

Vorwort

Maurice Ravel widmete die fünf Klavierstücke seines Zyklus 'Miroirs' („Spiegel“ bzw. „Spiegelbilder“) eng befreundeten Mitgliedern des Pariser Künstlerkreises der sogenannten Apachen, dem er selbst angehörte: *Noctuelles* („Nachtfalter“) ist dem Dichter Léon-Paul Fargue zugeordnet, *Oiseaux tristes* („Traurige Vögel“) dem Pianisten Ricardo Viñes, *Une barque sur l'océan* („Eine Barke auf dem Ozean“) dem Maler Paul Sordes, *Alborada del gracioso* („Morgenlied des Hofnarren“) dem Musikwissenschaftler und Musikkritiker Michel Dimitri Calvocoressi und *La vallée des cloches* („Das Tal der Glocken“) dem Komponisten Maurice Delage, der seit 1903 Schüler Ravels war.

Die Entstehung der *Miroirs* soll dem auch eng mit den „Apachen“ verbunden gewesen sein. Nach den Erinnerungen von Roland-Manuel – Ravels Schüler und engem Freund – habe Viñes bei einem Treffen der Freunde erzählt, Claude Debussy, dem er dessen Klavierstück *D'un cahier d'esquisses* gerade vorgespielt hatte, träume von einer Musik, die formal so frei sei, dass sie wie improvisiert, wie aus einem Skizzenbuch herausgerissen wirke. Ravel habe geäußert, dass er bei dem Werk, an dem er gerade arbeite, von ähnlichen Gedanken ausgehe, und hinzugefügt, er habe sich ohnehin von den 1901 entstandenen *Jeux d'eau* freimachen wollen (nach Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris 21995, S. 179. Die Glaubwürdigkeit des Berichts von Roland-Manuel ist umstritten, da ein entsprechender Eintrag im sonst zuverlässigen Tagebuch von Viñes fehlt).

Sollte Debussys Konzeption tatsächlich die Kompositionsgestalt der innerhalb einer mehrteiligen Reprisesform relativ frei gefügten *Miroirs* angeregt haben, dann sicherlich nur mittelbar, denn zum einen wurde Debussys eigene Realisierung einer quasi improvisierten Musik, *D'un cahier d'esquisses*, spätestens im Januar 1904 beendet, zum anderen hatte Ravel mit mindestens einem

der *Miroirs*-Stücke bereits begonnen. Nach Christian Goubault (*Geste et écriture dans les „Miroirs“*, in: *Ostinato rigore*, Nr. 24: *Maurice Ravel*, Paris 2005, S. 85) entstanden die Einzelstücke in der Reihenfolge 2–3–4–5–1, was sich allerdings durch Datierungen von Quellen und Dokumenten nur teilweise belegen lässt. Gewohnheitsgemäß dürfte Ravel alle Nummern der Sammlung kurz nach ihrer Vollendung vorgespielt haben.

Durch das Tagebuch von Viñes ist jedoch nur die Präsentation des nach Ravels eigenen Angaben zuerst entstandenen Stückes *Oiseaux tristes* nachgewiesen. Am 11. Oktober 1904 spielte der Komponist es den „Apachen“ vor, fand jedoch – was die spätere Widmung erklärt – nur bei Viñes Beifall (vgl. Nina Gubisch, *Le journal inédit de Ricardo Viñes*, in: *Revue internationale de musique française*, I/2, Juni 1980, S. 203). Da nur die Autographe zu *Une barque sur l'océan* mit Mai 1905 und zu *Noctuelles* mit Oktober 1905 datiert sind, bleibt die genaue Entstehungszeit der anderen Teile Spekulation. Allerdings spricht vieles dafür, dass die Komposition im Spätherbst abgeschlossen war, da Ravel Viñes zufolge an Heiligabend 1905 bereits die Druckfahnen der *Miroirs* korrigierte (Viñes, S. 204). Das Werk erschien dann, wie aus einem unveröffentlichten Brief Ravels vom 27. Februar 1906 an den Verleger Édouard Demets hervorgeht (Autograph angeboten von Erasmushaus – Haus der Bücher, Herbst 2007), kurz zuvor, also im Februar 1906. Der spanische Pianist war es auch, der die *Miroirs* in einem Konzert der „Société nationale“ am 6. Januar 1906 erstmals öffentlich spielte, nachdem Ravel selbst bereits ein Jahr zuvor, am 13. Februar 1905, *Oiseaux tristes* im Salon von Marguerite de Saint-Marceaux vorgeführt hatte (Viñes, S. 203).

Hatte Ravel in seiner 1928 entstandenen autobiographischen Skizze für die *Jeux d'eau* die pianistischen Neuerungen hervorgehoben, so betonte er für *Miroirs* die neuartige Harmonik: „Die *Miroirs* (1905) bilden eine Sammlung von Klavierstücken, die in der Entwick-

lung meiner Harmonik einen ziemlich erheblichen Wandel darstellen, so dass selbst diejenigen Musiker aus der Fassung gebracht wurden, die bis dahin am stärksten mit meiner Kompositionsweise vertraut waren.“ (Zitiert nach: *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, présentés par Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 44.) Wichtige Bestandteile dieser Harmonik, die von nun an zum festen Kern der Tonsprache Ravels gehören sollten, sind unter anderem die Anreicherung von Dreiklängen durch Sekunden, Septimen oder Nonen bis hin zu kleinen Clustern (*Alborada del gracioso*, T. 166 f.), die Ersetzung von Oktavtönen durch Septimen (*Alborada del gracioso*) bzw. von Terzen und Quinten durch Sekunden und Septimen (*Noctuelles*), repetierte Noten, über die sich funktional ungebundene Akkorde erheben (vgl. die Kette von reinen Dreiklängen in *Noctuelles*, T. 41–45), sowie Halbtondissonanzen durch Überlagerungen mehrerer Klangschichten (z. B. in *La vallée des cloches*). Trotz aller Verfremdungen und Anleihen an fernöstliche Strukturen (Pentatonik, Quartakkorde) betonte Ravel selbst, sich auf dem Boden der tonalen Harmonie zu bewegen (vgl. seine eigenen Analysen aus den *Miroirs* in René Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne*, Paris 1912, Wiederabdruck in *Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 395, 397). Zu den eigentümlichen Klangwirkungen der *Miroirs* tragen aber nicht weniger die schon in den *Jeux d'eau* erprobten speziellen Klaviereffekte wie das Ineinandergreifen beider Hände, „trockene“, kurze Arpeggien, schnelle Tonrepetitionen oder Glissandi sowie das Spiel mit wechselnden oder übereinander gelagerten Rhythmen und Metren bei. Gegenüber *Jeux d'eau* sind die virtuososen Herausforderungen erneut gewachsen, und der Komponist bekannte beiläufig selbst, *Miroirs* nicht korrekt vortragen zu können (Brief vom 8. April 1906 an Léon Vallas, in: *Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 84). Zwei der Stücke wurden von Ravel auch für Orchester bearbeitet, *Une barque sur l'océan* bereits im Herbst 1906, wobei der Komponist nach der stark kritisierten Uraufführung vom 3. Februar 1907

die Partitur zurückzog und unveröffentlicht ließ, *Alborada del gracioso* dagegen erst 1918; dessen Uraufführung am 17. Mai 1919 wurde zunächst wenig beachtet, das Werk bahnte sich dann aber doch den Weg in die Konzertsäle und erschien 1923 im Druck.

Ravel selbst hatte zwar die *Miroirs* als „Sammlung“ („recueil“) bezeichnet und zumindest *Oiseaux tristes* separat aufgeführt, jedoch weist die Druckanordnung, die vom innovativsten zum konventionellsten Stück verläuft und zugleich den Charakter der Einzelstücke in der Konfrontation mit den Nachbarwerken stärker hervortreten lässt, auf einen Zyklus hin. Der Gesamttitel kann als Spiegel der imaginierten wie der realen Erlebniswelt des Komponisten gedeutet werden. Unmittelbare Vorlagen für die Musik der *Miroirs* mit ihren zahlreichen tonmalerischen Elementen sind sowohl die Genreszene an einem spanischen Hof als auch die Naturbilder von Meer, Waldvögeln, Nachtfaltern und nicht zuletzt die Geräuschkulisse der Glocken von Paris.

Zugleich aber erscheinen diese Vorlagen in der Vertonung in eine gewisse Distanz gerückt. Bei *Alborada del gracioso* wird sie durch den Gegenstand selbst ausgelöst: Der Hofnarr parodiert das Morgenlied des Ritters. In *Oiseaux tristes* haben die Tiere alle Lebensfreude, für die sie in der Musik im Allgemeinen stehen, abgestreift; Ravel beschreibt sie als „Vögel, die während der heißesten Stunden des Sommers im sehr dunklen Wald in Dämmer Schlaf gefallen sind“ (*Esquisse autobiographique*, in: *Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 45). In den übrigen Stücken sorgen Assoziationen, die die Titel auslösen, für eine gewisse Brechung allzu direkter Widerspiegelungen: *Noctuelles* könnte im übertragenen Sinne auch „Nächtlicher Spuk“ bedeuten und *Une barque sur l'océan* auch ein Symbol für das schwankende menschliche Leben sein; *La vallée des cloches* spielt sowohl auf Franz Liszts *Les cloches de Genève* aus dem ersten Jahr der *Années de pèlerinages* (1848–55) als auch auf die eigene Klangstudie *Entre cloches* in den *Sites auriculaires* (1895–97) für zwei Klaviere an.

Den in den *Bemerkungen* aufgeführten Bibliotheken sei für die Bereitstellung der Quellen herzlich gedankt.

Buchloe, Frühjahr 2008

Peter Jost

Preface

Maurice Ravel dedicated the five pieces of his piano cycle *Miroirs* (“Mirrors”) to five close friends who, like him, were members of the Paris artists’ circle “the Apaches.” *Noctuelles* (“Moths”) is dedicated to the poet Léon-Paul Fargue, *Oiseaux tristes* (“Sad Birds”) to the pianist Ricardo Viñes, *Une barque sur l'océan* (“A Ship at Sea”) to the painter Paul Sordes, *Alborada del gracioso* (“Morning Song of the Court Jester”) to the musicologist and music critic Michel Dimitri Calvocoressi, and *La vallée des cloches* (“The Valley of the Bells”) to the composer Maurice Delage, who had been Ravel’s pupil since 1903.

The origin of *Miroirs* is also believed to be closely connected to the “Apaches.” Ravel’s pupil and close friend Roland-Manuel recalled that, at a get-together of the friends, Viñes reported that Claude Debussy, whose piano piece *D’un cahier d’esquisses* Viñes had just played to him, was dreaming of music so formally free that it would seem improvised, as if torn from a sketchbook. Ravel would then have replied that he had started from a similar idea for the composition on which he was then working, and added that in any event he had wanted to liberate himself from the *Jeux d’eau*, written in 1901 (according to

Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, 1995, p. 179. The credibility of Roland-Manuel’s report is disputed, since there is no corresponding entry in Viñes’ otherwise very reliable diary).

If Debussy’s concept actually did inspire the composition of *Miroirs*, with its relatively free structure within a multipartite reprise form, it certainly only did so indirectly: For one thing, Debussy’s own essay in quasi-improvised music, *D’un cahier d’esquisses*, was completed in January 1904 at the latest; for another, Ravel had already begun working on at least one of the *Miroirs* pieces by this time. According to Christian Goubault (*Geste et écriture dans les “Miroirs,”* in: *Ostinato rigore*, No. 24: *Maurice Ravel*, Paris, 2005, p. 85), the pieces were written in the sequence 2–3–4–5–1, but this can only be partially ascertained on the basis of datings of sources and documents. As was his custom, Ravel would have played all the numbers of the collection to a select audience shortly after their completion.

Only the performance of the *Oiseaux tristes* – which, according to Ravel himself, was the first piece to be written – is confirmed by Viñes’ diary. The composer played it to the “Apaches” on 11 October 1904, but it found approval only with Viñes, which explains the later dedication (see Nina Gubisch, *Le journal inédit de Ricardo Viñes*, in: *Revue internationale de musique française*, I/2, June 1980, p. 203). Since only two autographs are dated, that of *Une barque sur l'océan* (May 1905) and *Noctuelles* (October 1905), the exact time of origin of the other numbers remains a matter of speculation. However, there is considerable reason to believe that the cycle was completed in late autumn, since Viñes claims that Ravel was already correcting the proofs of *Miroirs* on Christmas Eve 1905 (Viñes, p. 204). According to an unpublished letter of 27 February 1906 from Ravel to the publisher Édouard Demets (the autograph letter was offered for sale by Erasmushaus – Haus der Bücher in autumn 2007), the work had appeared shortly before, thus in February 1906. The Spanish pianist was also the first to play

Miroirs in public, at a concert given by the *Société nationale* on 6 January 1906. One year earlier, on 13 February 1905, Ravel had performed *Oiseaux tristes* at the salon of Marguerite de Saint-Marceaux (Viñes, p. 203).

Whereas in his autobiographical sketch of 1928 Ravel singled out the pianistic innovations of *Jeux d'eau* as worthy of mention, in the case of *Miroirs* he emphasized the innovative harmony: “*Miroirs* (1905) is a collection of piano pieces that mark a considerable change in my harmonic evolution, one that disconcerted even those musicians who had been most familiar with my compositional style up to then.” (Quoted from: *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, presented by Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 44.) Major components of this harmony, which became part of the solid core of Ravel’s musical idiom, include the enrichment of triads through seconds, sevenths, ninths or even small clusters (*Alborada del gracioso*, M. 166 f.); the replacing of octave tones through sevenths (*Alborada del gracioso*), or of thirds and fifths through seconds and sevenths (*Noctuelles*); repeated notes as the foundation for functionally free chords (see the chain of perfect triads in *Noctuelles*, M. 41–45); and semitone dissonances achieved through the superimposition of several layers of sound (e. g. in *La vallée des cloches*). In spite of all the alienation effects and borrowings from Far-Eastern structures (pentatonic harmonies, fourth chords), Ravel insisted that he was keeping within the limits of tonal harmony (see his own analyses of *Miroirs* in René Lenormand, *Étude sur l’harmonie moderne*, Paris, 1912, reprinted in *Lettres, Écrits, Entretiens*, pp. 395, 397). Of equal value to the unique soundscape of *Miroirs* are the special piano effects that Ravel had experimented with in *Jeux d’eau*, such as meshing of the hands, “dry,” short arpeggios, and rapid repeats of notes or glissandi, as well as the interplay of alternating or layered rhythms and meters. Compared to *Jeux d’eau*, the virtuosic demands have continued to grow, and the composer even once casually remarked that he was unable to perform

Miroirs correctly (letter of 8 April 1906 to Léon Vallas in: *Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 84). Ravel also arranged two of the pieces for orchestra. The first, *Une barque sur l’océan*, dates from autumn 1906. However, he withdrew the score after the heavily criticized first performance on 3 February 1907 and left the arrangement unpublished. The second, *Alborada del gracioso*, was not written until 1918; though its première on 17 May 1919 initially attracted little attention, the work ultimately made its way into concert halls and was published in 1923.

Ravel himself had designated *Miroirs* as a “collection” (“recueil”), and performed at least the *Oiseaux tristes* separately. The sequence of the printed pieces, however, suggests a cycle, since it progresses from the most innovative to the most conventional piece, and allows a more pronounced delineation of the character of the individual pieces through their confrontation with their neighbours. The work’s title can be interpreted as a mirror of the composer’s imagined and real world of sensory experiences. Immediate models for the music of *Miroirs*, which contains many elements of tone painting, might be as much the genre scenes of a Spanish court as the nature images of the sea, forest birds, moths and, not least, of the aural tapestry created by the bells of Paris.

At the same time, however, these sources seem to recede into the distance within their musical setting. In *Alborada del gracioso*, this is triggered by the object itself: the court jester parodying the morning ballad of the knight. In *Oiseaux tristes*, the animals have cast off all the love of life which they usually stand for in music; Ravel describes them as “birds lost in the torpor of a very dark forest during the hottest hours of summer” (*Esquisse autobiographique*, in: *Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 45). In the other pieces, associations which give rise to the titles ensure a certain refraction of all too direct reflections: *Noctuelles* can also be understood figuratively as “nighttime spook,” and *Une barque sur l’océan* is perhaps a symbol for the vacillating state of human life;

La vallée des cloches alludes both to Franz Liszt’s *Les cloches de Genève* from the first year of the *Années de pèlerinage* (1848–55), and to Ravel’s own study *Entre cloches* in *Sites auriculaires* (1895–97) for two pianos.

We cordially thank the libraries listed in the *Comments* for putting the sources at our disposal.

Buchloe, spring 2008

Peter Jost

Préface

Maurice Ravel a dédié les cinq pièces pour piano de son cycle *Miroirs* à ses amis du groupe d’artistes parisien «Les Apaches», dont il faisait lui-même partie: *Noctuelles* (papillons nocturnes) est dédié au poète Léon-Paul Fargue, *Oiseaux tristes* au pianiste Ricardo Viñes, *Une barque sur l’océan* au peintre Paul Sordes, *Alborada del gracioso* (chant du matin du bouffon) au musicologue et critique musical Michel Dimitri Calvocoressi et *La vallée des cloches* au compositeur Maurice Delage, élève de Ravel depuis 1903.

La genèse des *Miroirs* se rattache ainsi étroitement au cercle des «Apaches». D’après les souvenirs de Roland-Manuel – élève et ami proche du compositeur –, Viñes aurait raconté lors d’une rencontre avec ses amis, que Claude Debussy, auquel il venait justement de jouer *D’un cahier d’esquisses*, l’une de ses compositions, rêvait d’une musique qui soit tellement libre sur le plan formel qu’elle donne l’impression d’une improvisation tout juste tirée d’un livre d’esquisses.

Ravel avait alors fait remarquer que pour l'œuvre à laquelle il était en train de travailler lui-même, il était parti du même genre de réflexions, ajoutant qu'il avait de toutes façons voulu se libérer des *Jeux d'eau* composés en 1901 (d'après Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, 2^e 1995, p. 179). La crédibilité de la relation de Roland-Manuel est toutefois sujette à caution dans la mesure où le journal de Viñes, par ailleurs fiable, ne renferme aucune mention correspondante).

Si la conception de Debussy a effectivement inspiré le type de composition des *Miroirs*, assemblés de façon relativement libre à l'intérieur d'une forme à reprises en plusieurs parties, ce n'est toutefois qu'indirectement, car la propre réalisation de Debussy, *D'un cahier d'esquisses*, musique quasi improvisée, était d'une part achevée au plus tard en janvier 1904, et d'autre part Ravel avait déjà commencé à écrire au moins une des pièces des *Miroirs*. Selon Christian Goubault (*Geste et écriture dans les «Miroirs»*, in: *Ostinato rigore*, n° 24: *Maurice Ravel*, Paris, 2005, p. 85), les différentes pièces furent composées dans l'ordre 2-3-4-5-1, ce que la datation des sources et documents ne permet de prouver que partiellement. Conformément à son habitude, Ravel a probablement joué à ses amis tous les numéros du cycle peu après leur achèvement.

Or le journal de Viñes ne documente que la seule présentation des *Oiseaux tristes*, pièce composée en premier d'après les propres indications de Ravel. Le 11 octobre 1904, le compositeur joue le morceau aux «Apaches», mais – ce qui explique la dédicace tardive – il ne rencontre à cette occasion que l'approbation de Viñes (cf. Nina Gubisch, *Le Journal inédit de Ricardo Viñes*, in: *Revue internationale de musique française*, I/2, Juin 1980, p. 203). Comme seuls les autographes de *Une barque sur l'océan* et de *Noctuelles* sont datés, respectivement de mai 1905 et octobre 1905, la date de composition exacte des autres pièces reste purement hypothétique. Cependant, tout porte à croire que la composition est terminée vers la fin de l'automne, car d'après Viñes, Ravel

corrige déjà les épreuves des *Miroirs* lors du réveillon de Noël 1905 (Viñes, p. 204). Comme il ressort d'une lettre inédite de Ravel adressée le 27 février 1906 à l'éditeur Édouard Demets (autographe offert par la Erasmushaus – Haus der Bücher, automne 2007), l'œuvre venait tout juste de paraître, donc en février 1906. Le pianiste espagnol avait interprété pour la première fois les *Miroirs* en public, le 6 janvier 1906, lors d'un concert de la «Société nationale de Musique» alors que Ravel, un an plus tôt déjà, le 13 février 1905, avait joué les *Oiseaux tristes* dans le salon de Marguerite de Saint-Marceaux (Viñes, p. 203).

Tandis que Ravel avait, pour les *Jeux d'eau*, mis l'accent sur les innovations pianistiques dans son *Esquisse autobiographique* rédigée en 1928, il fait ressortir pour les *Miroirs* l'aspect novateur de l'harmonie: «Les *Miroirs* (1905) forment un recueil de pièces pour le piano qui marquent dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu'alors à ma manière.» (Cité d'après: *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, présentés par Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 44.) L'enrichissement des accords parfaits par des secondes, des septièmes ou des neuvièmes, jusqu'à l'introduction de petits clusters (*Alborada del gracioso*, M. 166 s.), le remplacement des octaves par des septièmes (*Alborada del gracioso*) et des tierces et quintes par des secondes et des septièmes (*Noctuelles*), les notes répétées sur lesquelles s'élèvent des accords non liés sur le plan fonctionnel (cf. la chaîne de purs accords parfaits dans *Noctuelles*, M. 41–45) ainsi que des dissonances obtenues par superposition de plusieurs strates sonores (p. ex. *La vallée des cloches*), autant d'éléments importants de cette harmonie qui feront désormais partie intégrante du langage musical de Ravel. Malgré tous ces effets de distanciation et les emprunts aux structures extrême-orientales (pentatonisme, quarts pures), Ravel souligne lui-même qu'il se meut sur le terrain de l'harmonie tonale (cf. ses propres analyses des *Miroirs*,

chez René Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne*, Paris, 1912, réimpression dans *Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 395, 397). Mais les effets sonores caractéristiques des *Miroirs* résultent aussi dans une large mesure de ces effets pianistiques spéciaux déjà expérimentés dans les *Jeux d'eau*, tels que l'imbrication des deux mains, les arpèges courts, «secs», les répétitions de notes rapides ou *glissandi* ainsi que le jeu avec des rythmes ou des mètres alternant ou se chevauchant. Par rapport aux *Jeux d'eau*, les exigences de virtuosité se sont encore accrues et le compositeur reconnaît en passant ne pas être en mesure d'exécuter correctement les *Miroirs* (lettre du 8 avril 1906 à Léon Vallas, in: *Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 84). Deux des pièces ont été arrangées par Ravel pour orchestre, à savoir, dès l'automne 1906, *Une barque sur l'océan*, arrangement dont le compositeur, après la création très vivement critiquée de l'œuvre le 3 février 1907, retire la partition de la circulation, la laissant inédite, et en 1918 seulement, *Alborada del gracioso*; sa création, le 17 mai 1919, passe tout d'abord plus ou moins inaperçue, puis l'œuvre finit quand même par se frayer sa voie jusqu'aux salles de concert pour être éditée en 1923.

Ravel a certes qualifié lui-même les *Miroirs* de «recueil» et joué au moins séparément *Oiseaux tristes*, cependant l'ordre retenu pour l'édition, allant de la pièce la plus innovante à la plus conventionnelle et faisant ressortir en même temps de façon plus marquée le caractère des différentes pièces dans leur confrontation avec les pièces voisines, indique qu'il s'agit en fait d'un cycle. Le titre général peut s'interpréter comme le miroir du monde imaginaire autant que du monde vécu réel du compositeur. On trouve des modèles directs pour la musique des *Miroirs*, avec ses nombreux éléments sonores pittoresques, aussi bien dans la scène de genre d'une cour espagnole que dans les tableaux de la nature illustrant la mer, les oiseaux de la forêt, les papillons de nuit, sans oublier l'environnement sonore des cloches de Paris.

Mais en même temps, ainsi mis en musique, ces modèles apparaissent com-

me décalés, prenant une certaine distance. Dans *Alborada del gracioso*, cette distance est créée par l'objet même: le bouffon parodie le chant matinal du chevalier. Dans *Oiseaux tristes*, les animaux se sont dépouillés de toute la joie de vivre qu'ils incorporent en général dans la musique; Ravel les décrit comme «des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été» (*Esquisse autobiographique*, in: *Lettres, Écrits, Entre-*

tiens, p. 45). Dans les autres pièces, les associations déclenchées par les titres provoquent une certaine rupture par rapport à des reflets par trop directs: *Noctuelles* pourrait aussi signifier au sens figuré «apparition nocturne» et *Une barque sur l'océan* pourrait être aussi un symbole pour la vie humaine vacillante; dans la *La vallée des cloches* Ravel fait allusion à la fois aux *Cloches de Genève* de la Première année des *Années de pèlerinage* (1848–55) de Franz

Liszt et à sa propre étude de sonorité pour deux pianos, *Entre cloches*, faisant partie des *Sites auriculaires* (1895–97).

Nous adressons nos remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des sources.

Buchloe, printemps 2008
Peter Jost