

Vorwort

In der Zeit um 1900 erlebten die Musikalisierung der Literatur und die Poetisierung der Musik eine neue Blüte. Dies gilt in besonderem Maße für Paris, dem damals führenden künstlerischen Zentrum in Europa. Sowohl aristokratische Salons, in denen Maurice Ravel (1875–1937) ein gern gesehener Gast war, als auch private Künstlerzirkel wie derjenige der „Apachen“, dem der Komponist angehörte, boten reichlich Gelegenheiten zur gegenseitigen Inspiration. Die Annäherung der Künste blieb nicht ohne Einfluss auf Ravel; in seinen Klavierwerken deutet sie sich aber meist nur durch vorangestellte literarische Mottos wie in *Habanera* (aus den *Sites auriculaires*, 1895/97), *Jeux d'eau* (1901) und *Valses nobles et sentimentales* (1911) oder durch poetisierende Überschriften wie in den Einzelstücken der *Miroirs* (1904–05) an. Davon hebt sich der dreiteilige Klavierzyklus *Gaspard de la nuit* durch seinen direkteren Bezug zur literarischen Vorlage ab. Ravel ließ sich von der gleichnamigen, erst postum 1842 erschienenen Sammlung von Prosagedichten des französischen Romantikers Aloysius Bertrand (1807–41) inspirieren und wollte, wie die Formulierung des Untertitels *3 poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand* belegt, seine Musik ausdrücklich als Folge von (Ton-)Gedichten verstanden wissen. Dementsprechend übernahm er nicht nur die Titel der drei ausgewählten Prosagedichte für seine Stücke, sondern ließ in der Druckausgabe die lyrischen Texte auch jeweils den Noten voranstellen.

Die Titelfigur Gaspard (französische Form von Kaspar oder Caspar, einem der Heiligen Drei Könige, dessen Name im Persischen „Verwalter der Schätze“ bedeutet) dient Bertrand als „Symbol des Dichters, der zugleich Seher und Hampelmann ist“ (Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, München 2006, S. 62). Der Untertitel der Prosagedichte, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, verweist auf E. T. A. Hoff-

manns Erzählensammlung *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814), die zusammen mit den *Nachtstücken* (1817) um 1830 in Frankreich Furore machte und deren phantastischer Stil zahlreiche Nachahmer fand. Wie Hoffmann schildert Bertrand, gespiegelt durch das lyrische Ich des „nächtlichen Kaspars“, heiter-groteske wie dämonisch-schauerliche Szenen, in denen die romantische Sehnsucht nach dem Märchenhaften, Phantastischen und Vergangenen zum Ausdruck kommt, zugleich aber ironisch gebrochen wird. Hoffmanns Vorbild, dem für seine skurrilen Darstellungen berühmten französischen Kupferstecher und Zeichner Jacques Callot (1592–1635), stellte Bertrand den niederländischen Maler Rembrandt van Rijn (1606–69) zur Seite, vermutlich in Anspielung auf dessen Vorliebe für starke Hell-Dunkel-Kontraste.

Gaspard de la nuit entstand der Datierung des Autographs zufolge zwischen Mai und September 1908. In einem Brief an den späteren Widmungsträger für das dritte Stück, Rudolph Ganz, berichtet Ravel am 2. September 1908, er habe das neue Werk, das bei Durand erscheinen werde, gerade vollendet (alle Briefe und Selbstzeugnisse aus: *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, hrsg. und kommentiert von Arbie Orenstein, Paris 1989). Er muss danach relativ rasch sein Autograph, das als Stichvorlage diente, dem Verlagshaus übergeben haben, denn laut einem Tagebucheintrag des eng befreundeten Pianisten Ricardo Viñes trafen die ersten Druckfahnen bereits am 27. Oktober ein (vgl. Nina Gubisch, *Le journal inédit de Ricardo Viñes*, in: *Revue internationale de musique française* 1/2, Juni 1980, S. 210). Gemäß der Datierung des Pflichtexemplars für die Bibliothèque nationale de France (8. Januar 1909) erschien die Erstausgabe zu Beginn des neuen Jahres.

Die Entstehung von *Gaspard de la nuit* wird von einigen Biographen unmittelbar mit Ravels damals bedrückender Lebenssituation verbunden. Einerseits waren alle Versuche, seine Oper *L'Heure espagnole* auf die Bühne zu bringen, vorerst gescheitert, andererseits ging es seinem Vater, der zwei Jah-

re zuvor einen Schlaganfall erlitten hatte, zusehends schlechter, sodass dessen (im Oktober 1908 erfolgter) Tod zu erwarten stand. Ob beziehungsweise inwiefern diese Situation Auswirkungen auf die Auswahl der Textvorlagen und die Gestaltung der Komposition hatte, muss Spekulation bleiben, da keine entsprechenden Dokumente erhalten sind. Fest steht zumindest, dass ihm Bertrands Gedichte durch die Vermittlung von Viñes bereits seit Mitte der 1890er Jahre bekannt waren und ihn deren klangsinnliche, musikalische Sprache fasziniert hatte. Auslöser für die Komposition könnten neben dem erwähnten autobiographischen Hintergrund auch rein musikalische Ambitionen gewesen sein. Denn in den wenigen überlieferten Aussagen zu seinem Klavierzyklus hob Ravel stets den Aspekt der Virtuosität hervor. Er wolle etwas für das Klavier schreiben, das noch schwieriger sei als Balakirevs *Islamey* (1869), soll er zu seinem Schüler Maurice Delage gesagt haben (vgl. Roland-Manuel, *Ravel*, Paris 1938, S. 87), und in seiner *Autobiographischen Skizze* vermerkt er lapidar: „*Gaspard de la nuit*, Stücke für Klavier nach Aloysius Bertrand, sind drei romantische Gedichte von transzendenter Virtuosität.“ Diese Formulierung deutet auf Franz Liszts berühmte *Études d'exécution transcendante* (1826/52) hin, die wie Balakirevs Klavierphantasie für Ravel reichhaltige Anregungen in technischer Hinsicht boten. Die virtuososen Anforderungen an den Interpreten sind gegenüber den vorangegangenen Klavierwerken *Jeux d'eau* und *Miroirs* nochmals gesteigert, und ganz bewusst sind die Rahmenteile des Zyklus *Ondine* (Undine) und *Scarbo* (Name eines Kobolds) seinerzeit berühmten Pianisten, Harold Bauer und Rudolph Ganz, gewidmet, während das mittlere Stück *Le Gibet* (Der Galgen), das weniger in technischer als in gestalterischer Hinsicht eine Herausforderung darstellt, dem Musikkritiker Jean Marnold zugeeignet ist.

Durch den engen Bezug auf seine lyrische Vorlage wird die Virtuosität in *Gaspard de la nuit* nie zum Selbstzweck. Anders als die erwähnten poetischen Titel oder Mottos, die nur einen

vagen assoziativen Rahmen für die Musik liefern, versucht der Komponist in *Gaspard de la nuit* die Szenerie der ausgewählten Gedichte mit musikalischen Mitteln in stilisierter Form nachzuzeichnen. Die Virtuosität ist demnach funktionell der musikalischen Umsetzung von Atmosphäre und Gehalt der Gedichtvorlagen verpflichtet. Dies ist allerdings zu Lebzeiten Ravels zunächst kaum erkannt worden, denn der Erfolg der Uraufführung am 9. Januar 1909 in der Pariser Salle Érard durch Viñes wurde eher von der Bewunderung der technischen Fähigkeiten des Pianisten als von der Komposition selbst ausgelöst. Eine ähnliche Tendenz weisen die Aufzeichnungen des eng befreundeten spanischen Pianisten auf, der die Stücke im Oktober 1908 einübte, im November zusammen mit Ravel die Druckfahnen korrigierte und *Gaspard de la nuit* in den nachfolgenden Monaten zahlreichen Gästen in Salons und privaten Zirkeln vorspielte. Trotz der engen Freundschaft von Komponist und Pianist gab es offenbar Differenzen hinsichtlich der Interpretation des Werks, sodass Ravel später andere Musiker wie Robert Casadesus bevorzugte. Jedenfalls beklagte sich der Komponist darüber, dass Viñes aus Sorge, das Publikum würde sich zu Tode langweilen, wenn alle Dynamik- und Tempovorschriften genau beachtet würden, *Le Gibet* nicht so spiele, wie er als Autor es gewollt habe (Brief an Michel Calvocoressi vom 24. März 1922).

Der französische Pianist Vlado Perlemuter (1904–2002) traf 1927 mehrfach mit Ravel in dessen Wohnsitz Le Belvédère in Montfort l’Amaury zusammen. Über die Hinweise zur Aufführung und Interpretation von Ravels Klavierwerk, die er damals vom Komponisten erhielt, hat Perlemuter mehrfach berichtet (vgl. Hélène Jourdan-Morhange/Vlado Perlemuter, *Ravel d’après Ravel*, Lausanne 1953, sowie Dean Elder, *Perlemuter on Ravel*, in: *Clavier* 21/3, 1982). Darüber hinaus haben sich aus seinem Besitz Druckexemplare der Werke mit Eintragungen erhalten, die zumindest teilweise auf diese Begegnungen zurückgehen (einige dieser Ausgaben werden seit 2006 in der Biblio-

thèque nationale de France aufbewahrt; zu Perlemuters Exemplar von *Gaspard de la nuit* vgl. die *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe).

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei herzlich für ihre Bereitschaft gedankt, die Quellen für die vorliegende Ausgabe zur Verfügung zu stellen. Besonderer Dank für ihre Hilfe gebührt des Weiteren Philippe Reynal und Cécile Reynaud (Paris).

München, Frühjahr 2010
Peter Jost

Preface

Around 1900 the musicalisation of literature and the poetisation of music experienced a new flowering, especially in Paris, Europe’s leading artistic centre at the time. A wealth of opportunities for mutual inspiration was provided by the aristocratic salons at which Maurice Ravel (1875–1937) was a welcome guest, as well as by private artistic circles such as the “Apaches,” of which Ravel was also a member. The fusion of the arts was not without influence on Ravel, even though it is generally only hinted at in his piano pieces – by the use of literary mottos appended as forewords, such as are to be found in *Habanera* (from the *Sites auriculaires*, 1895/97), *Jeux d’eau* (1901) and *Valses nobles et sentimentales* (1911), or in the poeticising titles of the pieces in *Miroirs* (1904–05). The three-part piano cycle *Gaspard de la nuit* stands out from these pieces through its direct reference to its literary source. Ravel was inspired by the eponymous collection of prose poems, published posthumously in 1842, by the French romantic Aloysius Bertrand (1807–41), and wanted his music

to be understood expressly as a sequence of (tone) poems. This is underscored by the formulation of the sub-heading *3 poèmes pour piano d’après Aloysius Bertrand*. Accordingly, in the printed edition Ravel included not only the titles of the three selected prose poems, but also their texts, with each appearing above the music to which it relates.

Bertrand used the title character Gaspard (the French form of Caspar, one of the Three Wise Men, whose name in Persian means “Keeper of the Treasures”) as a “symbol of the poet, who is at once a visionary and a puppet” (Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, 2006, p. 62). The subtitle of the prose poems, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, alludes to E. T. A. Hoffmann’s collection of short stories *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814), which, together with the *Nachtstücke* (1817) were all the rage in France around 1830 and whose fantastic style found innumerable imitators. Just like Hoffmann, Bertrand describes scenes both merrily grotesque and demonically hair-raising that are refracted through the lyrical “I” of the “nocturnal Gaspard.” In these scenes, the author gives voice to the romantic longing for the realm of the fairy-tale, the fantastic, and the past, yet at the same time sees this longing as if through a prism. Bertrand paired Hoffmann’s model – the French copperplate engraver and illustrator Jacques Callot (1592–1635), famed for his fantastical etchings – with the Dutch painter Rembrandt van Rijn (1606–69), presumably in reference to Rembrandt’s predilection for strong contrasts of light and dark.

According to the date on the autograph, *Gaspard de la nuit* was written between May and September 1908. In a letter to Rudolph Ganz, later the dedicatee of the third piece, Ravel reported on 2 September 1908 that he had just completed the new work, which was to be published by Durand (all quotations from letters and autograph documents are taken from *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, ed., with commentary, by Arbie Orenstein, Paris, 1989). Ravel

must have given the autograph, which served as the engraver's copy, to the publisher fairly shortly thereafter, since the composer's close friend, the pianist Ricardo Viñes, noted in a diary entry that the first proofs arrived on 27 October (see Nina Gubisch, *Le journal inédit de Ricardo Viñes*, in: *Revue internationale de musique française* I/2, June 1980, p. 210). The date (8 January 1909) on the copy deposited at the Bibliothèque nationale de France provides confirmation that the first edition was published at the beginning of the new year.

Several biographers link the genesis of *Gaspard de la nuit* directly to Ravel's oppressive personal situation at that time. For one, he had to admit defeat in his attempt to obtain a production of his opera *L'Heure espagnole*; for another, his father, who had suffered a stroke two years earlier, was doing worse, and his passing was imminent (it occurred in October 1908). Whether, or to what extent, this situation had any effect on the choice of the textual source and the design of the work must remain in the realm of speculation, as no relevant documents have survived. What is ascertainable is that Viñes had drawn Ravel's attention to Bertrand's poems as early as the mid 1890s, and the composer was fascinated by their sensual sonorities and musical language. Next to the aforementioned autobiographical circumstances, purely musical goals may also have triggered the composition. In the few transmitted statements on his piano cycle, Ravel always insisted on the pieces' virtuoso aspect. He is said to have told his pupil Maurice Delage (see Roland-Manuel, *Ravel*, Paris, 1938, p. 87) that he had wanted to write something for the piano which was even more difficult than Balakirev's *Islamey* (1869). And in his autobiographical sketch he succinctly noted: "*Gaspard de la nuit*, piano pieces after Aloysius Bertrand, are three romantic poems of transcendent virtuosity." The formulation alludes to Franz Liszt's famous *Études d'exécution transcendante* (1826/52) which, like Balakirev's piano fantasy, offered Ravel a wealth of inspiration in technical matters. Compared with the

preceding piano works *Jeux d'eau* and *Miroirs*, the virtuoso demands made on the interpreter are greater, and, significantly, the outer sections of the cycle, *Ondine* (Undine) and *Scarbo* (the name of a kobold), are dedicated to two celebrated pianists of the time, Harold Bauer and Rudolph Ganz. The middle piece, *Le Gibet* (The Gallows), whose challenges are less technical than interpretative, is dedicated to the music critic Jean Marnold.

Because of its close connection with its poetic source, the virtuosity in *Gaspard de la nuit* never becomes an end in itself. In contrast to the above-mentioned poetic titles or mottos, which offer only a vague framework of associations for the music, in *Gaspard de la nuit* the composer attempts, by musical means, to set the scene of the selected poems in a stylised form. Accordingly, the virtuosity is a part of the musical realisation of the atmosphere and meaning of the poetic source. Yet this was barely recognised at first in Ravel's lifetime, as the success of the world premiere at the Salle Érard in Paris on 9 January 1909 was, rather, the result of the public's admiration for pianist Ricardo Viñes' technical prowess than for the work itself. A similar tendency is evident in the notes of Ravel's close friend Viñes, who studied the pieces in October 1908, corrected the galley proofs together with Ravel in November, and played *Gaspard de la nuit* to many guests in salons and private circles in the following months. Despite the close friendship between composer and pianist, the two men apparently did not see eye to eye with regard to the interpretation of the work. Ravel later preferred the interpretations of other musicians, such as Robert Casadesus. In any event, the composer complained that Viñes, concerned that the audience would be bored to death if all the dynamic and tempo markings in *Le Gibet* were faithfully observed, did not play it as he wanted it (letter to Michel Calvocoressi of 24 March 1922).

In 1927 the French pianist Vlado Perlemuter (1904–2002) met Ravel several times at the composer's residence of Le Belvédère, in Montfort

l'Amaury. Perlemuter has provided several accounts about the tips on the performance and interpretation of Ravel's piano cycle which he obtained back then from the composer (see Hélène Jourdan-Morhange/Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, Lausanne, 1953, as well as Dean Elder, *Perlemuter on Ravel*, in: *Clavier* 21/3, 1982). In addition, annotated printed copies of the works survive in his estate. At least some of the entries resulted from those meetings (some of these editions have been housed in the Bibliothèque nationale de France since 2006; as to Perlemuter's copy of *Gaspard de la nuit*, see the *Comments* at the end of this edition).

I extend my most cordial thanks to the libraries mentioned in the *Comments* for kindly making sources available for this edition. My special thanks to Philippe Reynal and Cécile Reynaud (Paris) for their valuable assistance.

Munich, spring 2010
Peter Jost

Préface

La musicalisation d'œuvres littéraires comme la poétisation d'œuvres musicales connurent un certain regain autour de 1900, notamment à Paris, haut lieu de la culture européenne à cette époque. Les salons aristocratiques, dans lesquels Maurice Ravel (1875–1937) était un invité apprécié, aussi bien que les cercles privés d'artistes comme celui des «Apaches» dont il faisait partie, offraient maintes occasions d'inspiration mutuelle. Ce rapprochement des arts ne resta pas sans influencer Ravel, même s'il ne se manifeste souvent dans ses œuvres pour piano que par la mise en exergue de citations littéraires comme dans *Habanera* (tirée des *Sites auriculaires*,

1895/97), *Jeux d'eau* (1901) et *Valses nobles et sentimentales* (1911) ou par l'adjonction de titres à connotation poétique comme dans les pièces de *Miroirs* (1904–05). Le triptyque pour piano intitulé *Gaspard de la nuit* se démarque nettement des œuvres précédemment citées par son lien direct avec son modèle littéraire. En effet, Ravel s'inspira pour ce cycle du recueil éponyme de poèmes en prose, du romantique français Aloysius Bertrand (1807–41), paru en 1842 à titre posthume. Comme l'atteste la formulation du sous-titre, *3 poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*, le compositeur souhaitait expressément que sa musique soit comprise comme une suite de poèmes (musicaux). Conformément à cela, il reprit non seulement le titre des trois poèmes en prose qu'il avait sélectionnés, mais fit également précéder, dans la version imprimée, chaque pièce du texte poétique correspondant.

Bertrand se sert de Gaspard, le personnage titre (l'un des trois Rois mages dont le nom signifie «trésorier» en perse), pour «symboliser le poète, à la fois devin et pantin» (Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, 2006, p. 62). Le sous-titre des poèmes en prose, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, fait référence au recueil de contes d'E. T. A. Hoffmann, *Fantaisies à la manière de Callot* (1814) qui, avec les *Contes nocturnes* (1817), fit fureur en France dans les années 1830, et dont le style fantastique fit de nombreux émules. Comme Hoffmann, Bertrand décrit, reflétées dans le «je» lyrique du «Gaspard nocturne», des scènes grotesques et amusantes, démoniaques et effrayantes, dans lesquelles s'exprime, aussi avec ironie, la nostalgie romantique des contes de fées, du fantastique et du passé. Au modèle de Hoffmann, le célèbre graveur sur cuivre et dessinateur français Jacques Callot (1592–1635), réputé pour la bizarrerie de ses œuvres, Bertrand mit quant à lui le peintre néerlandais Rembrandt van Rijn (1606–69), probablement par allusion à son goût du violent contraste clair-obscur.

Selon la date du manuscrit autographe, *Gaspard de la nuit* a vu le jour entre mai et septembre 1908. Dans une lettre à Rudolph Ganz, futur dédicataire de la troisième pièce, Ravel raconte le 2 septembre 1908 qu'il vient juste de terminer sa nouvelle œuvre qui sera éditée ensuite chez Durand (toutes les lettres et témoignages autobiographiques sont tirés de *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, édités et commentés par Arbie Orenstein, Paris, 1989). Il dut ensuite remettre relativement rapidement son manuscrit autographe à la maison d'édition où ce dernier a servi de la copie à graver car, selon une note du journal du pianiste Ricardo Viñes, un ami proche, les premières épreuves lui parvinrent dès le 27 octobre (cf. Nina Gubisch, *Le journal inédit de Ricardo Viñes*, dans: *Revue internationale de musique française* I/2, juin 1980, p. 210). D'après la datation de l'exemplaire de dépôt légal destiné à la Bibliothèque nationale de France (8 janvier 1909), la première édition parut au début de la nouvelle année.

Certains biographes relient directement l'écriture de *Gaspard de la nuit* à la situation déprimante dans laquelle se trouvait Ravel à ce moment de sa vie. D'un côté, toutes les tentatives de porter à la scène son opéra, *L'Heure espagnole*, avaient échoué jusqu'alors, et de l'autre, l'état de santé de son père, qui avait eu une attaque cardiaque deux ans plus tôt, empirait à tel point que sa mort (intervenue en octobre 1908) semblait imminente. Dans quelle mesure cette situation a-t-elle effectivement influé sur le choix des textes et sur la genèse de la partition restera de l'ordre de la spéculation, aucun document correspondant n'ayant été conservé. Il est pour le moins certain, que Ravel connaissait, par l'intermédiaire de Viñes, ces poèmes de Bertrand depuis le milieu des années 1890, et qu'il avait été fasciné par leurs sonorités et leur musicalité. Hormis outre les circonstances biographiques citées ci-dessus, des ambitions purement musicales pourraient également avoir été à l'origine de la composition. En effet, dans les rares déclarations conservées à propos de son cycle pour piano, Ravel souligna systématiquement l'aspect de la virtuosité. Il aurait confié à

son élève Maurice Delage qu'il voulait écrire quelque chose pour le piano qui soit encore plus difficile que *l'Islamey* (1869) de Balakirev (cf. Roland-Manuel, *Ravel*, Paris, 1938, p. 87) et dans son *Esquisse autobiographique*, il note, lapidaire: «*Gaspard de la nuit*, pièces pour piano d'après Aloysius Bertrand, sont trois poèmes romantiques de virtuosité transcendante.» Cette formulation renvoie aux célèbres *Études d'exécution transcendante* (1826/52) de Liszt qui, à l'instar de la fantaisie pour piano de Balakirev, offraient d'un point de vue technique à Ravel de riches stimulations. Les exigences de virtuosité technique requises des interprètes sont encore plus importantes que dans *Jeux d'eau* et *Miroirs*, œuvres pour piano précédentes, et c'est non sans raison qu'il dédia *Ondine* et *Scarbo* (nom d'un lutin), les deux parties extrêmes du cycle, à Harold Bauer et Rudolph Ganz, pianistes réputés de l'époque, tandis que la pièce centrale, *Le Gibet*, dont le défi se situe moins du point de vue technique que du point de vue formel, est dédiée au critique musical Jean Marnold.

De par le lien étroit à son modèle poétique, la virtuosité n'est jamais une fin en soi dans *Gaspard de la nuit*. À la différence des titres ou des devises poétiques mentionnés ci-dessus, qui ne fournissent à la musique qu'un cadre associatif très vague, le compositeur tente dans *Gaspard de la nuit* de planter le décor des poèmes choisis par des moyens musicaux et de manière stylisée. La virtuosité est dès lors soumise du point de vue fonctionnel à la mise en musique de l'atmosphère et du contenu des poèmes. Cet aspect de l'œuvre n'a d'ailleurs quasiment pas été reconnu du vivant de Ravel, car le succès de sa création par Viñes le 9 janvier 1909 à la salle Érard à Paris fut dû davantage à l'enthousiasme soulevé par la virtuosité de l'interprète qu'à la composition elle-même.

Les notes du pianiste espagnol, ami intime de Ravel, qui travailla les œuvres en octobre 1908, corrigea avec lui les épreuves en novembre et joua *Gaspard de la nuit* devant les nombreux invités des salons et cercles privés au cours des mois suivants témoignent d'ailleurs d'une tendance similaire. Malgré l'étroite-

te amitié liant le compositeur et le pianiste, ils avaient visiblement des conceptions différentes de l'interprétation de l'œuvre, si bien que Ravel privilégia par la suite d'autres musiciens, comme Robert Casadesus. Toujours est-il que le compositeur se plaignit que Viñes, par crainte que le public ne s'ennuie mortellement s'il venait à respecter toutes les indications de dynamique et de tempo, ne jouât pas *Le Gibet* comme lui, le compositeur, l'avait souhaité (lettre à Michel Calvocoressi du 24 mars 1922).

Le pianiste français Vlado Perlemuter (1904–2002) rencontra plusieurs fois Ravel en 1927 au Belvédère, son do-

micile à Montfort l'Amaury, et a rendu compte à différentes reprises des indications relatives à l'interprétation de l'œuvre pianistique de Ravel qu'il recueillit auprès du compositeur (cf. Hélène Jourdan-Morhange/Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, Lausanne, 1953, ainsi que Dean Elder, *Perlemuter on Ravel*, dans: *Clavier* 21/3, 1982). En outre, des exemplaires imprimés des œuvres de Ravel provenant de la collection personnelle du pianiste qui renvoient du moins partiellement à ces rencontres ont été conservés (certaines de ces éditions sont conservées depuis 2006 à la Bibliothèque nationale de France; à propos de

l'exemplaire de *Gaspard de la nuit* de Perlemuter, cf. les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des sources ayant servi à réaliser cette édition. Nous remercions également tout particulièrement Philippe Reynal et Cécile Reynaud (Paris) pour l'aide qu'ils nous ont apportée.

Munich, printemps 2010
Peter Jost