated London, 24 April 1924, repr. in Orenstein, *Ravel* (see note 1), p. 226.

14 Arbie Orenstein: "Maurice Ravel's Creative Process," *The Musical Quarterly* 53, no. 4 (October 1967), pp. 467–81, esp. p. 473.

15 Manuel Cornejo: "Sans Madrid, probablement je n'existerais pas: Deux Interviews espagnoles de Maurice Ravel inédites en France (1924)," *Cahiers Maurice Ravel* 14 (2011), pp. 125–44, esp. pp. 128f.

16 According to Zank, *Ravel* (see note 7), p. 348. Unfortunately we were unable to consult this manuscript.

17 The edition was entered in the Dépôt-légal catalogue on 11 September 1924; see "Registre du Dépôt-légal 1924," Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

18 Marcel Marnat: *Maurice Ravel* (Paris: Fayard, 1986), p. 532. The only surviving autograph of this version is dated "July 1924"; see Source A.

19 The orchestral edition was entered in the Dépôt-légal catalogue on 2 October 1924, the parts on 24 October 1924; see "Registre du Dépôt-légal 1924," Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Another version, for violin and luthéal, was not published until October of the following year (see the section below).²⁰

EARLY PERFORMANCES AND RECEPTION

Version for violin and piano

The première of *Tzigane* for violin and piano took place on 26 April 1924 at an all-Ravel concert in London's Aeolian Hall.²¹ Jelly d'Aranyi had mastered the piece in the briefest period of time, which bears witness to her extraordinary prowess on the violin.²² Originally Ravel himself was meant to accompany her on the piano, a prospect that already worried him during the work's gestation, for he feared he would "do a sloppy job of it."²³ Instead, the demanding piano part was entrusted to Henri Gil-Marchex (1894–1970). The performers were roundly applauded, and the composer was swept away by the skills of the violinist. After the concert he is said to have exclaimed, with a touch of irony, "If I had known, I would have made it still more difficult: I thought I had written something very difficult, but you have proved the contrary."²⁴

The première was quickly followed by two further performances, one by Marius and Robert Casadesus in Barcelona (18 May) and another by Désiré Defauw and probably Émile Bosquet at Brussels Conservatory (22 May), both in the presence of the composer.²⁵ The musicians of the première were also heard that same year in a Paris concert of the *Revue Musicale* (29 November) and again in the Salle des Agriculteurs (23 December).²⁶

20 Entered in the Dépôt-légal catalogue on 15 October 1925; see "Registre du Dépôt-légal 1925," Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

21 The chanson *Ronsard à son âme* was also given its first public hearing at this concert, where it was sung by Marcelle Gerar with the composer at the piano; Arbie Orenstein: *Ravel: Man and Musician* (New York and London: Columbia University Press, 1975), p. 88.

22 Ravel wrote of four days remaining to her: see his letter to Robert Casadesus, dated Saint-Jean-de-Luz, 12 May 1924, repr. in Orenstein, "Quinze lettres" (see note 9), p. 124; see also the section "Genesis and Publication History" above.

23 Ravel's letter to Roland-Manuel, dated Montfort l'Amaury, 13 March 1924, repr. in Jean Roy: *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et sa famille* (Quimper, Caligrammes, 1986), p. 141.

24 Jean-Aubry, "Ravel on his new works" (see note 3), p. 11.

25 On the Barcelona performance see Orenstein, "Quinze lettres" (see note 9), p. 135. On the Brussels performance see Manuel Cornejo: "Maurice Ravel en Belgique," *Cahiers Maurice Ravel* 13 (2010), pp. 74–125, esp. pp. 90f.

26 *La Semaine à Paris*, no. 131 (28 November–5 December 1924), pp. 37, and no. 134 (19–26 December 1924), p. 44.

Version for violin and luthéal

The first performance of *Tzigane* in France was given on 15 October 1924 at a concert of the Société Musicale Indépendante in the packed Salle Gaveau.²⁷ This was also the first time that a luthéal was employed (see “The Version for Violin and Luthéal” below). Ravel had chosen two American musicians for the performance: the violinist Samuel Dushkin (1891–1976), later to become well-known as an interpreter of Stravinsky’s music, and the pianist Beveridge Webster (1909–1999).²⁸ Ravel turned pages for the pianist on this occasion.²⁹ Henry Prunières criticized Dushkin’s reading as lacking in passion,³⁰ and André Schaeffner found fault with the luthéal, which, he felt, did the work a disservice.³¹ Though other performances were given with luthéal,³² this version failed to take hold and fell into oblivion.³³

Version for violin and orchestra

The première of the orchestral version is generally said to have taken place at the Concerts Colonne, Paris, on Sunday, 30 November 1924. That day did in fact witness a performance of *Tzigane* by Jelly d’Aranyi, conducted by Gabriel Pierné, at the Théâtre du Châtelet. But the actual première had already been given in Amsterdam on 19 October, when Samuel Dushkin played *Tzigane* with the Royal Concertgebouw Orchestra conducted by Pierre Monteux, the conductor of the 1912 première of Ravel’s *Daphnis et Chloé*.³⁴ Joseph Macleod

27 André Schaeffner: “S.M.I. (15 octobre),” *Le Ménestrel* 43 (24 October 1924), p. 438. The program also featured Ravel’s *Trois Mélodies hébraïques*, *Gaspard de la nuit*, and *Histoires naturelles*; see Michel Duchesneau: *L’avant-garde musicale et ses sociétés à Paris 1871 à 1939* (Sprimont: Mardaga, 1997), p. 319.

28 The publisher Jacques Durand, in his memoirs, reports that he heard the two musicians in the composer’s presence during a private recital at the Conservatoire Américain in Fontainebleau, and that Ravel then entrusted the Paris première to them. See Jacques Durand: *Quelques souvenirs d’un éditeur de musique 2* (Paris: Durand, 1925), pp. 151f.

29 Orenstein, *Reader* (see note 5), p. 258, note 2.

30 Henry Prunières: “Les concerts: *Tzigane*, de Maurice Ravel à la S.M.I.,” *La Revue Musicale* 6, no. 1 (1 November 1924), pp. 59–60, esp. p. 60.

31 See André Schaeffner’s review of the concert in *Le Ménestrel* 86, no. 43 (24 October 1924), p. 438.

32 By Claude Lévy and Henri Cliquet-Pleyel on 6 November 1924 (reviewed in *Le Ménestrel* 86, no. 46, 14 November 1924, pp. 474f.), and by Suzanne and Lucien Chevaillier in Strasbourg on 12 December 1924 (see Georges Boeswillwald: “Chronique musicale: Groupe de mai, Festival Ravel,” *Les Dernières Nouvelles de Strasbourg* no. 345, 14 December 1924, p. 3).

33 It was rediscovered by the violinist Theo Olof in the latter half of the 1970s; see www.mim.be/pleyel-grand-piano-with-lutheal-mechanism (accessed on 20 March 2012).

34 See the program of this concert in the Archive of the Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam. – Only in the literature on Pierre Monteux is the correct date of the première cited, see Doris Monteux: *It’s All in the Music. The Life and Work of Pierre Monteux*

informs us that Jelly d’Aranyi was originally supposed to have given this première, too: it was Ravel’s wish that she play the orchestral version in Paris at the Société Indépendante. In the end scheduling difficulties arose, and d’Aranyi’s performance of the orchestral version had to be postponed to November 1924.³⁵

Reception

The work as a whole was received with mixed feelings by contemporary observers. Some were very enthusiastic while others found it overly artificial or technical.³⁶ In particular, the fact that Ravel placed the main focus on the virtuosity associated with the previous century gave cause for debate.³⁷ It was discussed whether he had struck out on new paths by prolonging the virtuoso tradition of Paganini, Vieuxtemps, Sarasate, and *tutti quanti*. L. Dunton Green, for example, writing in *La Revue Musicale*, spoke of a renewal of the genre. The composer, he maintained, had adopted the defining features of well-known “gypsy fantasies” and given them the signature of his own personality, thereby creating a unique work of art.³⁸ Henry Prunières also detected a touch of irony that elevated *Tzigane* above its historical predecessors and made it interesting:

“*Tzigane* is a direct successor to the concertos of Paganini and Vieuxtemps, who, however, took their task seriously and, to be honest, left us bored. Ravel, on the other hand, took it upon himself to perform a difficult trick and, like a good acrobat with a smile on his lips, brought it off to our complete delight. The savage and melancholy themes are fashioned with an ironic bravura that seems to make fun at its own exertions and successful outcome.”³⁹

Yet there was also uncertainty about what Ravel was trying to achieve with *Tzigane*:

“One is puzzled to understand what M. Ravel is at. Either the work is a parody of all the Liszt – Hubay – Brahms –

(New York, Farrar Strauss & Giroux, 1965), p. 222, and Jean-Philippe Monsuier: *Pierre Monteux* (Paris, L’Harmattan, 1999), p. 221.

35 Joseph Macleod: *The Sisters d’Aranyi* (London: George Allen and Unwin, 1969), pp. 147f.

36 Hélène Jourdan-Morhange deplored its lack of “Ravelian charm” and its over-emphasis on technique; see Jourdan-Morhange: *Ravel et nous* (see note 11), p. 181. Joseph Szigeti similarly found fault with the composition: “[...] I have never been able to overcome the resistance I always felt and still feel toward this brilliant and (to my mind) synthetically produced pastiche of Ravel’s”; see Joseph Szigeti: *With strings attached: Reminiscences and reflections* (New York: A. A. Knopf, 1947), p. 139.

37 The orchestration, too, was a frequent object of criticism; see Christian Goubault: *Maurice Ravel: Le jardin féerique* (Paris: Minerve, 2004), p. 239.

38 L. Dunton Green: “Grande-Bretagne: Une oeuvre nouvelle de Ravel: *Tzigane*,” *La Revue Musicale* 5, no. 8 (1 June 1924), pp. 262–63.

39 Prunières, “Les concerts” (see note 30), p. 59.

Joachim school of Hungarian violin music, and falls into the class of 'La Valse'; or it is an attempt to get away from the limited sphere of his previous compositions, to infuse into his world a little of that warm blood it needs. But in neither case does it greatly matter."⁴⁰

To the young generation of composers associated with *Les Six*, *Tzigane* seemed antiquated and beholden to an outdated aesthetic. This is apparent in a letter of 16 October 1924 from the composer Henri Sauguet (1901–1989), who, after attending a performance of *Tzigane*, expressed his rejection of the piece and of Ravel's music altogether to Francis Poulenc:

"Yesterday I was at the S.M.I.'s Ravel festival to hear *Tzigane*, perhaps the most artificial thing Ravel has ever written. It's poor stuff and not very compelling. The aesthetic that pervades its pages is so obsolete that I marvel how one can still believe in it. A great success among the ladies with binoculars, of course, and among the pot-bellied gentlemen. Besides that, all the works I heard yesterday seem to me very, very old. Especially the Quartet. I'm beginning to understand why Ravel can barely stand the music of today. He must loathe it as much as we loathe the music he's making now."⁴¹

Despite these critical reservations, *Tzigane* quickly spread throughout the world in both its piano and orchestral versions. Besides France, it was given in Belgium, the Netherlands, England, Scotland, Spain, Switzerland, Norway, and the United States. Reviews in the periodicals *Le Ménestrel* and *Le Monde musical reveal*, that by 1930 it was already among Ravel's most frequently played compositions after *Boléro*, *La Valse*, and *Daphnis et Chloé*.⁴² Though doubts about its compositional quality have cropped up again and again in the recent Ravel literature,⁴³ its place in the canon of virtuoso violin pieces is assured.

THE VERSION FOR VIOLIN AND LUTHÉAL

Ravel's great open-mindedness toward unconventional instruments is nowhere better exemplified than in *Tzigane*. Besides the versions for violin and piano and for violin and orchestra, he also prepared a separate version of the work with an accompaniment for luthéal, thereby becoming the first composer to write for this then novel instrument. Shortly thereafter he used it once again in his lyric fantasy *L'Enfant et les Sortilèges* (1925).⁴⁴ The luthéal was not a separate and distinct instrument in the strict sense so much as a "device that makes it possible to change the timbre of notes produced by string instruments that are activated either by keyboard or by hand, and in particular to generate overtones."⁴⁵ The Belgian organ and piano builder Georges Cloetens (1870–1949) had patented this invention in 1919 and later took out three further patents to perfect it.⁴⁶ Attached to a modern grand piano, it added three new registers to the instrument's standard sound spectrum: a harp or lute register, a harpsichord register, and a Hungarian cimbalom register. The upper and lower halves of the keyboard each have two register knobs or stops. When the harpsichord knob is activated, a lever mechanism places a rectangular bar with metal dampers on the strings directly behind the piano's dampers, producing a compressed metallic sound. In contrast, the sound of a plucked harp or lute is produced by placing felt dampers in the middle of the string to bring out its first overtone. When used in combination, the two register knobs produce a sound resembling a cimbalom.⁴⁷

It was surely these timbral resources, and their proximity to Hungarian "gypsy music", that prompted Ravel to employ the luthéal in *Tzigane*. Except for the harpsichord sound, he exploited the luthéal's full timbral potential. A cursory glance at the first edition of *Tzigane* for violin and luthéal reveals that it was based on

40 "Week-end Concerts: New Work by M. Ravel," *The Times* (28 April 1924).

41 Henri Sauguet's letter to Francis Poulenc, dated Paris, 16 October 1924, reproduced in Myriam Chimènes, ed.: *Francis Poulenc: Correspondance, 1910–1963* (Paris: Fayard, 1994), letter no. 24–26, p. 241.

42 Marie-Annick Guillemain: "Tzigane," *Revue Internationale de Musique Française: Dossier Maurice Ravel hier et aujourd'hui* 8, no. 24 (November 1987), pp. 87–88, esp. p. 87.

43 Here, for example, is Roger Nichols, writing in 2011: "Probably no one has ever suggested that *Tzigane* is great music." See Nichols, *Ravel* (see note 6), p. 260. Gerald Larner opines: "A brilliant exercise in virtuoso scoring and an impressively stylish celebration of Hungarian gypsy melody, *Tzigane* is nothing more than that, nothing more than similarly sensational scores by Saint-Saëns or Sarasate." See Gerald Larner: *Ravel* (London: Phaidon Press, 1996), p. 182.

44 See link in footnote 33.

45 Thus the title of the first patent taken out on a luthéal. See Jean-Pierre Felix: "Georges Cloetens," in Malou Haine and Nicolas Meeüs, eds.: *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9^e siècle à nos jours* (Liège: Mardaga, 1986), pp. 90–91, quote on p. 90.

46 The patents were registered at the Belgian Patent Office under the following numbers: 278726 (28 January 1919), 280282 (12 May 1919), 292081 (13 November 1920), and 306002 (22 March 1922). See Felix, "Cloetens" (see note 46), p. 91. There are also three patents for Cloetens' luthéal registered at the French Patent Office: 508170 (1920), 24129 (1921), and 26149 (1923). See Hugh Davies: "Maurice Ravel and the luthéal," *Experimental Musical Instruments* 4, no. 2 (1988), pp. 11–14, esp. p. 12.

47 Davies, "Ravel and the luthéal" (see note 47), p. 13.

the printed edition of the piano version.⁴⁸ The textual departures consist mainly of cues for the register knobs and adaptations to accommodate the peculiarities of the luthéal. In the harp register, for instance, and thus in the cimbalom register as well, the sound is transposed up an octave and must therefore be notated an octave lower to indicate the actual pitch. Ravel also altered the given dynamics in several passages, probably to compensate for the luthéal's weaker volume in the high registers.⁴⁹ Today there are very few luthéals in existence, and hence only rare opportunities to hear this version in concert.⁵⁰

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

Ravel is known to have set great store in having his works performed exactly as he envisaged them. For this reason his musical texts contain many additional performance instructions which, he insisted, had to be precisely observed. Even his musician friends maintained that any departures from the markings in his scores would upset the complete, delicately balanced system of the piece concerned.⁵¹ Occasionally he was confronted with performances that departed from his conception of the work. In the case of the Concerto for the Left Hand, this led to a breach with the man who commissioned it, Paul Wittgenstein. Ravel even attempted to have him bound by contract to play it in strict accordance with his musical text.⁵²

Tzigane, too, has many such instructions from the composer that go beyond the musical text per se. For

48 The relationship to the edition for violin and piano is made clear by the plate numbers: the first edition of the version for luthéal has newly engraved plates with the number 10.674. But we also find plate number 10.629_10.674, indicating the use of plates from the piano version (plate no. 10.629). Copy consulted: F-Pn Fol. Vm9.2364. The widespread opinion that the luthéal version came first is not corroborated by the sources. As far as the première and the publication are concerned, the luthéal version postdated the piano version. No known manuscript of it has survived.

49 For example, he substituted *mf* for *p* in m. 267 of the luthéal part, and *f* for *ff* in m. 272 of the violin part.

50 The luthéal used at the première probably perished in a fire during the Second World War; Davies, "Ravel and the luthéal" (see note 47), pp. 13f. The only original luthéal survives in the Brussels Museum of Musical Instruments, where it is installed in a Pleyel grand piano of 1911. A recording made with this instrument by Theo Olof (violin) and Daniel Wayenberg (luthéal) can be heard in excerpt on the museum's home page (see link in note 33). A luthéal reconstructed in 1987 to mark the fiftieth anniversary of Ravel's death can be found today in the Musée de la Musique in Paris; see Jean Roy: "Les Célébrations du cinquantenaire de la mort de Maurice Ravel," *Cahiers Maurice Ravel* 4 (1988–89), pp. 5–7, esp. p. 6.

51 See e. g. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (see note 37), pp. 179f.

52 Nichols, *Ravel* (see note 6), pp. 320f.

example, the sonority is set down in fingering, specifications of which string to play, bowing, written-out glissandos, or similar instructions. The work also projects a clear notion of tempo, not in the form of precise metronome marks, but in a subtle use of tempo indications. Only in two passages did Ravel want a free rubato from the violinist (mm. 8ff. and 37ff.); in other passages likewise intended to convey seemingly improvised changes of tempo, he extracted the rubato from the performer's artistic leeway and distinctly wrote it out (see e.g. the bars from rehearsal no. 21 on).

As far as we can tell, the performance by Jelly d'Aranyi, the work's dedicatee and the soloist at the London première, enjoyed the composer's unbounded admiration. Her execution seemed so consistent with Ravel's way of thinking that he even granted her some interpretive license: during a rehearsal for a performance with the Orchestre Colonne in November 1924 (see "Early Performances and Reception" above), she is said to have played a "glissando with trills" in a certain passage, prompting Ravel to remark to a friend, "I have no idea what she's doing, but I like it."⁵³

Jelly d'Aranyi began her musical training at the piano, which she soon abandoned in favor of the violin. At the age of eight she became a pupil in Budapest of Jenő Hubay (1858–1937), who had in turn been a pupil of Joseph Joachim. Owing to her extraordinary talent, Joachim himself offered to teach his grand-niece. Because she was still too young to travel to Berlin for lessons, her equally gifted older sister Adila (1886–1962) was sent in her stead. Joachim's "variety of tone," based on a superb bowing technique, was seminal for the playing of both sisters. They also adopted their great-uncle's sparing use of vibrato.⁵⁴ Yet there is no denying the influence of Jelly's Hungarian surroundings on her performance style. As she herself put it, the Romani musicians taught her "freedom, warmth and naturalness in playing."⁵⁵ It was presumably this special blend of temperaments in d'Aranyi's playing that excited Ravel no less than Bartók.

Unfortunately, no recording of *Tzigane* by Jelly d'Aranyi survives, nor is there a solo part with her performance markings. However, the family library contains a secondary source that merits special attention: a violin part for *Tzigane* covered with performance instructions that Jelly used when teaching her niece Adrienne, probably in the 1940s, as we are informed by Adrienne's daughter, Jane Camilloni.

53 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (see note 35), p. 47.

54 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (see note 35), pp. 42 and 48.

55 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (see note 35), p. 40.

Born in 1926, Adrienne Fachiri was the daughter of Jelly's sister Adila. Like her mother and aunt before her, she dedicated herself to the violin, and regularly took lessons from Jelly beginning at the age of eleven. By the time she turned seventeen her playing had reached a level that allowed her to enroll at the Royal College of Music. When she married in 1951, she was a seasoned violinist "with a fine technique, lovely bowing and a deep intuition for music." Jelly, too, described her playing as "very beautiful."⁵⁶

The markings in the solo part, mostly in English, are in Adrienne's hand, but they can only have derived from the performance tips of a teacher who knew the work inside out. Quite apart from the family's source tradition, it is logical to conclude that this teacher was Jelly d'Aranyi: she belonged to Adrienne's immediate social surroundings, is known to have given her lessons, and knew the work better than anyone else alive. To be sure, a marked-up part of this sort cannot serve as a fully-fledged document on Jelly's performance style; some of the markings may reflect the pupil's idiosyncrasies and were intended as corrections. For example, the notes "sufficient pause" (m. 4) and "Don't play A too soon in double stop" (2 mm. after no. 3) relate to Adrienne's habit of taking these notes too early. In these cases it would be wrong to draw conclusions about Jelly's performance, though they illustrate her thoroughness as a teacher. In other cases, such as the many fingerings, instructions as to which string to play ("Gstr[ing]," "Astr[ing]"), upbows and downbows, bowing styles ("spic[cato]," "legato"), bow placement ("nut," "middle bow," "under 1/2"), portamento between notes or chords ("slide," "gliss[ando]"), and tempo, dynamic, and articulation marks, it is safe to assume that they derive from Jelly's own playing style and bear witness to her attempts to convey them to her pupil. This violin part, presented to the public in color facsimile for the very first time in BA 8849-90, thus sheds unique light on Jelly d'Aranyi's interpretation.

All in all, the part reveals great respect toward Ravel's instructions. Very few markings specifically contradict his wishes. For example, one bar before rehearsal number 1, Jelly asks for *forte* where Ravel calls for a

decrescendo. Moreover, in several passages she altered the articulation or bowing direction or added accent marks (see rehearsal no. 6). Further, the markings reveal the care with which she must have handled the bow, and thus varied the sound. There are precise indications of which part of the bow to use, when it is improper to lift the bow, and when to bow over the fingerboard ("sur la touche," 2 mm. after no. 1). Her interpretation of *Tzigane* reveals many nuances, ranging from the powerful and passionate (playing at the nut, extra accents, notes continuing to reverberate through rests) to the expression of lightness and delicacy, e. g. playing harmonics with the tip of the bow. Her many additional portamentos bring out the exotic flavor of the music.

Yet the aforementioned "glissando with trills" is nowhere to be found in this part. The anecdote that she played it without Ravel's knowledge implies that, for all her fidelity to the score, she was not averse to spontaneity. That this should even have found favor with Ravel is probably because the embellishment ideally matches the work's character. Fully in keeping with the composer's wishes, Jelly d'Aranyi was attuned to the subject of *Tzigane*: virtuosity.

ACKNOWLEDGEMENTS

With endless gratitude we would like to thank the following persons and institutions that provided access to sources, information and advice for this edition: Morgan Library (New York City), Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Paris), Jane Camilioni (London), Royal Concertgebouw Orchestra (Amsterdam), Isabelle Faust (Berlin), Eleonora Negri (Florence), British Library (London), Peter Linnert (London), Andrea Campora (Turin), Martin Gieschen (Stuttgart), Claude Moreau (Musée Ravel, Montfort L'Amaury), and Manuel Cornejo (Saint-André).

Christine Baur

Douglas Woodfull-Harris

Paris/Cologne and Kassel, July 2012

(translated by J. Bradford Robinson)

56 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (see note 35), pp. 251-58.

INTRODUCTION

*Tzigane, morceau de virtuosité
dans le goût d'une rhapsodie hongroise.*¹

Cadence de cinquante-huit mesures dès le départ, doubles cordes, octaves, glissandi, harmoniques naturels et artificiels, arpèges, passages sur la corde de *sol*, pizzicatos à la main gauche, vocalises rapides : *Tzigane* de Maurice Ravel (1875–1937) est un hommage à la virtuosité. Ravel est délibérément allé aux limites de ce qui est techniquement possible avec ce morceau pour violon qui date de 1924 et s'est fait accuser, en conséquence, d'être plus diabolique que le diable.²

Les thèmes sont empruntés à la musique hongroise dite tzigane qu'évoque le titre. Quant aux raisons pour lesquelles Ravel a écrit ce morceau et à la signification de ses références hongroises, il les a exprimées dans une interview :

« C'est une tzigane dans le sens où on parle d'une polonaise, d'une allemande ou d'une sicilienne. Mon but était d'écrire un morceau pour violon à l'intention de virtuoses et il m'a semblé qu'une composition de ce type ne pouvait être que hongroise. Je n'ai pas essayé d'évoquer la Hongrie, que je ne connais pas ; ma «Tzigane» n'est pas à Budapest ce que, parmi mes autres ouvrages, «La Valse» est à Vienne et la «Rhapsodie espagnole» à l'Espagne ; c'est simplement un morceau pour violon. »³

Bref, la « musique tzigane » hongroise n'est pas le véritable sujet de cette composition, mais simplement un langage qui permet à la virtuosité de s'exprimer à son plus grand avantage. En choisissant l'idéal esthétique de la virtuosité comme une fin en soi, Ravel a emprunté au répertoire virtuose du dix-neuvième siècle – à Sarasate, à Paganini, à Vieuxtemps, à Liszt et autres. Il a consulté des œuvres de Liszt et de Paganini au moment de composer *Tzigane* et la forme rhapsodique de l'œuvre est un hommage évident au créateur des *Rhapsodies hongroises*. Comme Ravel nous en informe lui-même, il a cherché, en dépit de sa connaissance de la tradition, à parvenir à des innovations en termes de sonorité et de forme. L'exemple le plus apparent en

est la cadence, avec sa place inhabituelle au début du morceau et sa longueur inhabituelle :

« Elle [*Tzigane*] est écrite d'après le style d'un rondo avec variations, bien qu'il faille noter que les variations ne sont pas tout à fait orthodoxes ; le thème est répété à plusieurs reprises, mais raccourci et plus concentré que l'original. C'est un morceau virtuose selon les méthodes traditionnelles, mais qui s'efforce de trouver des sonorités nouvelles. Il a aussi une particularité qui est peut-être unique en ce qu'il commence par une cadence qui dure près de cinq minutes, soit à peu près la moitié du morceau. »⁴

GENÈSE ET HISTOIRE DE LA PUBLICATION

Ravel s'est attelé à la composition de *Tzigane* (1924) à une époque où il s'était mis à s'intéresser de près au violon comme instrument soliste. Outre cette rhapsodie de concert, ses compositions des années 1920 comprennent également une sonate pour violon et violoncelle (1920–22), la *Berceuse sur le nom de Fauré* pour violon et piano (1922) et une sonate pour violon et piano (1923–27). *Tzigane* occupe une position particulière dans cette série d'œuvres : outre les deux versions pour ensemble de chambre (violon et piano et violon et luthéal), il en existe également un arrangement pour orchestre, et c'est l'unique composition de Ravel pour violon et orchestre.

La genèse de l'œuvre est étroitement liée à sa dédicataire Jelly d'Aranyi (1893–1966). Petite-nièce de Joseph Joachim, cette violoniste de naissance hongroise vivait à Londres et se produisait régulièrement en récital, public ou privé, avec Béla Bartók. En fait, la première fois que Ravel l'entendit jouer, c'était lors d'un récital avec Bartók le 8 avril 1922, au cours duquel ils jouèrent la Première Sonate pour Violon (op. 21) de Bartók à un concert de la *Revue musicale* à Paris. Il fit sa connaissance au dîner qui suivait, et auquel assistaient également, entre autres, Stravinsky, Poulenc

1 Description de *Tzigane* par Ravel dans son esquisse autobiographique ; voir Roland-Manuel, « Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel », *La Revue musicale* (décembre 1938), p. 17–23, repris dans Arbie Orenstein, éd., *Maurice Ravel : Lettres, écrits, entretiens* (Paris, Flammarion, 1989), p. 43–47, citation de la p. 46.

2 Hélène Jourdan-Morhange et Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel* (Aix-en-Provence, Alinéa, 1989), p. 73.

3 G. Jean-Aubry, « Ravel on his new works », *Christian Science Monitor* (17 mai 1924), p. 11. [N.d.T. : toute traduction non référencée est la nôtre.]

4 Jean-Aubry, « Ravel on his new works » (cf. note 3), p. 11. On trouvera une analyse et une discussion des références à la musique des Roms hongrois dans Enno Syfuss, « Der Einfluss der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Sarasate », dans Anita Awosusi, éd., *Die Musik der Sinti und Roma 1 : Die ungarische «Zigeunermusik»* (Heidelberg, Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 1996), p. 129–54.

et Szymanowski.⁵ Environ deux mois plus tard une nouvelle rencontre riche en promesses eut lieu à Londres à l'occasion d'une soirée privée chez la cantatrice suédoise Louise Alvar, où d'Aranyi et Hans Kindler donnèrent une audition de la Sonate pour Violon et Violoncelle de Ravel. Plus tard dans la soirée, après le récital, Ravel demanda à la violoniste de lui jouer des mélodies tziganes. Les deux musiciens se passionnèrent tellement à ce sujet que d'Aranyi joua une mélodie après l'autre jusqu'à cinq heures du matin. C'est cette circonstance qui finit par donner naissance à *Tzigane*.⁶

Toutefois ce n'est qu'au début de 1924 que Ravel se mit au travail pour de bon. Il avait déjà annoncé une sonate pour violon et piano qui serait exécutée à un concert entièrement consacré à sa musique à Londres le 26 avril 1924, mais les difficultés qu'il avait rencontrées avec cette sonate le firent la mettre de côté.⁷ À la place, il s'attela à *Tzigane*, qui finit par remplacer la sonate initialement prévue. Le 13 mars 1924 il annonçait ce changement de programme à Jelly d'Aranyi, qui était pressentie pour jouer au récital en question, et lui demandait de vérifier plusieurs passages de *Tzigane* pour voir s'ils étaient exécutables :

« Auriez-vous l'occasion de venir à Paris dans 2 ou 3 semaines ? Si oui, je désirerais vous voir au sujet de la *Tzigane* que j'écris spécialement pour vous, qui vous sera dédiée et qui remplacera au programme de Londres la Sonate momentanément abandonnée.

Cette *Tzigane* doit être un morceau de grande virtuosité. Certains passages peuvent être d'un effet brillant à condition qu'il soit possible de les exécuter, ce dont je ne suis pas toujours certain.

S'il n'y a pas moyen de faire autrement, je vous les soumettrai par correspondance. Évidemment, ce sera moins commode. »⁸

On ignore si une rencontre eut en effet lieu à Paris, et il est peu vraisemblable que Ravel ait mis à exécution sa proposition d'envoyer le morceau par la poste. Après tout, dès le 7 avril la structure de l'œuvre avait été, pour l'essentiel, déjà arrêtée dans son esprit, mais presque rien n'avait encore été couché sur le papier.⁹ Au lieu de

cela il puisa son inspiration dans les *Rhapsodies hongroises* de Liszt.¹⁰ En outre, il pria à son amie violoniste Hélène Jourdan-Morhange d'accourir au Belvédère avec son instrument et les *Caprices* de Paganini.¹¹

Plus la date du concert approchait, plus la pression d'avoir à terminer pesait sur Ravel. Moins de deux semaines avant la création, il écrivait : « Je suis affolé par ce damné morceau de violon, qu'on doit jouer à Londres, et qui n'est pas fini. »¹² Il n'était pas fini non plus au moment où il arriva à Londres le 21 avril au soir.¹³ Il eut donc sur place l'occasion d'un échange de vues avec Jelly d'Aranyi. Généralement parlant, il n'était pas inhabituel que Ravel modifiât le phrasé, le tempo et la dynamique de sa musique au moment des répétitions avec les interprètes.¹⁴ Mais dans ce cas précis il est concevable qu'une intense collaboration artistique se soit produite à la dernière minute entre le compositeur et son éminente interprète, collaboration qui a pu laisser une empreinte sur le texte musical encore inachevé. Il est difficilement imaginable, après tout, qu'une partie de violon qui défie à ce point les limites de l'instrument ait pu être notée de façon idiomatique sans l'assistance au moins d'un interprète extraordinairement accompli.

Il ne semble pas non plus que le processus de composition ait pris fin avec la création, qui fut donnée, à partir du manuscrit, le 26 avril. Au contraire, il est manifeste que Ravel a continué à retravailler le tissu de l'œuvre. Nous savons par une interview accordée à un journaliste espagnol à Madrid, où Ravel s'était rendu directement à partir de Londres, que *Tzigane* l'occupait dans sa chambre d'hôtel le 30 avril et que Durand attendait déjà l'œuvre.¹⁵ En outre, un manuscrit autographe de la version avec piano est daté « Paris – Lon-

Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus », *Cahiers Maurice Ravel* 1 (1985), p. 121.

10 Le 10 mars 1924 il priaait Lucien Garban par lettre de lui envoyer une édition des *Rhapsodies hongroises* de Liszt ; voir Orenstein, *Lettres* (cf. note 1), p. 224.

11 Voir Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous : l'homme, l'ami, le musicien* (Genève, Editions du Milieu du monde, 1945), p. 183 ; voir aussi Stephen Zank, *Irony and sound: The music of Maurice Ravel* (Rochester, NY, Rochester University Press, 2009), p. 199 et suiv.

12 Lettre de Ravel à Jean Jobert, datée Montfort l'Amaury, 14 avril 1924, dans Orenstein, *Lettres* (cf. note 1), p. 225–26, citation de la p. 226.

13 Jean-Aubry, « Ravel on his new works » (cf. note 3), p. 11. La date de l'arrivée de Ravel à Londres provient de sa lettre à Lucien Garban, datée de Londres, 24 avril 1924, dans Orenstein, *Ravel* (cf. note 1), p. 226.

14 Arbie Orenstein, « Maurice Ravel's Creative Process », *The Musical Quarterly* 53, n° 4 (octobre 1967), p. 467–81, en part. p. 473.

15 Manuel Cornejo, « Sans Madrid, probablement je n'existerais pas : Deux Interviews espagnoles de Maurice Ravel inédites en France (1924) », *Cahiers Maurice Ravel* 14 (2011), p. 125–44, en part. p. 128 et suiv.

5 Voir Arbie Orenstein, éd., *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens* (Paris, Flammarion, 1989), p. 542, note 193. Au même programme figuraient aussi les *Mélodies hébraïques* de Ravel.

6 Voir le récit de cette soirée par Gaby Casadesus dans *Mes notes musicales* (Paris, Buchet-Chastel, 1989), p. 20–21.

7 La Sonate pour Violon et Piano ne fut créée que le 30 mai 1927 ; voir Stephen Zank, *Maurice Ravel : A Guide to Research* (New York et Londres, Routledge, 2005), p. 343.

8 Lettre de Ravel à Jelly d'Aranyi, datée Montfort l'Amaury, 13 mars 1924, publiée dans Orenstein, *Lettres* (cf. note 1), p. 224–25.

9 Voir la lettre de Ravel à Robert Casadesus datée Montfort l'Amaury, 7 avril 1924, publiée dans Arbie Orenstein, « Quinze lettres de

dres, avril – mai 1924 »;¹⁶ et la date figurant dans la partition imprimée, « Montfort l'Amaury, avril – mai 1924 », laisse entendre qu'il avait continué à travailler à l'ouvrage en mai, peut-être même à Montfort l'Amaury après son retour d'Espagne. La version pour violon et piano sortit en fin de compte en septembre 1924 chez l'éditeur attiré de Ravel, Durand.¹⁷

En juillet, Ravel orchestrait l'œuvre pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, trompette, triangle, timbre, cymbale, célesta, harpe et cordes.¹⁸ La partition d'orchestre et le matériel d'orchestre furent imprimés, chez Durand de même, peu après la version pour piano en septembre – octobre 1924.¹⁹ Une autre version, pour violon et luthéal, ne fut publiée qu'en octobre de l'année suivante (voir la section qui lui est consacrée ci-dessous).²⁰

PREMIÈRES EXÉCUTIONS ET RÉCEPTION

Version pour violon et piano

La création de *Tzigane* pour violon et piano eut lieu le 26 avril 1924 lors d'un concert entièrement consacré à Ravel à l'Aeolian Hall de Londres.²¹ Jelly d'Aranyi avait assimilé l'œuvre en un temps record, ce qui témoigne de ses prouesses extraordinaires au violon.²² Initialement Ravel lui-même était prévu pour l'accompagner au piano, et cette perspective le préoccupait pendant que l'ouvrage était en gestation, car il craignait « d'y être malpropre ».²³ À sa place, la difficile partie de piano

fut confiée à Henri Gil-Marchex (1894–1970). Les exécutants furent chaleureusement applaudis et le compositeur fut ébloui par l'habileté de la violoniste. À l'issue du concert on dit qu'il s'exclama, non sans une pointe d'ironie : « Si j'avais su, je l'aurais rendu encore plus difficile : je croyais avoir écrit quelque chose de très difficile, mais vous avez démontré le contraire. »²⁴

La création fut vite suivie par deux autres exécutions, l'une par Marius et Robert Casadesus à Barcelone (18 mai) et une autre par Désiré Defauw et probablement Émile Bosquet au Conservatoire de Bruxelles (22 mai), l'une et l'autre en présence du compositeur.²⁵ Les créateurs firent en outre entendre l'œuvre à un concert parisien de la *Revue musicale* (29 novembre) et de nouveau à la Salle des Agriculteurs (23 décembre).²⁶

Version pour violon et luthéal

La création française de *Tzigane* eut lieu le 15 octobre 1924 devant un public nombreux lors d'un concert de la Société musicale indépendante à la Salle Gaveau.²⁷ C'était également la première fois qu'un luthéal était utilisé (voir ci-dessous « La version pour violon et luthéal »). Ravel avait choisi pour cette exécution deux musiciens américains : le violoniste Samuel Dushkin (1891–1976), qui plus tard se rendrait célèbre comme interprète de la musique de Stravinsky, et le pianiste Beveridge Webster (1909–1999).²⁸ C'est Ravel qui tourna les pages du pianiste lors de cette circonstance.²⁹ Henry Prunières a critiqué la lecture de Dushkin comme manquant de passion,³⁰ tandis qu'André Schaeffner trouvait à redire au luthéal, qui, à son sens, desservait l'œuvre.³¹ Bien que d'autres exécutions aient été données avec

16 D'après Zank, *Ravel* (cf. note 7), p. 348. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter ce manuscrit.

17 L'édition fut enregistrée au Dépôt légal le 11 septembre 1924 ; voir « Registre du Dépôt-légal 1924 », Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

18 Marcel Marnat, *Maurice Ravel* (Paris, Fayard, 1986), p. 532. Le seul manuscrit qui survive de cette version est daté « juillet 1924 » ; voir Source A.

19 La version orchestrale a été enregistrée au Dépôt légal catalogue le 2 octobre 1924, le matériel le 24 octobre ; cf. « Registre du Dépôt-légal 1924 », Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

20 Enregistrée au Dépôt légal le 15 octobre 1925 ; cf. « Registre du Dépôt-légal 1925 », Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

21 La chanson *Ronsard à son âme* fut également créée à ce concert, où elle était interprétée par Marcelle Gerar avec le compositeur au piano ; Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York et Londres, Columbia University Press, 1975), p. 88.

22 Ravel a dit que la violoniste n'avait disposé que de quatre jours : voir sa lettre à Robert Casadesus datée Saint-Jean-de-Luz, 12 mai 1924, publiée dans Orenstein, « Quinze lettres » (cf. note 9), p. 124 ; voir également ci-dessus la section « Genèse et histoire de la publication ».

23 Lettre de Ravel à Roland-Manuel, datée Montfort l'Amaury, 15 mars 1924, dans Jean Roy, *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et sa famille* (Quimper, Caligrammes, 1986), p. 141.

24 Jean-Aubry, « Ravel on his new works » (cf. note 3), p. 11.

25 Sur le concert de Barcelone, voir Orenstein, « Quinze lettres » (cf. note 9), p. 135. Sur le concert de Bruxelles, voir Manuel Cornejo, « Maurice Ravel en Belgique », *Cahiers Maurice Ravel* 13 (2010), p. 74–125, en part. p. 90 et suiv.

26 *La Semaine à Paris*, n° 131 (28 novembre – 5 décembre 1924), p. 37, et n° 134 (19–26 décembre 1924), p. 44.

27 André Schaeffner, « S.M.I. (15 octobre) », *Le Ménestrel* 43 (24 octobre 1924), p. 438. Le programme comportait en outre, de Ravel, les *Trois Mélodies hébraïques*, *Gaspard de la nuit* et *Histoires naturelles* ; voir Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris 1871 à 1939* (Sprimont, Mardaga, 1997), p. 319.

28 L'éditeur Jacques Durand rapporte dans ses souvenirs qu'il entendit les deux musiciens, en présence du compositeur, à un récital privé au Conservatoire américain de Fontainebleau, et que c'est alors que Ravel leur confia la création parisienne. Voir Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique* 2 (Paris, Durand, 1925), p. 151 et suiv.

29 Orenstein, *Reader* (cf. note 5), p. 258, note 2.

30 Henry Prunières, « Les concerts : Tzigane, de Maurice Ravel à la S.M.I. », *La Revue musicale* 6, n° 1 (1^{er} novembre 1924), p. 59–60, en part. p. 60.

31 Voir le compte rendu du concert par André Schaeffner dans *Le Ménestrel* 86, n° 43 (24 octobre 1924), p. 438.

luthéal,³² cette version ne réussit pas à s'imposer et est tombée dans l'oubli.³³

Version pour violon et orchestre

On lit généralement que la création de la version orchestrale eut lieu aux Concerts Colonne, à Paris, le dimanche 30 novembre 1924. Il y eut bien ce jour-là une exécution de *Tzigane* par Jelly d'Aranyi, sous la direction de Gabriel Pierné, au Théâtre du Châtelet. Cependant la véritable création avait déjà eu lieu à Amsterdam le 19 octobre quand Samuel Dushkin avait joué *Tzigane* avec l'Orchestre royal du Concertgebouw dirigé par Pierre Monteux, qui avait créé *Daphnis et Chloé* en 1912.³⁴ Joseph Macleod nous apprend que Jelly d'Aranyi était aussi initialement pressentie pour cette création : Ravel lui-même avait souhaité qu'elle jouât la version pour orchestre à Paris à la Société indépendante. En fin de compte, des difficultés surgirent et l'exécution de la version pour orchestre avec d'Aranyi dut être repoussée à novembre 1924.³⁵

Réception critique

Dans l'ensemble, l'œuvre reçut un accueil mitigé des observateurs de l'époque. Certains manifestèrent beaucoup d'enthousiasme, tandis que d'autres la trouvaient excessivement artificielle ou technique.³⁶ En particulier, le fait que Ravel ait mis l'accent principalement sur la virtuosité qu'on associait au siècle précédent a donné lieu à discussion.³⁷ On débattait s'il avait ouvert

32 Par Claude Lévy et Henri Cliquet-Pleyel le 6 novembre 1924 (voir le compte rendu du *Ménestrel* 86, n° 46, 14 novembre 1924, p. 474 et suiv.), et par Suzanne et Lucien Chevaillier à Strasbourg le 12 décembre 1924 (voir Georges Boeswillwald, « Chronique musicale : Groupe de mai, Festival Ravel », *Les Dernières Nouvelles de Strasbourg* n° 345, 14 décembre 1924, p. 3).

33 Elle a été redécouverte par le violoniste Theo Olof dans la seconde moitié des années 1970 ; voir www.mim.be/pleyel-grandpiano-with-lutheal-mechanism (consulté le 20 mars 2012).

34 Voir le programme de ce concert dans les archives de l'Orchestre royal du Concertgebouw, Amsterdam. – Seuls des ouvrages portant sur Pierre Monteux indiquent la véritable date de cette création mondiale, voir Doris Monteux: *It's All in the Music: The Life and Work of Pierre Monteux* (New York, Farrar Strauss & Giroux, 1965), p. 222, et Jean-Philippe Mousnier, *Pierre Monteux* (Paris, L'Harmattan, 1999), p. 221.

35 Joseph Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (Londres, George Allen and Unwin, 1969), p. 147 et suiv.

36 Hélène Jourdan-Morhange déplorait son manque de « saveur ravélienne » et l'accent excessif mis sur la technique ; voir Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (cf. note 11), p. 181. Joseph Szigeti, lui aussi, était critique : « [...] Je n'ai jamais pu surmonter les réserves que j'ai toujours eues et que j'ai toujours envers ce pastiche brillant et (à mon avis) synthétiquement produit qu'on doit à Ravel » ; voir Joseph Szigeti, *With strings attached: Reminiscences and reflections* (New York, A. A. Knopf, 1947), p. 139.

37 L'orchestration, elle aussi, a été fréquemment l'objet de critiques ; voir Christian Goubault: *Maurice Ravel : Le jardin féerique* (Paris, Minerve, 2004), p. 239.

une voie nouvelle en prolongeant la tradition virtuose des Paganini, Vieuxtemps, Sarasate et *tutti quanti*. L. Dunton Green, par exemple, écrivant dans *La Revue musicale*, parlait d'un renouveau du genre. Le compositeur, insistait-il, avait adopté les caractéristiques saillantes de « fantaisies tziganes » bien connues et leur avait conféré la marque de sa personnalité propre, créant par là une œuvre d'art unique.³⁸ Henry Prunières, lui aussi, détectait une pointe d'ironie qui mettait *Tzigane* à un niveau supérieur à ses prédécesseurs et rendait l'œuvre intéressante :

« *Tzigane* est l'héritier direct des concertos de Paganini et de Vieuxtemps, mais ceux-ci prenaient leur tâche au sérieux et nous ennuyaient en conscience : Ravel, lui, s'est proposé à lui-même un tour de force difficile et l'a accompli en bon acrobate avec le sourire aux lèvres pour notre plus grand plaisir.

Les thèmes sauvages et nostalgiques sont traités avec une verve ironique qui semble s'amuser de ses propres efforts et de ses réussites. »³⁹

Il n'en subsistait pas moins de l'incertitude quant à ce Ravel avait essayé d'accomplir avec *Tzigane* :

« On s'interroge avec perplexité sur ce que Ravel veut faire. Ou bien l'œuvre est une parodie de toute l'école hongroise de musique violon genre Liszt – Hubay – Brahms – Joachim, et appartient à la même catégorie que « La Valse » ; ou bien c'est une tentative d'échapper à la sphère restreinte de ses compositions précédentes, d'injecter dans son monde un peu de ce sang chaud dont il a besoin. Mais dans un cas comme dans l'autre cela n'a guère d'importance. »⁴⁰

Aux yeux de la jeune génération de compositeurs liés aux Six, *Tzigane* parut vieux jeu, tourné vers une esthétique dépassée. Ceci apparaît clairement dans une lettre du 16 octobre 1924 du compositeur Henri Sauguet (1901–1989), qui, après avoir assisté à une exécution de *Tzigane*, exprimait à Francis Poulenc son rejet total du morceau et de la musique de Ravel :

« Je fus hier au soir au Festival Ravel que donnait la S.M.I., pour entendre *Tzigane*, qui est bien la chose la plus artificielle qu'ait jamais signée Ravel. C'est mauvais et bien peu captivant. L'esthétique qui anime ces pages est tellement désuète que je m'étonne qu'on puisse encore y croire. Gros succès, bien entendu, auprès des dames en binocle et des messieurs bedonnants. D'ailleurs, l'ensemble des œuvres que l'on donnait hier m'a paru très très vieux. Le quatuor surtout. Je comprends de plus en plus que Ravel n'aime

38 L. Dunton Green, « Grande-Bretagne : Une œuvre nouvelle de Ravel : *Tzigane* », *La Revue musicale* 5, n° 8 (1^{er} juin 1924), p. 262–63.

39 Prunières, « Les concerts » (cf. note 30), p. 59.

40 « Week-end Concerts: New Work by M. Ravel », *The Times* (28 avril 1924).

guère la musique d'aujourd'hui. Il doit l'aimer aussi peu que nous aimons celle qu'il fait maintenant.»⁴¹

En dépit de ces réserves de la critique, *Tzigane* fit rapidement carrière dans le monde entier à la fois dans sa version avec piano et celle avec orchestre. Outre la France, l'œuvre fut donnée en Belgique, aux Pays-Bas, en Angleterre, en Écosse, en Espagne, en Suisse, en Norvège et aux États-Unis. Des comptes rendus parus dans les revues *Le Ménestrel* et *Le Monde musical* révèlent que dès 1930 elle était déjà parmi les œuvres les plus fréquemment jouées de Ravel après *Boléro*, *La Valse* et *Daphnis et Chloé*.⁴² Même si des doutes quant à sa qualité en tant que composition ont périodiquement ressurgi dans la littérature ravélienne récente,⁴³ sa place dans le canon des morceaux de virtuosité pour le violon est assurée.

LA VERSION POUR VIOLON ET LUTHÉAL

La grande ouverture d'esprit de Ravel envers les instruments peu conventionnels n'est pas mieux mise en évidence que dans *Tzigane*. Outre les versions pour violon et piano et pour violon et orchestre, il a également préparé une version de l'œuvre avec un accompagnement de luthéal, devenant ainsi le premier compositeur à écrire pour cet instrument alors nouveau. Peu après il allait le réutiliser dans sa fantaisie lyrique *L'Enfant et les Sortilèges* (1925).⁴⁴ Le luthéal n'était pas tant un instrument autonome et distinct au sens strict qu'un « dispositif permettant de modifier les sons produits par tout instrument à cordes touché par clavier ou au doigt, et notamment de lui faire produire des harmoniques ».⁴⁵ Le facteur d'orgues et de pianos belge

Georges Cloetens (1870–1949) avait breveté cette invention en 1919 et déposé ensuite trois autres brevets pour la perfectionner.⁴⁶ Fixé à un piano de concert moderne, le luthéal ajoutait trois nouveaux registres au spectre sonore traditionnel de l'instrument : un jeu de harpe ou de luth, un jeu de clavecin, et un jeu de cymbalum hongrois. Les moitiés supérieures et inférieures du clavier ont chacune deux commandes ou registres pour les jeux. Quand on actionne le registre du clavecin, un mécanisme de type levier place une barre de rectangulaire avec des étouffoirs de métal sur les cordes directement derrière les étouffoirs du piano, ce qui produit un son métallique compressé. Par contraste, le son pincé d'une harpe ou d'un luth est produit en plaçant des étouffoirs de feutre au milieu de la corde pour faire ressortir ses premières harmoniques. Quand ils sont utilisés conjointement, les deux registres produisent un son évoquant le cymbalum.⁴⁷

Ce furent certainement ces ressources de timbre et leur proximité avec la « musique tzigane » hongroise qui incitèrent Ravel à employer le luthéal dans *Tzigane*. À l'exception de la sonorité de clavecin, il a exploité à son plein le potentiel du luthéal en matière de timbre. Un coup d'œil à la première édition de *Tzigane* pour violon et luthéal révèle qu'elle se base sur l'édition imprimée de la version avec piano.⁴⁸ Les variantes textuelles consistent principalement en repères pour les registres des jeux et en adaptations pour accommoder les particularités du luthéal. Dans le registre de harpe, par exemple, et donc également dans le registre de cymbalum, le son est transposé d'une octave supérieure et doit donc être noté une octave plus bas pour indiquer la hauteur de son réelle. Ravel a en outre modifié les indications de dynamique spécifiées dans plusieurs passages, probablement afin de compenser le volume

41 Lettre d'Henri Sauguet à Francis Poulenc, datée Paris, 16 octobre 1924, publiée dans Myriam Chimènes, éd., *Francis Poulenc : Correspondance, 1910–1963* (Paris, Fayard, 1994), lettre n° 24–26, p. 241.

42 Marie-Annick Guillemain, « *Tzigane* », *Revue internationale de musique française : Dossier Maurice Ravel hier et aujourd'hui* 8, n° 24 (novembre 1987), p. 87–88, en part. p. 87.

43 Voici par exemple ce que Roger Nichols écrivait en 2011 : « Nul n'a probablement jamais prétendu que *Tzigane* était de la grande musique. » Voir Nichols, *Ravel* (New Haven et Londres, Yale University Press, 2011), p. 260. Gerald Larner est du même avis : « Un brillant exercice d'écriture virtuose et une célébration impressionnante de style de la mélodie hongroise tzigane, *Tzigane* n'est que cela, rien de plus que des partitions pareillement clinquantes de Saint-Saëns ou de Sarasate. » Voir Gerald Larner, *Ravel* (Londres, Phaidon Press, 1996), p. 182.

44 Voir le lien internet (note 33).

45 Tel est le titre du premier brevet déposé pour un luthéal. Voir Jean-Pierre Felix, « Georges Cloetens », dans Malou Haine et Nicolas Meeüs, éd., *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9^e siècle à nos jours* (Liège, Mardaga, 1986), p. 90–91, citation de la p. 90.

46 Les brevets furent enregistrés par l'Office belge de la propriété intellectuelle sous les numéros suivants : 278726 (28 janvier 1919), 280282 (12 mai 1919), 292081 (13 novembre 1920) et 306002 (22 mars 1922). Voir Felix, « Cloetens » (cf. note 46), p. 91. Il existe en outre trois brevets français pour le luthéal de Cloetens enregistrés à l'Institut national de la propriété intellectuelle : 508170 (1920), 24129 (1921) et 26149 (1923). Voir Hugh Davies, « Maurice Ravel and the luthéal », *Experimental Musical Instruments* 4, n° 2 (1988), p. 11–14, en part. p. 12.

47 Davies, « Ravel and the luthéal » (cf. note 47), p. 13.

48 Le rapport avec l'édition pour violon et piano est manifeste d'après le cotage : la première édition de la version pour luthéal comporte des planches nouvellement gravées, cotées 10.674. Mais on trouve aussi des planches cotées 10.629_10.674, ce qui indique la réutilisation de planches de la version avec piano (cotage n° 10.629). Exemplaire consulté : F-Pn Fol. Vm9.2364. L'opinion courante qui veut que la version avec luthéal soit venue en premier n'est pas corroborée par les sources. En ce qui concerne la création et la publication, la version avec luthéal est postérieure à la version avec piano. Il n'en subsiste aucun manuscrit connu.

plus faible du luthéal dans les registres supérieurs.⁴⁹ Actuellement il n'existe peu de luthéaux, et donc que de rarissimes occasions d'entendre cette version au concert.⁵⁰

NOTES SUR LA TRADITION D'INTERPRÉTATION

On sait tout le prix que Ravel attachait à ce que ses œuvres fussent exécutées exactement comme il les avait conçues. Pour cette raison ses textes musicaux contiennent de nombreuses instructions supplémentaires pour l'exécution qui, insistait-il, devaient être observées rigoureusement. Même ses amis musiciens soutenaient que tout écart par rapport aux indications figurant dans ses partitions déstabiliserait le système complet et délicatement équilibré du morceau en question.⁵¹ Il est arrivé à Ravel d'être confronté à des exécutions qui s'éloignaient de sa conception de l'ouvrage. Dans le cas du *Concerto pour la main gauche*, cela a abouti à une brouille avec le commanditaire, Paul Wittgenstein. Ravel tenta même de l'obliger par contrat à jouer l'œuvre en respectant strictement le texte musical.⁵²

Tzigane comporte également beaucoup d'instructions de ce type de la part du compositeur qui vont au-delà du texte musical en soi. Par exemple, la sonorité est précisée en termes de doigté, de spécification de la corde sur laquelle il faut jouer, de coups d'archet, de glissandi notés ou autres instructions similaires. L'œuvre exprime en outre une conception claire du tempo, non pas sous la forme d'indications métronomiques précises, mais par une utilisation subtile des indications de tempo. Il n'y a que deux passages où Ravel souhaite un rubato libre de la part du violoniste (mes. 8 et suiv. et 37 et suiv.) ; dans d'autres passages visant de même à représenter des changements de tempo sup-

49 Par exemple il a substitué un *mf* au *p* de la mes. 267 de la partie de luthéal, et un *f* au *ff* de la mes. 272 de la partie de violon.

50 Le luthéal ayant servi à la création a probablement été détruit par un incendie durant la Deuxième Guerre Mondiale ; Davies, « Ravel and the luthéal » (cf. note 47), p. 13 et suiv. L'unique luthéal original qui subsiste est au Musée d'instruments de musique de Bruxelles, où il est installé sur un piano de concert Pleyel de 1911. On peut entendre un enregistrement réalisé sur cet instrument par Theo Olof (violon) et Daniel Wayenberg (luthéal) sur le site Internet du musée (voir le lien à la note 33). On trouve aujourd'hui un luthéal reconstruit en 1987 pour marquer le cinquantenaire de la mort de Ravel au Musée de la musique à Paris ; voir Jean Roy, « Les célébrations du cinquantenaire de la mort de Maurice Ravel », *Cahiers Maurice Ravel* 4 (1988-89), p. 5-7, en part. p. 6.

51 Voir par exemple Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (cf. note 37), p. 179 et suiv.

52 Nichols, *Ravel* (cf. note 6), p. 320 et suiv.

posément improvisés, il a enlevé le rubato au libre-arbitre artistique de l'exécutant et l'a spécifiquement noté (voir par exemple les mesures commençant au numéro-repère 21).

Pour autant qu'on puisse dire, l'exécution donnée par Jelly d'Aranyi, dédicataire de l'œuvre et soliste de la création londonienne, bénéficiait de l'admiration sans borne de Ravel. Son exécution semblait si conforme à la façon de penser de Ravel qu'il lui a même permis quelque licence interprétative : au cours d'une répétition avec l'Orchestre Colonne en novembre 1924 (voir ci-dessus « Premières exécutions et réception »), on rapporte qu'elle avait joué un « glissando avec trilles » dans un certain passage, ce qui avait poussé Ravel à faire remarquer à un confrère : « Je n'ai aucune idée de ce qu'elle fait, mais j'en suis content. »⁵³

Jelly d'Aranyi avait commencé son instruction musicale par le piano mais l'avait vite abandonné pour le violon. À l'âge de huit ans elle était devenue, à Budapest, l'élève de Jenő Hubay (1858-1937), qui lui-même avait été élève de Joseph Joachim. En raison de l'extraordinaire talent de la jeune fille, Joachim lui-même s'était proposé pour donner des leçons à sa petite-nièce. Comme elle était encore trop jeune pour se rendre à Berlin pour suivre ces leçons, on envoya à sa place sa sœur aînée Alida (1886-1962), qui était également douée. La « variété de couleur » de Joachim, laquelle reposait sur une superbe technique d'archet, joua un rôle essentiel dans le jeu des deux sœurs. Elles adoptèrent en outre l'usage restreint que leur grand-oncle faisait du vibrato.⁵⁴ Et pourtant on ne saurait nier l'influence de l'entourage hongrois de Jelly sur son style d'exécution. Comme elle le dit elle-même, les musiciens roms lui apprirent « la liberté, la chaleur, le naturel du jeu ». ⁵⁵ C'est probablement cette alliance singulière de tempéraments dans le jeu de d'Aranyi qui passionna Ravel non moins que Bartók.

Malheureusement, aucun enregistrement de *Tzigane* par Jelly d'Aranyi n'a survécu, non plus qu'il n'existe de partie solo avec ses indications d'exécution. La bibliothèque de sa famille contient néanmoins une source secondaire qui mérite une attention particulière : une partie de violon pour *Tzigane* remplie d'instructions d'exécution dont Jelly se servit pour donner des leçons à sa nièce Adrienne, probablement dans les années 1940, comme nous l'apprend la fille d'Adrienne, Jane Camilloni.

53 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 47.

54 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 42 et 48.

55 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 40.

Née en 1926, Adrienne Fachiri était la fille d'Adila, sœur de Jelly. Comme sa mère et sa tante avant elle, elle se consacra au violon et suivit régulièrement des leçons avec Jelly à partir de l'âge de onze ans. Quand elle eut atteint l'âge de dix-sept ans son jeu était parvenu à un niveau qui lui permit d'entrer au Royal College of Music. Quand elle se maria en 1951, elle était une violoniste experte « dotée d'une belle technique, d'une technique d'archet pleine de charme et d'une intuition musicale pénétrante. » Jelly elle-même décrit son jeu comme étant « d'une grande beauté ». ⁵⁶

Les indications de la partie solo, principalement en anglais, sont de la main d'Adrienne, mais elles ne sauraient provenir que des conseils d'exécution d'un pédagogue qui connaissait parfaitement l'ouvrage. Indépendamment de la source que constitue la tradition familiale, il est logique de conclure que le pédagogue en question était Jelly d'Aranyi : elle appartenait au cercle immédiat des relations familiales d'Adrienne, on sait qu'elle lui avait donné des leçons, et elle connaissait l'œuvre mieux qu'aucune autre personne vivante. Certes, une partie annotée de ce type ne saurait constituer un document complet du style d'exécution de Jelly ; il se peut que certaines annotations trahissent les particularités de l'élève et qu'elles aient été motivées comme des corrections. Par exemple, les indications « pause suffisante » (mes. 4) et « Ne pas jouer le *la* trop tôt dans la double corde » (2 mes. après le n° 3) renvoient à l'habitude qu'avait Adrienne d'attaquer les notes en question trop tôt. Dans ces cas précis il serait erroné de tirer des conclusions sur l'interprétation de Jelly, encore qu'ils reflètent sa méticulosité en tant que pédagogue. Dans d'autres cas, tels que les nombreux doigtés, les instructions sur la corde sur laquelle il faut jouer (« Gstr[ing] » [corde de *sol*], « Astr[ing] » [corde de *la*]), les coups d'archet poussés ou tirés, le style des coups d'archet (« spic[cato] », « legato »), le placement de l'archet (« touche », « milieu d'archet », « sous 1/2 »), les indications de portamento entre notes ou accords (« laisser glisser », « glisser ») et les indications de tempo, de dynamique et d'articulation, on peut supposer en toute confiance qu'elles proviennent du jeu propre de Jelly et qu'elles témoignent de sa tentative de les transmettre à son élève. Notre partie de violon, présentée au public pour la toute première fois, en fac-similé couleur (dans BA 8849-90), jette donc une lumière unique sur l'interprétation de Jelly d'Aranyi.

Dans l'ensemble, la partie révèle un grand respect vis-à-vis des instructions de Ravel. Très peu d'indi-

cations contredisent ses intentions. Par exemple, une mesure avant le numéro-repère 1, Jelly demande un *forte* là où Ravel exige un *decrecendo*. En outre, dans plusieurs passages elle a modifié l'articulation ou les coups d'archet, ou bien ajouté des marques d'accentuation (cf. numéro-repère 6). De plus, les indications révèlent le soin avec lequel elle devait manier l'archet, et par conséquent varier la sonorité. Il y a des indications précises sur la partie de l'archet à utiliser, sur les moments où il ne convient pas de lever l'archet, et ceux où il faut jouer sur la touche (« sur la touche », 2 mes. après le n° 1). Son interprétation de *Tzigane* recèle maintes nuances, qui vont du puissant et du passionné (jeu sur la touche, accents supplémentaires, notes qui continuent à réverbérer pendant les silences) à l'expression de la légèreté et de la délicatesse, par exemple en jouant les harmoniques sur la pointe de l'archet. Ses nombreux ajouts de portamento restituent le parfum exotique à la musique.

On cherche en vain, pourtant, le « glissando avec trilles » mentionné plus haut. L'anecdote suivant laquelle elle l'aurait exécuté à l'insu de Ravel laisse entendre que malgré sa fidélité à la partition, elle n'était pas hostile à la spontanéité. Qu'elle eût même par là emporté le suffrage de Ravel tient probablement à ce que l'embellissement correspondait idéalement au caractère de l'œuvre. Pleinement en accord avec les vœux du compositeur, Jelly d'Aranyi avait intimement saisi le sujet même de *Tzigane* : la virtuosité.

REMERCIEMENTS

Avec une infinie gratitude nous souhaitons remercier les personnes et institutions suivantes pour l'accès aux sources, les renseignements et les conseils qu'ils nous ont fournis pour cette édition : la Morgan Library (New York City), la Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Paris), Jane Camilloni (Londres), l'orchestre royal du Concertgebouw (Amsterdam), Isabelle Faust (Berlin), Eleonora Negri (Florence), la British Library (Londres), Peter Linnert (Londres), Andrea Campora (Turin), Martin Gieschen (Stuttgart), Claude Moreau (Musée Ravel, Montfort L'Amaury) et Manuel Cornejo (Saint-André).

Christine Baur
Douglas Woodfull-Harris
Paris/Cologne et Cassel, juillet 2012
(traduction: Vincent Giroud)

56 Macleod, *The Sisters d'Aranyi* (cf. note 35), p. 251-258.

à Jelly d'Aranyi

Tzigane

Rapsodie de concert pour violon et orchestre

Lento, quasi cadenza

Maurice Ravel

Grandes Flûtes
(2^e Petite Flûte)

2 Hautbois

2 Clarinettes en Sib

2 Bassons

2 Cors en Fa

Trompette en Ut

1 Exécuteur
Triangle
Timbre
Cymbale

Célesta

Harpe

Lento, quasi cadenza

sul Sol sin al segno *

Violon Solo

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Tempo rubato

5 *espressivo*

10 *6* **Accel.** **Vivo**

14 **a Tempo** **1** *p espress.*

20 *mf* *sempre cresc.*

24 *3* **)*

28 *tr* **)* **2** *ff*

32

36 **Rubato** *6*

39 *6* *6*

41 *p* *tr*

42 **3** *espress.*

*) c# in / en / in VP; See / Voir / Vgl. Critical Commentary

Molto espressivo, portando

46

50

pizz. arco

52

55

59

avec baguette d'éponge

Cymb.

Quasi cadenza

Sol \natural Do \sharp Ré \sharp Do \sharp Ré \sharp

Harpe

4

Vn Solo

Vns I

Vns II

Div. Sourdines

pp

Altos

Div. Sourdines

pp

Velles

Sourdines

pp

C.B.

*) d \sharp in / en / in Jfe

61 Sourdines

Cors

Cymb.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

63

Cors

Cymb.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

Accel. ôtez les Sourdines

65

Cymb.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

Div. Sourdines

pp

gliss.

66

G^{de} Fl.

P^{te} Fl.

Clar. en Sib

Cymb.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

5 Moderato

f

f

mf

mf

ff

ff

f

mf

8^{va}

tr^b

1^o

tr

Fa b

Div. pizz.

Unis.

Unis.

sul Ré

p

p

74

H^{tb}

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

6

1°

pp

p

Unis. pizz.

pp

82

H^{tb}

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

sul Ré

2

90 7 Accel.

G^{de} Fl. *p*

Clar. en Sib *Solo p*

Harpe

Vn Solo 7 *0* *0* *0* *+* Accel.

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

97 Allegro

G^{de} Fl. *f*

Clar. en Sib *f* *6*

Harpe *f* *6*

Vn Solo Allegro

Vns I

Vns II

Altos

Velles *pp*

Div. en 3 arco *pp*

Div. en 3 *pp*

103

8 Poco più moderato

G^{de} Fl.

Musical staff for G^{de} Fl. (Treble clef, B-flat key signature). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *pp* and *pp*.

P^{te} Fl.

Musical staff for P^{te} Fl. (Treble clef, B-flat key signature). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *pp* and *pp*.

H^{tb}

Musical staff for H^{tb} (Treble clef, B-flat key signature). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *pp* and *pp*.

Clar. en Sib

Musical staff for Clar. en Sib (Treble clef, B key signature). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *pp* and *pp*.

Harpe

Musical staff for Harpe (Grand staff). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *p* and *p*.

Vn Solo

Musical staff for Vn Solo (Treble clef, B-flat key signature). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *p* and *p*.

Vns I

Musical staff for Vns I (Treble clef, B-flat key signature). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *ff* and *ff*.

Vns II

Musical staff for Vns II (Treble clef, B-flat key signature). It features a half note G4 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G4 with a fermata. Dynamics include *p* and *p*.

Altos

Musical staff for Altos (Bass clef, B-flat key signature). It features a half note G3 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G3 with a fermata. Dynamics include *ff* and *p*.

Velles

Musical staff for Velles (Bass clef, B-flat key signature). It features a half note G3 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G3 with a fermata. Dynamics include *ff* and *p*.

C.B.

Musical staff for C.B. (Bass clef, B-flat key signature). It features a half note G3 with a fermata, followed by a quarter rest, and then a half note G3 with a fermata. Dynamics include *p* and *p*.

107

G^{de} Fl.

P^{te} Fl.

H^{tb}

Clar. en Sib

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 107 through 111 of a symphonic score. The instrumentation includes woodwinds (G^{de} Fl., P^{te} Fl., H^{tb}, Clar. en Sib), strings (Vn Solo, Vns I, Vns II, Altos, Velles, C.B.), and harp. The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs, while the harp and solo violin provide rhythmic accompaniment. The solo violin part features a complex, fast-moving melodic line with many slurs and accents. The woodwinds and strings have a more static, harmonic role in this section.

G^{de} Fl.

Musical staff for G^{de} Fl. (G major flute). The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note G4 with a fermata. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The third measure has a whole note G4 with a fermata. The fourth measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The fifth measure has a whole note G4 with a fermata. The sixth measure has a quarter rest followed by a quarter note G4.

P^{te} Fl.

Musical staff for P^{te} Fl. (Piccolo flute). The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note G4 with a fermata. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The third measure has a whole note G4 with a fermata. The fourth measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The fifth measure has a whole note G4 with a fermata. The sixth measure has a quarter rest followed by a quarter note G4.

H^{tb}

Musical staff for H^{tb} (Horn in B-flat). The staff contains six measures of music. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The fifth measure has a whole rest. The sixth measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign.

Clar. en Sib

Musical staff for Clar. en Sib (Clarinet in B-flat). The staff contains six measures of music. The first measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The second measure has a whole note G4 with a fermata. The third measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The fourth measure has a whole note G4 with a fermata. The fifth measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The sixth measure has a whole note G4 with a fermata.

Harpe

Musical staff for Harpe (Harp). The staff contains six measures of music. The first measure has a whole note chord (G4, B4, D5) with a fermata. The second measure has a whole rest. The third measure has a whole note chord (G4, B4, D5) with a fermata. The fourth measure has a whole rest. The fifth measure has a whole note chord (G4, B4, D5) with a fermata. The sixth measure has a whole rest.

Vn Solo

Musical staff for Vn Solo (Violin Solo). The staff contains six measures of music. The first measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The second measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The third measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The fourth measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The fifth measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The sixth measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign.

Vns I

Musical staff for Vns I (Violins I). The staff contains six measures of music. The first measure has a whole rest. The second measure has a whole rest. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a whole rest. The fifth measure has a whole rest. The sixth measure has a whole rest.

Vns II

Musical staff for Vns II (Violins II). The staff contains six measures of music. The first measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The second measure has a whole rest. The third measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The fourth measure has a whole rest. The fifth measure has a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The sixth measure has a whole rest.

Altos

Musical staff for Altos (Violas). The staff contains six measures of music. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The fifth measure has a whole rest. The sixth measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign.

Velles

Musical staff for Velles (Violas). The staff contains six measures of music. The first measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The second measure has a whole note G3 with a sharp sign with a fermata. The third measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The fourth measure has a whole note G3 with a sharp sign with a fermata. The fifth measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The sixth measure has a whole note G3 with a sharp sign with a fermata.

C.B.

Musical staff for C.B. (Cello). The staff contains six measures of music. The first measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The second measure has a whole note G3 with a sharp sign with a fermata. The third measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The fourth measure has a whole note G3 with a sharp sign with a fermata. The fifth measure has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by a quarter note G3 with a sharp sign. The sixth measure has a whole note G3 with a sharp sign with a fermata.

128 **Allegro**

G^{de} Fl. *mf* *mf*

H^{tb} *mf* *mf* 1^o

Clar. en Sib *mf* *mf* 5 5 3

Bsn *mf* 5 5 1^o

Cors *mf* 3 3 3 3 à 2

Tromp. *mf* Sourdine ôtez la Sourdine

Harpe *f* Ut 4

Allegro

Vn Solo *f* pizz. arco 5 5 pizz. arco 6 6

Vns I *mf* Unis.

Vns II *mf* Div. arco Unis. Div. Unis.

Altos *mf* Unis. Div. Unis.

Velles *mf* Unis. pizz.

C.B. *mf* ôtez les Sourdines

133

G^{de} Fl. *f*

Clar. en Sib ^{1^o} *f*

Cors *f*

Vn Solo *ff* *tr*

Vns I *pizz.* *f*

Vns II *Unis.* *pizz.* *f*

Altos *pizz.* *f*

Velles *f*

C.B.

134

Tempo 1°

G^{de} Fl. *pp*

P^{te} Fl. *pp*

H^{tb} *Solo p*

Clar. en Sib *pp*

Tempo 1°

Vn Solo *pizz. f*

Vns I *ôtez les Sourdines*

Vns II *Div. arco p*

Altos *Div. arco p*

Velles *Div. arco p*



141

G^{de} Fl.

P^{te} Fl. *Prenez la Grande Flûte*

H^{tb}

Clar. en Sib

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

12

Allegro

148

G^{de} Fl. *f* *1^o* *simile*

H^{tb}

Clar. en Si^b *f*

Bsn *mf*

Cors *f*

Harpe *f*

Detailed description: This section of the score covers measures 148 to 151. It features five staves: G^{de} Fl., H^{tb}, Clar. en Si^b, Bsn, and Cors. The G^{de} Fl. part begins with a first ending bracket and a dynamic of *f*, followed by a *simile* marking. The Clar. en Si^b part also starts with a dynamic of *f*. The Bsn part has a dynamic of *mf*. The Cors part has a dynamic of *f*. The Harpe part has a dynamic of *f*. The H^{tb} part is mostly silent.

12

Allegro

Vn Solo

Vns I

Vns II *ôtez les Sourdines* *mf* *Unis. pizz.* *Div.*

Altos *ôtez les Sourdines* *mf* *Unis. pizz.* *Div.*

Velles *ôtez les Sourdines* *mf* *Unis. pizz.* *Div.*

C.B. *mf*

Detailed description: This section of the score covers measures 152 to 155. It features five staves: Vn Solo, Vns I, Vns II, Altos, and Velles. The Vn Solo part has a dynamic of *f*. The Vns I part is silent. The Vns II, Altos, and Velles parts have a dynamic of *mf* and include the instruction "ôtez les Sourdines" (remove mutes). They also have markings for "Unis. pizz." (unison pizzicato) and "Div." (divisi). The C.B. part has a dynamic of *mf*.

154

G^{de} Fl.

P^{te} Fl. *f* *simile*

H^b

Clar. en Si^b

Bsn

Cors

Harpe

Mi^b ————— h ————— b ————— La[♯] —————

Vn Solo

13

Vns I *mf* [Unis. pizz.] Div. Unis.

Vns II Unis.

Altos Unis.

Velles Unis.

C.B.

159

*)

G^{de} Fl.

P^{te} Fl.

H^{tb}

Clar. en Si^b

Bsn

Cors

Tromp.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

à 2

1^o

Re #

Ut #

Mi

Div. (pizz.)

arco

f

*) See / Voir / Vgl. Critical Commentary

Rit.

163

G^{de} Fl.

P^{te} Fl.

H^{tb}

Clar. en Si^b

Bsn

Cors

Tromp. *mf*

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

changez en La

Fa^b, Sol^b, Si⁴, Ut^b, Ré⁴

pizz.

ff

Unis.

Rit.

arco

Sourdines

Sourdines

Sourdines

Div. arco

arco

*) See / Voir / Vgl. Critical Commentary

14

1° Tempo

H^b 168 *pp*

Trg. *pp*

Timbre *pp*

Cél. *mp*

Harpe

14

1° Tempo

Vn Solo *p*

Vns I *pp* Div.

Vns II *pp* pizz.

Altos *pp* pizz.

Velles

C.B. *pp* Sourdines Unis. sul Ré

174

H^{tb}

Timbre

Cél.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

arco

179

H^{tb}

Trg.

Cél.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

pizz.

Unis. sul Sol sul Do

pp

192

16

H^{tb} *mf*

Clar. en La ^{1°} *mf*

Bsn ^{1°}

Cors *mf* à 2

Tromp. *mf* Sourdine

Cymb. *p* tr

Harpe *f* Sol #

Vn Solo *ff* 16 tr

Vns I *mf* Div. en 3 pizz.

Vns II *mf* arco

Altos *mf*

Vclles *mf* arco

C.B.

196

Score for measures 196-198, page 23. The score includes parts for the following instruments:

- H^b (Horn in B-flat)
- Clar. en La (Clarinet in B-flat)
- Bsn (Bassoon)
- Cors (Cornet)
- Tromp. (Trombone)
- Cymb. (Cymbal)
- Harpe (Harp)
- Vn Solo (Violin Solo)
- Vns I (Violins I)
- Vns II (Violins II)
- Altos (Alto)
- Velles (Viola)
- C.B. (Cello/Double Bass)

Key signature: B-flat major (two flats). The score features various musical notations including rests, notes, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trill). Specific notes are labeled with *Fa #* and *Mi b*. The Cymbal part shows a sustained texture with a wavy line. The Harp part features arpeggiated chords. The Violin Solo part includes trills and slurs. The string parts (Vns I, Vns II, Altos, Velles, C.B.) provide harmonic support with sustained notes and chords.

17 **Meno vivo, grandioso**

199

G^{des} Fl.

H^b

Clar. en La

Bsn

Cors

Tromp.

Cymb.

Harpe

Sol #
Si ♯, Ut ♯, Ré #

17 **Meno vivo, grandioso**

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Vclles

C.B.

sempre **f**

en 2

ôtez les Sourdines

ôtez les Sourdines

arco

Div.

pizz.

Div. arco

204

18

Clar. en La

Bsn

Cors

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

pizz. arco

7

18

Unis.

Unis.

211

Clar. en La

Bsn

Cors

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

7

Div.

ôtez les Sourdines

218 à 2

f

G^{des} Fl.

H^{tb}

Clar. en La

Bsn

Cors

Tromp.

Harpe

ff

Ré⁴ Sol⁴

19 Div. arco

f

Vns I

Vns II

Altos

Velles

Div. arco

C.B.

Unis.

Div.

Unis.

Div.

222

Gdes Fl.

Htb

Clar. en La

Bsn

Cors

Tromp.

Harpe

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

Fa ♭

Ut #

Div.

Div.

20 Moderato

227

Vn Solo *p*

Vns I *pizz.* *p* Div.

Vns II *pizz.* *p*

Altos *pizz.* *p* Unis. Div.

Velles Unis. *pizz.* *p*



21

Esitando Si # Accel.

233

Harpe *p*

Vn Solo *p* *1* *0* *0* *4*

Vns I (Unis.)

Vns II (Unis.)

Altos Unis.

Velles

C.B.

239 **Vivo** Sol # **Rall.** Mi # **Allegro Accel.** Sol ♯ Si ♯ Mi ♯ **Vivo** Fa ♯ Ut ♯

Harpe

Vn Solo **Vivo** **Rall.** **Allegro Accel.** **Vivo** (pizz.)

Vns I

Vns II *pp* Div. Unis

Altos *pp* Div. *pp*

Velles

C.B.

245 **Moderato** **Accel.**

Bsn Fa # *p*

Harpe

22 **Moderato** arco **Accel.** *mf* *cresc.*

Vn Solo *mf* *cresc.*

Vns I arco *mf*

Vns II arco *mp*

Altos arco *p* Unis. *p*

Velles Div. arco *p* Unis. Div. *p*

C.B. Unis. pizz. *mf*

250 **Vivo** **Meno vivo**

G^{des} Fl.

H^b

Clar. en La

Bsn

Cors

Tromp.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

p *f* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *f* *mf* *pizz.*

Sourdine Solo

Div. pizz. Unis. Unis. Unis. arco

24

261

G^{de} Fl.

P^{te} Fl.

Bsn

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

24

pizz.

p

Accel.

Vivo

267

G^{de} Fl.

P^{te} Fl.

H^{tb}

Clar. en La

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

Accel.

Vivo

pizz.

3

Div.

pizz.

p

mf

Ré#

Ut#

mf

3

V

3

Meno vivo

272

25

G^{de} Fl. *f* *ff* *6*

p^{te} Fl. *f* *ff* *6* reprenez la Grande Flûte

H^b *f* *ff* *6* *f* *6*

Clar. en La *f* *ff* *6* *f* *6* *pp*

Bsn *f* *ff* *6* *f* *pp*

Cors *ff*

Tromp. *ff* *6*

Cymb.

Harpe *f* *ff* *6* Fa La b La b Sib Ut b

Vn Solo *ff* *6* **Meno vivo**

Vns I *ff* arco Div. en 4 Unis.

Vns II *ff* arco Div. en 4 Unis. pizz. *pp*

Altos *ff* pizz. Div. en 4 arco en 2 pizz. *pp*

Velles *ff* pizz. # Div. *pp*

C.B. *ff* *pp*

Accel. poco a poco

275

sul Sol

Vn Solo *p*

Vns I

Vns II *Div.*

Altos *Unis.*

Velles

C.B.



280

26

Cors *pp* 1°

Tromp. *Sourdine* *p* ôtez la Sourdine

Harpe *p*

26

Vn Solo

Vns I *Div. pizz.* *p*

Vns II *Unis.* *p*

Altos *Div.* *p* *Unis.* *pp*

Velles *Unis.* *pp*

C.B. *pp*

285

27

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Vclles

C.B.

Div.

Unis. arco

p

292

28

Clar. en La

Bsn

Cors

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Vclles

C.B.

1°

p

mf

pp

poco cresc.

p

p

Unis. arco

pizz.

mf

mf

mf

pizz.

mf

pizz.

pp

mf

mf

Poco meno vivo

32

319

G^{des} Fl.

H^{tb}

Clar. en La

Bsn

Cors

Harpe

Mi^b Sol^b La^b

Sib

Poco meno vivo

32

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

Unis. pizz.

Div.

arco

Div. arco

f

324

C^{des} Fl.

H^b

Clar. en La

Bsn

Cors

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

[Unis.]

*) See / Voir / Vgl. Critical Commentary

Accel.

33

a2

329

G^{des} Fl.

H^b

Clar. en La

Bsn

Cors

Tromp.

Harpe

Accel.

33

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

Presto

335

G^{des} Fl.

H^b

Clar. en La

Bsn

Cors

Tromp.

Harpe

Vn Solo

Vns I

Vns II

Altos

Velles

C.B.

Musical score for woodwinds and harp. The woodwinds (G^{des} Fl., H^b, Clar. en La, Bsn, Cors, Tromp.) play a complex rhythmic pattern with various articulations. The harp (Harpe) provides harmonic support with chords and some melodic lines, including the notes Mi⁴ and Mi^b Ut^b.

Presto

Musical score for strings (Vn Solo, Vns I, Vns II, Altos, Velles, C.B.). The Violin Solo part features a rapid sixteenth-note passage. The string sections (Vns I, Vns II, Altos, Velles, C.B.) play a rhythmic accompaniment with various articulations such as Unis., Div., arco, and pizz.

APPENDIX

BIBLIOGRAPHY

- Cornejo, Manuel: "Maurice Ravel en Belgique", *Cahiers Maurice Ravel* 13 (2010), pp. 74–125.
- Cornejo, Manuel: "'Sans Madrid, probablement je n'existerais pas'. Deux Interviews espagnoles de Maurice Ravel inédites en France (1924)", *Cahiers Maurice Ravel* 14 (2011), pp. 125–144.
- Davies, Hugh: "Maurice Ravel and the luthéal", *Experimental Musical Instruments* IV/2 (1988), pp. 11–14.
- Duchesneau, Michel: *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris 1871 à 1939* (Sprimont: Mardaga, 1997).
- Durand, Jacques: *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, vol. 2 (Paris: Durand, 1925).
- Felix, Jean-Pierre: "Georges Cloetens", *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9^e siècle à nos jours*, ed. Malou Haine and Nicolas Meeùs (Liège: Mardaga, 1986), pp. 90–91.
- Francis Poulenc. *Correspondance, 1910–1963*, ed. Myriam Chimènes (Paris: Fayard, 1994).
- Goubault, Christian: *Maurice Ravel, le jardin féérique* (Paris: Minerve, 2004).
- Jourdan-Morhange, Hélène: *Ravel et nous, l'homme, l'ami, le musicien* (Geneva: Editions du Milieu du monde, 1945).
- Jourdan-Morhange, Hélène and Perlemuter, Vlado: *Ravel d'après Ravel*, ed. Jean Roy (Aix-en-Provence: Alinéa, 1989).
- Larner, Gerald: *Ravel* (London: Phaidon Press, 1996).
- Macleod, Joseph: *The Sisters d'Aranyi* (London: George Allen and Unwin Ltd, 1969).
- Marnat, Marcel: *Maurice Ravel* (Paris: Fayard, 1986).
- Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, ed. Arbie Orenstein (Paris: Flammarion, 1989).
- Monteux, Doris: *It's All in the Music. The Life and Work of Pierre Monteux* (New York: Farrar Strauss & Giroux, 1965).
- Mousnier, Jean-Philippe: *Pierre Monteux* (Paris: L'Harmattan, 1999).
- Nichols, Roger: *Ravel* (New Haven and London: Yale University Press, 2011).
- Orenstein, Arbie: "Maurice Ravel's Creative Process", *The Musical Quarterly* LIII/4 (October 1967), pp. 467–481.
- Orenstein, Arbie: *Ravel. Man and Musician* (New York and London: Columbia University Press, 1975).
- Orenstein, Arbie: "Quinze lettres de Maurice Ravel à Robert et Gaby Casadesus", in: *Cahiers Maurice Ravel* 1 (1985), pp. 112–140.
- A Ravel reader. Correspondence, articles, interviews*, ed. Arbie Orenstein (Mineola, New York: Dover, 2003).
- Roy, Jean: *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et sa famille* (Quimper: Caligrammes, 1986).
- Roy, Jean: "Les Célébrations du cinquantenaire de la mort de Maurice Ravel", *Cahiers Maurice Ravel* 4 (1988/1989), pp. 5–7.
- Syfuß, Enno: "Der Einfluss der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Sarasate", *Die*

Musik der Sinti und Roma, ed. Anita Awosusi, vol. 1: *Die ungarische 'Zigeunermusik'* (Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 1996), pp. 129–154.

Szigeti, Joseph: *With strings attached, reminiscences and reflections* (New York: A. A. Knopf, 1947).

Zank, Stephen: *Maurice Ravel. A Guide To Research* (New York and London: Routledge, 2005).

Zank, Stephen: *Irony and sound: the music of Maurice Ravel* (Rochester, New York: Rochester University Press, 2009).

SOURCES

VIOLIN / PIANO VERSION

- Avp microfilm held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm.micr. 847 (Taverne Collection). This autograph score for violin and piano begins at m. 55 (4 bars before the piano enters). This is not the final version of the work and contains no engraver markings; it is not dated. The score reflects many changes and has both violin and piano fingering not all of which were taken over into the first edition.
- [ASvp] Stichvorlage for VP, presumably lost
- VP *Tzigane, Rapsodie de concert pour violon et piano*, held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, under shelf mark Fol. Vm9–2201. This first edition copy with separate violin part was issued by A. Durand & Fils (Paris) with plate number D. & F. 10,629. The copy was entered in the Dépôt legal register on 11 September 1924 under No. 2070. On the final page of music read *Montfort-l'Amaury / Avril-Mai 1924*. By the time this publication was issued, the version for violin and luthéal was planned as the title page also indicates this form of the work.
- VL *Tzigane, Rapsodie de concert pour violon et luthéal*, held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, under shelf mark Fol. Vm9.2364. This first edition copy for violin and luthéal was issued by A. Durand & Fils (Paris) with plate numbers D. & F. 10,674 (this plate number indicates the pages engraved for the luthéal version as these pages differ, at least in part, from the piano version) and plate number D. & F. 10629 (this plate number reflects the pages taken from the version for violin and piano); 10,674 is with separate violin part which has the same plate number as the violin and piano version. The copy consulted was entered in the Dépôt legal register on 12 October 1925 under No. 2330. On the final page of music read *Montfort-l'Amaury / Avril-Mai 1924*.
- Jvp first edition of violin / piano version with separate solo part containing performance markings (see Intro-

duction), held in the estate of Jelly d'Aranyi in Florence, Italy.

ORCHESTRAL VERSION


- A¹ microfilm held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Vm.micr. 847 (Taverne Collection). This microfilm contains pages 9–11 of an autograph score, reflecting mm. 166–209 of the final version; there are no rehearsal numbers or engraver marks. This manuscript may have been part of Ravel's working score, it pre-dates source A.
- A autograph full score of the orchestral version dated "Juillet 1924" lacking the first 58 bars of solo violin; Robert Lehmann Collection on Deposit, Morgan Library, shelf number R252.T998. This score served as the Stichvorlage for Fe and FeO. The layout marks have been erased quite thoroughly and are only barely discernible, but they match up exactly with Fe and FeO.
- Fe First edition score held in the Bibliothèque nationale under shelf number Fol. Vm¹⁵ 1223, this is the Dépôt légal exemplar, entered in the register on 2 October 1924 under No. 2135, with plate number D. & F. 10,668. The cover of this copy curiously reads *TZIGANE / RAPSO-DIE DE CONCERT / pour VIOLON et PIANO*, although the copy is of the orchestral version.
- Jfe First edition score owned by Jelly d'Aranyi. This score, together with a set of first edition orchestral parts, was used repeatedly by d'Aranyi for performances
- FeSt First edition score in "16" octavo format, held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique under shelf number 4⁰ Vm⁹ 166, this is a Dépôt légal exemplar, entered in the register on 15 September 1926 under No. 3006. The score only carries the plate number on the final page of music – A.D. & F. 10.888. The cover reads as above in Fe.
- FeO First edition orchestral parts; copy consulted held in the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Fol. Vm¹⁵ 1225, this is the Dépôt légal exemplar entered in the register as No. 2344 on 2 October 1924; the plate number for these parts is D.F. 10.669. The copy consulted reads on the slip-case cover into which the individual parts are laid exactly as above in Fe.

CRITICAL COMMENTARY

The first edition score contains copious *Unis.* indications, most of which are superfluous. For example in mm. 315–319 all double-stops are marked *Div.*, however these are generally followed by single notes which cannot be understood to be anything other than unison. The present edition marks all questionable passages as in the Fe, but tacitly removes those markings made redundant by the musical text.

The autograph of the violin and piano version is presently not accessible and because the autograph full score is lacking the cadenza-like solo violin opening, the main source for these bars remains the first edition of the violin and piano version of the work.

The autograph full score, as mentioned above, lacks the solo violin introduction. Complicating matters is the fact that Ravel indicated this introduction in A with 49 bars of rest followed by 9 bars of rest and these followed by one bar with a fermata before the orchestra entry (= 59 bars). The printed sources i. e. score, parts and violin / piano version all have 58 bars before the orchestra begins; the published score has been taken as correct in this matter.

- 7 Vn Solo down bow symbol to n. 6 only in VP separate solo part
- 27 Vn Solo only in VP ♯ to n. 2, no ♯ i.e. c♯' in separate solo part included in VP and in Fe (see also facsimile solo part)
- 30, 31 Vn Solo > to penultimate notes b + b' and down beat in m. 31 found only in VP in the small print violin part above the piano, although the accents are not found in the solo part, they are consistent with marking found to n. 1 in m. 29
- 33, 35 VP in separate solo part rest before final chord 16th not 32nd
- 36 Vn Solo slur from nn. 3–9 and staccato dot to n. 9 found only in VP in the small print violin part above the piano, see however the facsimile part where nn. 5–8 are slurred and n. 9 also has staccato dot
- 49, 58 Vn Solo in VP (in small print above the piano reduction) 
- 54 Vn solo up bow marking printed to n. 1 in VP in the small print Vn Solo part above the piano, and added in pencil in the separate solo part inserted in Jvp; as these bars are not present in A, the reading has been taken over into the new edition and it's omission in the separate solo part in VP viewed as a mistake
- 57 Vn Solo a ♯ has been added in Jfe to lower final note d' in Fe, VP (and separate solo part) slur continues over the bar line, but is not continued after system break in the following bar. In A slur ends in m. 58.
- 59 Vn Solo dynamic *pp* only in A
- 60 Hp in A pedal ♯ above r.h. n. 3
- 62 Hp no cautionary ♮ to n. 17 in A
- 64 Vn Solo n. 8 in A: d'+b;', in Fe: d♯' + b;', in VP: d♯' + b;', the present edition follows VP as the sequence is always a perfect fifth followed by a minor sixth
Accel. from beat 2 in VP, from second-half of beat 1 in separate Vn Solo part; placement altered to that found in A and Fe

64-5		in A cresc. hairpin begins with n. 5 (second note group) in m. 65, in Fe the same, however, Vn Solo has an additional whole-bar hairpin beginning with n. 1 in m. 64, in VP separate violin part there is only one whole-bar hairpin in m. 64 although the piano has a hairpin through mm. 64-5 (this begins somewhat later as the sign could not be engraved through the first 6 notes of the bar). As the tempo marking is Accel. leading to <i>ff</i> in m. 66 and both Fe and VP infer one two-bar cresc. hairpin, this reading has been accepted as representing Ravel's intention.	126	Va	n. 1 c' in A; scribal error
			133	Vn Solo	in A cadenza-like run only notated to f'', this followed by <i>etc.</i> and a long slur implying it continues to the end of the passage third to last note d''' without natural sign in all sources, this is necessary as part of the chromatic run, see also the d # both before and after this note.
			134		Tempo primo in A
			141	Vn Solo	no fingering 4 to n. 1 in A
			150-51	Fl	no portato dots or slurs in A
			154, 161	Fl	♩ in A
				Cl1	no slurs from nn. 2-3 and 5-6 in A
			158	Pic	♩ in A
65	Hp	beats 2 and 4 altered editorially to 64ths from 32nds which are consistently notated in A, Fe and FeO		Hp	n. 5 mistakenly with # in A
	Vn Solo	lower note of third double-stop unclearly written as c#? in A; no # to lower note of fourth double-stop in A (this however found in Fe, VP)	160	Cl	no slurs from nn. 2-3 and 5-6 in A
	Vn Solo	in all sources, in third tremolo group (n. 6 g') a ♯ sign is lacking, see also the # two notes later.		Bns	isolated staccato dash instead of staccato dot in Fe
66	Vn Solo	in the small print Vn Solo part above the piano in VP read 32nds, all other sources read 64ths	161		no clear consensus in the sources as to where the cresc. hairpin begins, in particular in FeO in the main moving voices Fl, Hn and tutti violins. The present edition follows A, Fe although a cresc. hairpin beginning at n. 1 of m. 161 is also plausible.
67	Vn Solo	no # to lower note in A		Cors	no ♯ to upper n. 4 in A
67-71	Pno	in A, Fe two decres. hairpins for Fl and Clar lead ultimately to <i>p</i> in m. 72 (in Vc), these hairpins in VP are interrupted by a page break into two hairpins although the musical context is one continuous decresc.	162	Ob	<i>mf</i> in A
			167	Vn Solo	Ravel notated a natural harmonic b'' without a natural sign in source A although the key implies b-flat'' as an artificial harmonic. The reading in source A is found in all sources and printed editions of the work. As the composer correctly notated artificial harmonics, for example in the opening cadenza mm. 14, 41, 54 and clearly understood the notational differences between natural and artificial harmonics, it is well within reason that he intended a natural harmonic b'', however, neglecting to notate the necessary natural sign
92-95	Cl	in A all grace-notes written as up-beats i. e. in the previous bar	168	Timb	in A notated on a stave line although this appears to be a convenience and not implying the tone should sound f''
95	Vn Solo	n. 8 notated as n. 5 in A i. e. harmonic	172	Vc	no dynamic in A
96		Accel. here in all sources except VP where it is two bars later	175	Vn Solo	n. 1 d'' only in A, presumably a scribal error by Ravel (also b' in A ¹)
97	Cl, Vn Solo	in Fe, VP and separate solo part hairpins begin with n. 3, which is musically inferior to the present reading taken from A, no hairpin in VP to Vn Solo	177	Vn solo	staccato dots taken from A
100-03	Va, Vc	tenor voice ties taken from FeO	180	Va	no dynamic in A
104		Un poco più moderato in VP and separate solo part only	183	Hp	harmonic to rh n. 1 taken from A and FeO
104-05	Vn Solo	no ♯ to main n. 2 in A; scribal error, found in all other sources	184	Hp	in A, Fe, FeO pedal marking incorrectly marked as Sol #, only in the FeO owned by d'Aranyi has this been corrected in ink to Sol ♯
105, 107, 109, 111,		113, 115, 117, 119 Cb in A ♯ signs lightly crossed out	195	Vn Solo	no ♮ to n. 2 trill in A
112	Vn Solo	harmonic to n. 2 taken from VP and Jvp, no harmonic in Fe	198	Bn1	no dynamic in A
116	Vn Solo	> to n. 5 taken from VP and the separate solo part	202	Cl2	n.3 f# (sounding d#) in A
117	Vn Solo	n. 4 harmonic taken from VP and the separate solo part		Vn Solo	only Fe reads <i>sempre f</i>
118-19	Vn Solo	no slur in A from n. 9 to n. 1 in m. 119			
124	Vc	lower note e in A which is also a plausible reading, see V2			

	Va	# to lower final note in A and FeO, this means the grace note before it is missing a * in A – it is there in FeO			markings indicate the pizz. strumming direction
	Va	# to final d' only in A and FeO	273	Cl2	in FeO mistakenly # to n. 1
212	V2	in A, Fe, FeO no grace-note to n.2, however, in VP a grace-note exists to the corresponding chord, it is possible that through a scribal error by Ravel that this grace-note is lacking in Fe and FeO		Cors	⊃ notated in A to Cor1 presumably because of a lack of space below the stave, FeO has the dynamic and hairpin centered between the Cor staves clearly showing the marking is for both instruments.
213	Cor2	n.1 d# in A, scribal error (see Va)	282	Trp	portato slur to nn. 1–2 taken from A and FeO
217	Va	staccato dot to final chord taken from A, FeO	282–83	Vc	upper notes c'-b-a-g not in A
219	Vc	no grace-notes to final third (last eighth) of bar in A, Fe, FeO, see however bassoons and mm. 221, 223, 225; added editorially	288	Vn Solo	> to n. 1 from A
220	Vn2	unis. to first chord taken from FeO final chord mistakenly quarter-notes in Fe	292	Vn Solo	> to n. 1 only in VP (not in the separate solo part)
221	Fl	no # to n. 4 in A		Vn2	Staccato dots taken from FeO
229	Vn Solo	portato slurs to nn. 3–4 and 7–8 taken VP	293	Vn Solo	slurs to nn. 1–2 and 3–4 only in VP (not in the separate solo part)
237	Vn Solo	no portato dots to nn. 3 and 7 in Fe, engraver error	295	Bn2	no ♯ to n. 4 in any source, see however Vn Solo has a ♯ on this beat
		in VP mistakenly redundant # to f#, which should have been to e'	300	Cl1	1° from A
246	Vn Solo	d' tied from nn. 1–2, 3–4, 5–6, 7–8 in A, taken over in this new edition, see facsimile of d'Aranyi part inserted in version for violin and piano in BA 8849-90	301	Hp	bass clef found only in FeO
252	Ob2	# to n. 3 not in any source, but added based on f#s in Vn1–2	302	Cl1	n. 1 a in A
257	Vn Solo	upper n.1 in A c#', see however Vc and Cb which have c ♯; nn. 3 and 7 (upper notes) g', f# in A	312	Cl1	d' in A
257–8	Vc	upper notes g-f#-e-d not in A	313	Vn2	Div. taken from FeO
259	Vn Solo	n. 1 d'' in A i. e. without #	317–9	Cl	notated in octaves with Fl (an octave lower) in A, which is also a weaker but plausible reading
260	Vn Solo	upper n. 3 d'' in A i. e. without #	319	Cl1, 2, Bn1, 2	hairpin extended through the final note like Fl
263	Hp	no dynamic in A		Vn1	n. 3 f#'' + b'' in A, in Fe f#'' + b'', in FeO f#'' + b#''. The ♯ in FeO is a mistake (see Fl, Bn, Va)
264, 267, 268	Vn Solo	in all sources ♯s missing, they are however necessary for c' in order to play the harmonic g	323	Va	redundant # to n. 2 in Fe, this presumably due to Ravel's indication in A to repeat the notation of m. 322 where the # in needed
267–68	Vn Solo	n. 1 in each bar c# in A, in Fe ♯ to n. 1 in m. 267 nothing added in m. 268 i. e. c#, VP and Jvp read c# in each bar although the harmony calls for c' which is g'	324–25	Vn1	no ♯ to f'' in Fe, engraver error
269ff.	Vn Solo	in m. 269 pizz. in all sources, which presumably means the up and down-bow	325	Vn Solo	nn. 2–3 clearly a'' in A, which is a plausible if perhaps a weaker reading due to the repetition of a' and a''
			326	Vn1	no # to f'' in Fe, taken from A
			328	Vn Solo	redundant # deleted to n. 4
			333	Fl	no a2 in A
				Vn1	♯ to n. 2 f'' only in VP, see also Hp, Vn Solo, Vn2
			335	Vns	no ♯ to n. 2 f' or f'' in A or Fe, ♯ to Vn2 in FeO
				Va	♯ to n. 1 b in A, see however Ob1 and FeO; ♭ missing in A, Fe to n. 2 b

Beethoven · Berlioz · Haydn Mendelssohn Bartholdy · Mozart · Schubert

Aufführungsmateriale · Performance Materials

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Neue Urtext-Ausgabe der neun Symphonien / New Urtext Edition of the Nine Symphonies

- Nr. 1 C-Dur op. 21. BA 9001
- Nr. 2 D-Dur op. 36. BA 9002
- Nr. 3 »Eroica« Es-Dur op. 55. BA 9003
- Nr. 4 B-Dur op. 60. BA 9004
- Nr. 5 c-Moll op. 67. BA 9005
- Nr. 6 »Pastorale« F-Dur op. 68. BA 9006
- Nr. 7 A-Dur op. 92. BA 9007
- Nr. 8 F-Dur op. 93. BA 9008
- Nr. 9 d-Moll op. 125. BA 9009

Die neun Symphonien. Dirigierpartituren im Schuber. BA 9000

Studienpartituren der neun Symphonien im Schuber. TP 900

HECTOR BERLIOZ

Urtext der Neuen Berlioz-Ausgabe
Urtext of the New Berlioz Edition

Symphonie fantastique. BA 5781, TP 331

JOSEPH HAYDN*

Urtext aus Joseph Haydn · Werke
Urtext from Joseph Haydn · Works
Sinfonien / Symphonies

- in D Hob. I:6 »Le Matin«. BA 4670
- in C Hob. I:7 »Le Midi«. BA 4672
- in G Hob. I:8 »Le Soir«. BA 4673
- in B Hob. I:85 »La Reine«. BA 4686
- Londoner Sinfonien / London Symphonies
- in D Hob. I:93. BA 4698
- in G Hob. I:94. BA 4680
- in c Hob. I:95. BA 4699
- in D Hob. I:96. BA 4636
- in C Hob. I:97. BA 4694
- in B Hob. I:98. BA 4695
- in Es Hob. I:99. BA 4674
- in G Hob. I:100. BA 4637
- in D Hob. I:101 »Die Uhr«. BA 4671
- in B Hob. I:102. BA 4666-01
- in Es Hob. I:103 »Mit dem Paukenwirbel«. BA 4667-01
- in D Hob. I:104 »Londoner«. BA 4668-01

*Urtextausgabe der im G. Henle Verlag München erschienenen Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* / Urtext edition from the Complete Edition *Joseph Haydn Werke*, published by G. Henle Verlag, Munich

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Urtext

Die schöne Melusine – Ouvertüre
op. 32. BA 9051

Ouvertüre in C »Trompeten-Ouvertüre«
op. 101. BA 9052

Die Hebriden »Fingalshöhle« op. 26.
BA 9053

Ruy Blas op. 95, Ouvertüre. BA 9054

Ouvertüre in C für Harmoniemusik
op. 24. BA 9055

Ouvertüre zu Shakespeares Sommer-
nachtstraum op. 21. BA 9056

Meeresstille und glückliche Fahrt,
Ouvertüre op. 27. BA 9057

Sinfonien / Symphonies

- in a op. 56 »Schottische«. BA 9093
- in a op. 90 »Italienische«. BA 9094
- in D op. 107 »Reformation-Symphonie«.
BA 9095

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext from the New Mozart Edition

Ouvertüren / Overtures

- »Le nozze di Figaro« KV 492. BA 8801
- Don Giovanni KV 527. BA 8802
- Così fan tutte KV 588. BA 8803
- Idomeneo KV 366. BA 8804
- La clemenza di Tito KV 621. BA 8805
- Die Zauberflöte KV 620. BA 8806
- Die Entführung aus dem Serail
KV 366. BA 8807

Sinfonien / Symphonies

- in Es KV 16. BA 9165
- in a KV 16a »Odense-Sinfonie«. BA 4845
- in D KV 19. BA 9166
- in B KV 22. BA 9167
- in F KV 43. BA 9168
- in D KV 45. BA 5355
- in D KV 48. BA 9171
- in C KV 73 (75a). BA 5359
- in G KV 74. BA 5366
- in F KV 75. BA 5361
- in F KV 76 (42a). BA 5362
- in D KV 81 (73i). BA 5367
- in D KV 84 (73q). BA 5375
- in D KV 95 (73n). BA 5376
- in C KV 96 (111b). BA 5365
- in D KV 97 (73m). BA 5377
- in G KV 110 (75b). BA 5363
- in D KV 111/120 (111a). Ouvertüre
zu »Asconio in Alba« KV 111 mit
nachkomponiertem Schlussatz
KV 120. BA 5364
- in F KV 112. BA 5360
- in G KV 114. BA 5356
- in G KV 124. BA 5357
- in C KV 128. BA 4713, TP 13
- in G KV 129. BA 4714
- in F KV 130. BA 4715
- in Es KV 132. BA 4716
- in D KV 133. BA 4717
- in A KV 134. BA 4718

- in D KV 141 a. Ouvertüre zu »Il sogno di
Scipione« KV 126 mit nachkomponier-
tem Schlussatz KV 163. BA 4719, TP 37

- in C KV 162. BA 4743
- in D KV 181 (162b). BA 4746, TP 74
- in B KV 182 (166c). BA 4747
- in g KV 183. BA 4748, TP 76
- in Es KV 184 (166a). BA 4744, TP 72
- in D KV 196/121. Ouvertüre zu »La finta
giardiniera« KV 196 mit nachkomponier-
tem Schlussatz KV 121 (207a). BA 4726
- in G KV 199 (162a). BA 4745, TP 73
- in C KV 200 (173e). BA 4749
- in A KV 201 (186a). BA 4722, TP 43
- in D KV 202 (186b). BA 4725
- in D KV 204 (213a). BA 9173

- in D nach der Serenade KV 204
(213a). BA 4737

- in F KV 223 (19a), Erstausgabe. BA 4795

- in D nach der »Haffner-Serenade«
KV 250 (248b). BA 9174

- in D KV 297 (300a) »Pariser
Sinfonie«. BA 4727, TP 41

- in G KV 318. BA 5351, TP 177

- in B KV 319. BA 5352

- in D nach der »Posthorn-Serenade«
KV 320. BA 9175

- in C KV 338. BA 5353, TP 179

- in D KV 385 »Haffner-Sinfonie«
BA 4781, TP 180

- in C KV 409 Sinfonie-Menuett. BA 5354

- in C KV 425 »Linzer-Sinfonie«
BA 4704, TP 16

- in D KV 504 »Prager-Sinfonie«
BA 4766, TP 160

- in Es KV 543. BA 4723, TP 39

- in g KV 550, erste Fassung. BA 4710

- in g KV 550, zweite Fassung
BA 4724, TP 40

- in C KV 551 »Jupiter-Sinfonie«
BA 4703, TP 17

- in B KV Anh. 214 (45b) nach der
Serenade KV 204. BA 9170

- in B KV Anh. 216 (74⁸). BA 9176

- in G KV Anh. 221 (45⁷). Frühe und
späte Fassungen. BA 9172

Sämtliche Sinfonien. Vier Studien-
partituren im Schuber. TP 600

FRANZ SCHUBERT

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe
Urtext from the New Schubert Edition

Sinfonien / Symphonies

- Nr. 1 D-Dur D 82. BA 5601
- Nr. 2 B-Dur D 125. BA 5602
- Nr. 3 D-Dur D 200. BA 5603
- Nr. 4 c-Moll »Tragische« D 417. BA 5604
- Nr. 5 B-Dur D 485. BA 5645
- Nr. 6 C-Dur D 589. BA 5646
- Nr. 7 h-Moll »Unvollendete« D 759.
BA 5647
- Nr. 8 C-Dur D 944. BA 5648

Ouvertüre zu Die Zauberharfe D 644
»Rosamunden-Ouvertüre«. BA 5644



TP = Studienpartitur / Study Score

Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Romantic Music for Orchestra

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Hector Berlioz

Symphonie fantastique
Ed. N. Temperly
BA 5781

Harold en Italie

Symphonie in vier Sätzen mit Viola solo /
Symphony in Four Movements with Viola Solo
Ed. P. Banks, H. Macdonald
BA 5457

Rêverie et caprice

Romance pour le violon et orchestre
Ed. H. Macdonald
BA 5798

Johannes Brahms

**Konzert in D-Dur für Violine und
Orchester** / Concerto in D major
for Violin and Orchestra op. 77
Ed. C. Brown
BA 9049

Claude Debussy

Prélude à l'après-midi d'un faune
Ed. D. Woodfull-Harris
BA 8841

La Mer

Ed. D. Woodfull-Harris
BA 7880

Antonín Dvořák

Symphonie Nr. 7 in d / Symphony No. 7
in D minor op. 70
Ed. J. Del Mar
BA 10417

Konzert in h-moll für Violoncello und Orchester

/ Concerto in B minor
for Violoncello and Orchestra op. 104
Ed. J. Del Mar
BA 9045

Edward Elgar

**Variations on an Original Theme
for Orchestra** op. 36 "Enigma"
Ed. C. Hogwood
BA 9042

Serenade

für Streicher / for Strings op. 20
Ed. C. Hogwood
BA 9041

Konzert in e für Violoncello und Orchester

/ Concerto in E minor
for Violoncello and Orchestra op. 85
Ed. J. Del Mar
BA 9040

Gabriel Fauré

Pavane op. 50
Ed. R. Tait
BA 7887

Édouard Lalo

**Konzert in d für Violoncello und
Orchester** / Concerto in D minor
for Violoncello and Orchestra
Ed. H. Macdonald
BA 6999

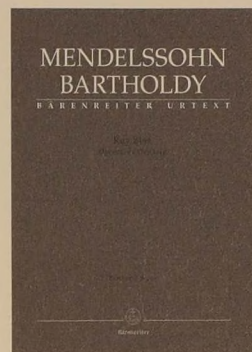
Alexander Glazunov

**Konzert in Es für Alt-Saxophon und
Streichorchester** / Concerto in E-flat
major for Alto Saxophone and String
Orchestra op. 109
Ed. R. Back, D. Woodfull-Harris
BA 8732

Felix Mendelssohn Bartholdy

Die sieben großen Ouvertüren /
The Seven Great Overtures
Ed. C. Hogwood

- Die schöne Melusine / The Fair
Melusina op. 32. BA 9051
- Ouvertüre in C »Trompeten-Ouvertüre« /
Overture in C major »Trumpet
Overture« op. 101. BA 9052
- Die Hebriden, Konzert-Ouvertüre /
The Hebrides, Concert Overture op. 26
BA 9053



- Ruy Blas, Ouvertüre / Overture op. 95
BA 9054
- Ouvertüre in C für Harmoniemusik /
Overture in C major for Winds op. 24
BA 9055
- Sommernachtstraum, Konzert-
Ouvertüre / A Midsummer Night's
Dream, Concert Overture op. 21
BA 9056
- Meeresstille und glückliche Fahrt,
Ouvertüre / Calm Sea and Prosperous
Voyage op. 27. BA 9057

Felix Mendelssohn Bartholdy

Symphonien / Symphonies
Ed. C. Hogwood

- in a »Schottische« / in A minor
»Scottish« op. 56. BA 9093
- in A »Italienische« / in A major
"Italian" op. 90. BA 9094
- in d »Reformations-Symphonie« /
in D minor "Reformation" op. 107
BA 9095

Konzert in e-Moll für Violine und Orchester

/ Concerto in E minor
for Violin and Orchestra op. 64
Ed. R. L. Todd
BA 9050

Maurice Ravel

**Pavane pour une infante
défunte pour petite orchestre**
Ed. R. Back, D. Woodfull-Harris
BA 9044

Tzigane, Rhapsodie de concert
pour violon et orchestre
Ed. D. Woodfull-Harris
BA 8849

Gioachino Rossini

Il barbiere di Siviglia /
The Barber of Seville
Sinfonia (Overture)
Ed. P. Brauner
BA 10546

Franz Schubert

Die acht Sinfonien / The Eight Symphonies
Ed. A. Feil / C. Landon

- Nr. 1 in D / No. 1 in D major D 82
BA 5601
- Nr. 2 in B / No. 2 in B-flat major D 125
BA 5602
- Nr. 3 in D / No. 3 in D major D 200
BA 5603
- Nr. 4 in c / No. 4 in C minor D 417
BA 5604
- Nr. 5 in B / No. 5 in B-flat major D 485
BA 5645
- Nr. 6 in C / No. 6 in C major D 589
BA 5646
- Nr. 7 in h »Unvollendete« /
No. 7 in B minor "Unfinished" D 759
BA 5647
- Nr. 8 in C / No. 8 in C major D 944
BA 5648

Bedřich Smetana

Vltava / Die Moldau
Ed. H. Macdonald
BA 9558



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

BÄRENREITER URTEXT

Bärenreiter Urtext est un label de qualité, réservé aux éditions critiques.
Il garantit des textes musicaux représentant l'état actuel de la recherche,
préparés selon des normes éditoriales rigoureuses.
Bärenreiter Urtext : le summum du texte authentique – le choix du musicien.



BÄRENREITER URTEXT

Bärenreiter Urtext is a seal of quality assigned only to scholarly-critical editions.
It guarantees that the musical text represents the current state of research,
prepared in accordance with clearly defined editorial guidelines.
Bärenreiter Urtext: the last word in authentic text – the musicians' choice.



BÄRENREITER URTEXT

Bärenreiter Urtext ist ein Qualitätssiegel für wissenschaftlich-kritische Ausgaben.
Es garantiert Notentexte auf dem aktuellen Stand der Forschung,
ediert nach klar formulierten Editionsrichtlinien.
Bärenreiter Urtext: der Begriff für authentische Textgestalt der Werke.



BA 8849
Ravel, Tzigane

ISMN 979-0-006-54156-0



9 790006 541560

Bärenreiter-Verlag · Kassel · www.baerenreiter.com