

## Vorwort

Maurice Ravel (1875–1937) komponierte seine dem Andenken Claude Debussys gewidmete *Sonate pour Violon et Violoncelle* innerhalb des verhältnismäßig langen Zeitraums zwischen April 1920 und Februar 1922. Die Gründe, die ihn an einer rascheren Fertigstellung der Arbeit hinderten, hingen einerseits mit der etwa gleichzeitig in Angriff genommenen Komposition seiner Oper *L'Enfant et les sortilèges*, andererseits mit dem Umzug in sein neues Domizil in Montfort l'Amaury zusammen, das er im Mai 1921 bezog.

Ihre wohl früheste Erwähnung findet die Sonate in einem Brief Ravels an den Musikwissenschaftler und Kritiker Henry Prunières vom 18. August 1920, in dem er die Übersendung des 1. Satzes der zu diesem Zeitpunkt noch als „Duo“ für Violine und Violoncello bezeichneten Sonate ankündigte (vgl. *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, hrsg. von Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 184). Prunières hatte Ravel um einen Beitrag zum musikalischen Supplement des 2. Hefts der von ihm im selben Jahr gegründeten Musikzeitschrift *La Revue musicale* gebeten – einer Sondernummer, die dem zwei Jahre zuvor verstorbenen Debussy gewidmet war. Es lässt sich heute nicht mehr feststellen, ob Ravel zur Komposition der Sonate durch diesen Auftrag angeregt wurde oder ob er bereits mit der Komposition des Werks begonnen hatte und sich erst danach entschloss, den bereits fertiggestellten 1. Satz für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen. Aus einem Brief an seinen Freund Roland-Manuel vom 30. August 1920 geht jedenfalls hervor, dass das Werk von Anfang an in seiner viersätzigen Gestalt geplant und insofern als Beitrag für das *Tombeau de Debussy* eher ungeeignet war (vgl. *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et à sa famille*, hrsg. von Jean Roy, Quimper 1986, S. 127). Aufgrund der Besetzung und des Genres besteht allerdings ein unverkennbarer Zusammenhang mit Debussys letztem großem Projekt – dem nicht mehr vollendeten Zyklus von sechs Sonaten für

verschiedene Instrumente. Es ist daher durchaus vorstellbar, dass die Sonate ihren Anstoß tatsächlich der Initiative Prunières' verdankte, sich dann aber sogleich von ihr löste.

Der Kopfsatz der Sonate wurde nicht nur als erster veröffentlicht, und zwar in der oben erwähnten Sondernummer der *Revue musicale*, sondern er erlebte auch seine Uraufführung vor den übrigen drei Sätzen. Am 24. Januar 1921 fand nämlich in der Pariser Salle des Agriculteurs ein Debussy-Gedenkkonzert statt, in dessen Rahmen die meisten der in der Sondernummer versammelten Beiträge uraufgeführt wurden – darunter so unterschiedliche Stücke wie die achte der *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* für Klavier von Béla Bartók oder das *Homenaje* für Gitarre von Manuel de Falla (vgl. den Abdruck des Programms in: Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont 1997, S. 89). Als Organisator der Veranstaltung fungierte die Société musicale indépendante, deren Mitbegründer und zeitweiliger Präsident Ravel war.

Der Fortgang der Arbeit an der Sonate ist nur sporadisch in Briefen Ravels an seine Freunde dokumentiert. Am 22. Oktober 1921 berichtete er Roland-Manuel, dass ihm „dieses verflixte Duo“ sehr zu schaffen mache (*Lettres à Roland-Manuel*, S. 129). Anfang 1922 zeigte er sich jedoch zuversichtlich, die Komposition bis Mitte Februar abschließen zu können. Am 3. Februar gab er in Briefen an Roland-Manuel und Michel-Dimitri Calvocoressi als Grund für die Verzögerung an, dass die Sonate bereits fertig gewesen sei, er dann jedoch habe feststellen müssen, dass das Scherzo nicht nur viel zu lang, sondern vollständig missraten sei, weshalb er den Satz noch einmal ganz neu komponiert habe. Spätestens Ende Februar 1922 war die Komposition jedoch abgeschlossen, und Ravel konnte das Manuskript der noch ausstehenden drei Sätze an den Verlag Durand schicken. Als Stichvorlage für den 1. Satz diente vermutlich ein Exemplar des Vorabdrucks und nicht das heute verschollene Autograph, das Ravel entgegen seinem ausdrücklichen Wunsch offenbar nicht

von Prunières zurückerhalten hatte. Am 23. März teilte er Jacques Durand den genauen Wortlaut der Widmung sowie eine Änderung in der Cellostimme des 2. Satzes mit (vgl. *Lettres, écrits, entretiens*, S. 184, 194–196).

Zur Vorbereitung der Uraufführung des gesamten Werks, dessen Titel „Duo“ er aufgrund der über die ursprüngliche Planung hinausgehenden Dimensionen im Einvernehmen mit seinem Verleger in „Sonate“ geändert hatte (vgl. *Lettres, écrits, entretiens*, S. 197), reiste Ravel Ende März 1922 nach Paris, um – wie er der Geigerin Hélène Jourdan-Morhange am 28. März mitteilte – sie und den Cellisten Maurice Maréchal „schufte“ zu lassen. Beide Musiker hatten bereits die Voraufführung des 1. Satzes im Januar 1921 anlässlich des Debussy-Gedenkkonzerts gespielt. Aus Ravels veröffentlichtem Brief (vgl. Quelle A<sub>1</sub> in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe) geht auch hervor, dass die Einstudierung anhand von Korrekturabzügen der noch nicht erschienenen Druckausgabe erfolgte. Jourdan-Morhange hat ihre Erinnerungen an die Proben mit Ravel in einem Buch festgehalten (vgl. Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous. L'homme – l'ami – le musicien*, Genf 1945, S. 179 ff.). Neben Anekdotischem enthalten ihre Aufzeichnungen zahlreiche offenbar authentische Hinweise zur Interpretation der Sonate. So legte Ravel größten Wert darauf, dass die von der Violine und dem Cello gespielten Pizzicati zu Beginn des Scherzos sowohl rhythmisch als auch klanglich absolut gleichmäßig ausgeführt werden, damit kein Bruch innerhalb der durchgehenden Linie entsteht (S. 180). Von kaum zu überschätzender aufführungspraktischer Bedeutung ist auch seine Bemerkung zur Ausführung des vermutlich von baskischer Volksmusik und ihren Instrumenten inspirierten ersten Rondothemas, in dem der Einsatz des Springbogens „wie ein mechanisches Kaninchen“ zu erfolgen habe (S. 186).

Die Uraufführung fand am 6. April 1922 in der Pariser Salle Pleyel in Abwesenheit des Komponisten statt und erzielte offenbar einen nur mäßigen Erfolg. So wurde in einer Kritik zwar die feingesponnene Phantasie des 1., die

überraschende Verve des 2. und 4. sowie die reine, verhaltene Linie des 3. Satzes gelobt, der Vergleich mit früheren Kompositionen Ravels fiel jedoch vor allem aufgrund der spröden Instrumentation und des damit zusammenhängenden „style dépouillé“ (schmuckloser Stil) ungünstig aus (vgl. Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart 1978, S. 91). Das Verständnis des Werks wurde in erster Linie durch die ausgesprochen kühne Behandlung der Harmonik erschwert, die sämtliche Übergänge zwischen den Extremen der (tonalen) Diatonik und der (nicht-tonalen) Chromatik ausschöpft und auch vor extremen Dissonanzen nicht zurückschreckt. Mit ihr und einer deutlich von Strawinsky inspirierten Rhythmik hat sich Ravel bewusst – und im Rückblick erfolgreich – gegen die Etikettierung seiner Musik als „unzeitgemäß“ zur Wehr gesetzt, welche von der jüngeren und durch Jean Cocteau's neoklassizistische Ästhetik beeinflussten Komponistengeneration betrieben wurde.

Die Bedeutung, die der Sonate innerhalb seines Schaffens zukommt, hat Ravel selbst klar benannt. In seiner autobiographischen Skizze bezeichnete er das Werk als einen „Wendepunkt“ in seiner Entwicklung, den er mit der extremen Ausdünnung des musikalischen Satzes, der Abkehr von harmonischem Reiz und einer damit einhergehenden auffälligen Bevorzugung der Melodie begründete (zitiert nach *Lettres, écrits, entretiens*, S. 46). Bei anderer Gelegenheit nannte er die Sonate ein „wahrhaft symphonisches Werk für zwei Instrumente“ (zitiert nach *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, hrsg. von Arbie Orenstein, New York 1990, S. 433). Diese Auffassung wird von dem im Freundeskreis kursierenden paradoxen Bonmot gespiegelt, er müsse einmal einen „Auszug seines Duos für großes Orchester“ schreiben (Roland-Manuel, *Le Duo de Maurice Ravel (Société musicale indépendante)*, in: *La Revue musicale* 3, Heft 7, Mai 1922, S. 160 f., hier S. 161).

Der symphonische Charakter der Sonate wird nicht nur in der Ausdehnung der einzelnen Sätze greifbar, sondern auch und vor allem in der zyklischen

Gestaltung. So kehren etwa im Rondo-Finale die wichtigsten Themen des Kopfsatzes wieder (vgl. T. 63 ff., 135 ff., 287 ff.), um sich gegen Ende des Satzes zu einem kontrapunktisch verwickelten Fugato zusammenzufinden, das auch die Rondothemen einbezieht. Seinen krönenden Abschluss findet das Werk in der fünfstimmig gesetzten Engführung des ersten Rondotheemas, zu der sich Ravel offenbar vom Schluss-Rondo aus Mozarts F-dur-Sonate (KV 533/494) inspirieren ließ (vgl. Orenstein, *Ravel Reader*, S. 433, sowie Roland-Manuel, *Le Duo*, S. 161). Ähnlich wie bereits Mozart mit Hilfe verschachtelter Einsätze einen latent neunstimmigen Satz simuliert und damit die Grenzen der Spielbarkeit auslotet, setzt sich auch Ravel mit seiner polyphonen Tour de force über die Schranken der instrumentalen Möglichkeiten hinweg, um auf diese Weise eine Illusion von strengem Kontrapunkt zu erzeugen.

Der Herausgeber dankt Nigel Simeone (Rushden/Northamptonshire) für die Hinweise zu den Druckauflagen der Sonate sowie allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien.

Berlin, Frühjahr 2013  
Ulrich Krämer

## Preface

Maurice Ravel (1875–1937) composed his *Sonate pour Violon et Violoncelle*, dedicated to the memory of Claude Debussy, over a relatively long period between April 1920 and February 1922. The reasons that prevented him from completing his work more quickly were

on the one hand the composition of his opera *L'Enfant et les sortilèges*, which he had started at about the same time, and on the other the move to his new home at Montfort l'Amaury in May 1921.

Possibly the earliest mention of the Sonata occurs in Ravel's letter of 18 August 1920 to the musicologist and critic Henry Prunières. In it he announces that he is sending the first movement of what at that time was still referred to as a “Duo” for violin and violoncello (cf. *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, ed. by Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 184). Prunières had asked Ravel for a contribution to the musical supplement of volume 2 of the music journal *La Revue musicale*, which he had founded that same year. It was to be a special number dedicated to Debussy, who had died two years earlier. It is impossible to know today whether Ravel was inspired to compose the piece because of this commission, or whether he had already begun composing the work and only subsequently decided to make the already-completed first movement available for this purpose. A letter of 30 August 1920 to his friend Roland-Manuel reveals that his work had been planned in four movements from the beginning, in which form it would have been rather unsuited for inclusion in the *Tombeau de Debussy* (cf. *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et à sa famille*, ed. by Jean Roy, Quimper, 1986, p. 127). Based on its instrumentation and its genre, however, there is an unmistakable connection with Debussy's last big project, i. e. his unfinished cycle of six sonatas for various instruments. It is therefore entirely conceivable that Ravel's Sonata did in fact owe its impulse to Prunières' initiative, but then immediately became independent of it.

The first movement of the Sonata was not only the first to be published – in the above-mentioned special number of the *Revue musicale* – but it also received its first performance before the other three movements. On 24 January 1921 a Debussy memorial concert took place in the Salle des Agriculteurs in Paris at which the majority of the contributions assembled for the special issue received

their premières. These included such different works as the eighth of Béla Bartók's *Improvisations on Hungarian Peasant Songs* for piano, and Manuel de Falla's *Homenaje* for guitar (cf. the copy of the programme in Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, 1997, p. 89). The organiser of the event was the Société musicale indépendante, of which Ravel was a founder and former president.

Progress on the Sonata is only sporadically mentioned in Ravel's letters to his friends. On 22 October 1921 he reported to Roland-Manuel that he was having a lot of trouble with "this devil of a Duo" (*Lettres à Roland-Manuel*, p. 129). At the beginning of 1922, however, he declared himself confident of being able to complete the composition by mid-February. Finally, on 3 February, in letters to Roland-Manuel and Michel-Dimitri Calvocoressi, he gave his reason for the delay in completion: he had already finished the Sonata when he realised that the Scherzo was not only far too long, but in fact a complete failure. So he had written the movement again from scratch. Nevertheless, the work was completed by the end of February 1922 at the latest, and Ravel was able to send the manuscript of the outstanding three movements to his publisher, Durand. A copy of the pre-print probably served as the engraver's copy for the 1<sup>st</sup> movement, rather than the autograph (since lost) that Ravel had apparently not received back from Prunières, despite having asked expressly for it. On 23 March he sent Jacques Durand the exact wording of the dedication, together with an alteration to the cello part in the second movement (cf. *Lettres, écrits, entretiens*, pp. 184, 194–196).

In preparation for the première of the complete work, which had, by agreement with his publisher, undergone a title change from "Duo" to "Sonate" in light of its expansion beyond what was originally planned (cf. *Lettres, écrits, entretiens*, p. 197), Ravel travelled to Paris at the end of March 1922 so as to – as he stated in a letter of 28<sup>th</sup> March to the violinist Hélène Jourdan-Morhange

– have her and the cellist Maurice Maréchal "slog away" at it. Both musicians had already premiered the first movement at the Debussy memorial concert of January 1921. It also emerges from Ravel's unpublished letter (see source A<sub>1</sub> in the *Comments* at the end of the present edition) that the piece was studied using proof copies of the print edition, which was not yet published. Jourdan-Morhange set down her reminiscences of the rehearsals with Ravel in a book (cf. Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous. L'homme – l'ami – le musicien*, Geneva, 1945, pp. 179 ff.). Along with anecdotes, her memoirs contain many apparently authentic hints concerning the interpretation of the Sonata. For example, Ravel set great store by having the pizzicati in the violin and cello at the beginning of the Scherzo played absolutely rhythmically and perfectly synchronised, so that there would be no break in the overall line (p. 180). A comment whose importance can scarcely be over-estimated from a practical viewpoint is his remark about how to play the first rondo theme – which was probably inspired by Basque folk music and its instruments. He said that the bow should spring "like a mechanical rabbit" (p. 186).

The first performance took place on 6 April 1922 in the Salle Pleyel in Paris in the absence of the composer, and apparently obtained only modest success. While one critic praised the "supple imagination" of the first movement, the "surprising verve" of movements 2 and 4, and the "pure and sustained line" of the 3<sup>rd</sup> movement, there was unfavourable comparison with Ravel's earlier compositions, principally on account of the work's sober instrumentation and its consequent "unadorned style" (*style dépouillé*) (cf. Arbie Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, New York, 1991, p. 85). Listeners found the work difficult to understand, above all because of its decidedly bold handling of harmony, exploiting the complete harmonic spectrum between the extremes of (diatonic) tonality and (non-tonal) chromaticism and not shying away from extreme dissonance. Through this, and through its rhythms that were clearly inspired by

Stravinsky, Ravel consciously and (in retrospect) successfully took a stand against the categorisation of his music as "anachronistic" that was being made by a younger generation of composers under the influence of Jean Cocteau's neo-classical aesthetic.

The importance of the Sonata within his compositional output was clearly recognised by Ravel himself. In his autobiographical sketch he described the work as a "turning point" in his development, ascribing this to its extremely pared-down musical texture, to its renunciation of both harmonic charm and of the strong preference for melody going in hand with it (cited from *Lettres, écrits, entretiens*, p. 46). On another occasion he designated the Sonata a "truly symphonic work for two instruments" (cited from *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, ed. by Arbie Orenstein, New York, 1990, p. 433). This idea was reflected in the paradoxical *bon mot* that circulated among his friends, that he should one day write a "reduction of his Duo for large orchestra" (Roland-Manuel, *Le Duo de Maurice Ravel (Société musicale indépendante)*, in: *La Revue musicale* 3, no. 7, May 1922, pp. 160 f., here p. 161).

The symphonic character of the Sonata can be grasped not only through the long span of its individual movements, but also – and principally – through its cyclic form. Thus, for example, in the Rondo-Finale the main themes of the first movement return (cf. mm. 63 ff., 135 ff., 287 ff.), and towards the end of the movement they are combined in a contrapuntally intricate fugato that also includes the rondo themes. The work finds its crowning conclusion in the five-voice *stretto* using the first rondo theme, for which Ravel was apparently inspired by the concluding Rondo of Mozart's Piano Sonata in F major, K. 533/494 (cf. Orenstein, *Ravel Reader*, p. 433 and Roland-Manuel, *Le Duo*, p. 161). Similarly to how Mozart interlaces his entries to simulate an underlying nine-voice texture that tests the limits of playability, Ravel in this polyphonic *tour de force* ignores the limitations imposed by his instruments to produce an illusion of strict counterpoint.

The editor thanks Nigel Simeone (Rushden/Northamptonshire) for his advice concerning the print runs of the Sonata as well all those libraries named in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Berlin, spring 2013  
Ulrich Krämer

## Préface

La *Sonate pour violon et violoncelle* dédiée à la mémoire de Debussy occupa Maurice Ravel (1875–1937) durant une période assez longue qui s'étend de l'avril 1920 au février 1922. Les raisons qui l'empêchèrent de terminer plus rapidement son travail étaient, d'une part, qu'il venait d'entreprendre la composition de son opéra *L'Enfant et les sortilèges*, et, d'autre part, la préparation du déménagement dans son nouveau domicile à Montfort l'Amaury où il s'installa au mois de mai 1921.

Il semble être question pour la première fois de la Sonate dans une lettre de Ravel du 18 août 1920 au musicologue et critique musical Henry Prunières dans laquelle il lui annonce l'envoi du 1<sup>er</sup> mouvement de ce qu'il appelait encore «Duo» pour violon et violoncelle (cf. *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, éd. par Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 184). Prunières avait sollicité Ravel pour une contribution au Supplément musical du 2<sup>e</sup> numéro de *La Revue musicale* qu'il avait fondée cette année-là, et qui devait être un numéro spécial dédié à Claude Debussy décédé deux ans auparavant. Il est impossible aujourd'hui de savoir si l'idée de cette Sonate avait été suscitée par cette commande ou bien s'il avait déjà entamé la composition de l'œuvre avant de se décider d'offrir à cette occasion le 1<sup>er</sup> mouvement déjà achevé. Dans une lettre à

son ami Roland-Manuel du 30 août 1920, il ressort en tous cas que son œuvre avait dès le début été conçue sous une forme à quatre mouvements et qu'elle était à ce titre plutôt impropre à servir de contribution au *Tombeau de Debussy* (cf. *Maurice Ravel. Lettres à Roland-Manuel et à sa famille*, éd. par Jean Roy, Quimper, 1986, p. 127). L'instrumentation et le genre entretiennent toutefois un lien évident avec le dernier grand projet de Debussy, en l'occurrence celui du cycle demeuré inachevé de six sonates pour différents instruments. On peut donc parfaitement imaginer que la composition de cette Sonate aurait en effet été suscitée par l'initiative de Prunières, mais tout en s'en détachant aussitôt.

Le 1<sup>er</sup> mouvement de la Sonate a non seulement été publié le premier, à savoir dans le numéro spécial de la *Revue musicale* évoqué plus haut, mais il fut également créé avant les trois autres mouvements. Le 24 janvier 1921 il y eut à Paris, dans la Salle des Agriculteurs, un concert à la mémoire de Debussy au cours duquel furent jouées pour la première fois la plupart des contributions parues dans le numéro spécial – parmi lesquelles des pièces aussi différentes que la huitième des *Improvisations sur des chansons paysannes hongroises* pour piano de Béla Bartók ou l'*Homenaje* pour guitare de Manuel de Falla (reproduction du programme dans: Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, 1997, p. 89). La Société musicale indépendante, dont Maurice Ravel était cofondateur et président, avait organisé cette manifestation.

L'avancement du travail n'est documenté que de manière éparse dans les lettres de Ravel à ses amis. Le 22 octobre 1921 Ravel rapporte à Roland-Manuel que «ce bougre de duo [lui] donne bien du mal» (*Lettres à Roland-Manuel*, p. 129). Au début de l'année 1922, il se disait toutefois confiant de pouvoir achever la composition avant le milieu du mois de février. Le 3 février enfin, dans des lettres à Roland-Manuel et à Michel-Dimitri Calvocoressi, il donna la raison pour laquelle le travail été retardé, à savoir qu'il s'était aperçu que le

Scherzo était non seulement bien trop long, mais qu'il s'agissait d'un véritable échec, ce pourquoi il l'avait entièrement réécrit. À la fin du février 1922 au plus tard, la composition était enfin achevée et Ravel put envoyer le manuscrit des trois mouvements attendus à la maison d'édition Durand. Le 1<sup>er</sup> mouvement a probablement été gravé à partir d'un exemplaire de la prépublication et non d'après l'autographe, aujourd'hui perdu, que Prunières, contrairement au souhait de Ravel, ne semble pas lui avoir retourné. Le 23 mars, il communiqua à Jacques Durand le texte exact de la dédicace ainsi qu'une modification à la partie de violoncelle du 2<sup>e</sup> mouvement (cf. *Lettres, écrits, entretiens*, pp. 184, 194–196).

En vue de la création de l'ensemble de l'œuvre dont le titre «Duo» avait été changé en «Sonate», d'un commun accord avec l'éditeur, car les dimensions de l'œuvre excédaient largement les dimensions du projet initial (cf. *Lettres, écrits, entretiens*, p. 197), Ravel se rendit à la fin du mois de mars 1922 à Paris pour – comme il l'écrivit le 28 mars à la violoniste Hélène Jourdan-Morhange – «[les] faire turbiner» elle et le violoncelle Maurice Maréchal. Les deux musiciens avaient déjà créé le 1<sup>er</sup> mouvement en janvier 1921 lors du concert donné à la mémoire de Debussy. Il ressort de cette lettre inédite de Ravel (cf. source A<sub>1</sub> dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition) qu'ils se servirent des épreuves de l'édition pas encore parue lors des répétitions. Hélène Jourdan-Morhange évoque ces répétitions avec Ravel dans un livre (cf. Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous. L'homme – l'ami – le musicien*, Genève, 1945, pp. 179 ss.). À côté de remarques anecdotiques, ses souvenirs contiennent à l'évidence nombre d'indications d'exécution données par le compositeur. Ainsi Ravel insistait beaucoup pour que les pizzicati joués par le violon et le violoncelle au début du scherzo soient exécutés uniformément tant sur le plan rythmique que sur le plan sonore afin qu'il n'y ait pas de rupture dans la ligne qui traverse ce passage (p. 180). Une autre remarque, d'un intérêt considérable pour l'interprétation, concerne l'exécu-

tion du premier thème du rondo probablement inspiré de la musique populaire basque et de ses instruments, à savoir la mise en œuvre d'un sautillé qui fera rebondir l'archet «comme un lapin mécanique» (p. 186).

La création eut lieu le 6 avril 1922, Salle Pleyel à Paris, en l'absence du compositeur et ne semble avoir reçu qu'un modeste succès. Ainsi la critique fit certes l'éloge de la fantaisie finement tissée du 1<sup>er</sup> mouvement, de la verve surprenante des 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> mouvements ainsi que de la ligne pure et retenue du 3<sup>e</sup> mouvement. Mais la comparaison avec des compositions plus anciennes de Ravel joua en défaveur de l'œuvre, en raison avant tout de son austère instrumentation et de son «style dépouillé» (cf. Arbie Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, New York, 1991, p. 85). La réception de l'œuvre fut entravée en premier lieu par une extrême audace harmonique qui exploite, sans renoncer à des dissonances extrêmes, toutes les voies possibles entre le diatonisme (tonal) et le chromatisme (non tonal). Par ces hardiesses, associées à une écriture rythmique à l'évidence inspirée par Stravinsky, Ravel s'est délibérément défendu – et, rétrospectivement, avec succès – de se voir étiqueté comme un compositeur de musique «démodée», laquelle était prisée par la génération

plus jeune de compositeurs, influencée par l'esthétique néo-classique d'un Jean Cocteau.

Ravel avait clairement reconnu l'importance de cette Sonate pour son œuvre. Dans son esquisse autobiographique il perçoit cette œuvre comme un «tournant dans l'évolution de [sa] carrière», marquée par un «dépouillement poussé à l'extrême» de l'écriture musicale, un «renoncement au charme harmonique», enfin une «réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie» (cité d'après *Lettres, écrits, entretiens*, p. 46). Dans un autre contexte il tenait la Sonate pour «une œuvre véritablement symphonique pour deux instruments» (cité d'après *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, éd. par Arbie Orenstein, New York, 1990, p. 433). Cette conception est parfaitement illustrée par ce bon mot qui circulait dans son cercle d'amis, à savoir qu'il devrait un jour écrire «la réduction de son Duo pour grand orchestre» (Roland-Manuel, *Le Duo de Maurice Ravel (Société musicale indépendante)*, dans: *La Revue musicale* 3, 7<sup>e</sup> numéro, mai 1922, pp. 160 s., ici p. 161).

Le caractère symphonique de la Sonate est perceptible non seulement par la longueur des différents mouvements, mais aussi et avant tout par sa structuration cyclique. Ainsi, dans le Finale

en forme de rondo, réapparaissent par exemple les thèmes importants du 1<sup>er</sup> mouvement (cf. mes. 63 ss., 135 ss., 287 ss.) avant de fusionner, vers la fin du mouvement, dans un fugato contrapuntique qui intègre également les thèmes du rondo. L'œuvre s'achève en apothéose dans une strette à cinq voix du premier thème du rondo, laquelle semble apparemment inspirée du rondo final de la Sonate en Fa majeur K. 533/494 de Mozart (cf. Orenstein, *Ravel Reader*, p. 433, ainsi que Roland-Manuel, *Le Duo*, p. 161). De la même manière que Mozart, à l'aide d'entrées emboîtées, donne l'illusion d'une structure latente à neuf voix qui confine aux limites du jouable, Ravel s'affranchit avec son tour de force polyphonique des barrières des possibilités instrumentales, pour créer ainsi l'illusion d'un contrepoint strict.

L'éditeur remercie Nigel Simeone (Rushden/Northamptonshire) pour ses renvois concernant les tirages de la Sonate ainsi que toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis à sa disposition des copies des sources.

Berlin, printemps 2013  
Ulrich Krämer