

Vorwort

Den Plan eines Trios erwähnte Maurice Ravel (1875–1937) erstmals am 26. März 1908 innerhalb einer Aufzählung von Werken, die ihm für die nähere Zukunft vorschwebten (vgl. Brief an Cipa Godebski, in: *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, hrsg. von Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 96). Es sollten dann aber noch sechs Jahre vergehen, bis dieser Plan umgesetzt wurde. Laut Datierung am Ende des Autographs entstand das *Trio pour piano, violon et violoncelle* im März/April sowie Juli/August 1914 in Saint-Jean-de-Luz in der Nähe seines baskischen Geburtsorts Ciboure. Der Aufenthaltsort hinterließ insofern Spuren, als das erste Thema im Kopfsatz nach Ravels eigenen Angaben baskisch eingefärbt ist. Daneben ließ sich der Komponist im zweiten Satz von der traditionellen malaiischen Gedichtform des Pantun oder Pantoum (mit vorgegebener Reprise von Versen in den nachfolgenden Strophen) und im dritten Satz von der barocken Form der Passacaglia anregen. Schließlich liegt die Vermutung nahe, dass das herausragende Merkmal des Klaviertrios – die neuartigen rhythmisch-metrischen Strukturen – im Zusammenhang mit dem tiefen Eindruck steht, den Strawinskis *Le Sacre du printemps* bei Ravel im Jahr zuvor hinterlassen hatte.

Auch wenn in Briefen der Zeit gelegentlich von der Arbeit am Trio die Rede ist, sind keine konkreten Auskünfte über Anlass oder Intentionen erhalten. Einer seiner Biographen vermutet, dass Ravel sich durch die lebhaftige Debatte über Form in der Musik, die in der französischen Kritik seit den Uraufführungen von Debussys *Jeux* und Strawinskis *Le Sacre du printemps* im Mai 1913 intensiv geführt wurde, zu einer Stellungnahme herausgefordert fühlte (vgl. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris 1986, S. 390 f.). Wie zuvor mit seinem Streichquartett (1902/03) wählte Ravel erneut eine Gattung mit langer, vor allem auf den Modellen der Wiener Klassiker beruhender Tradition aus, um im Rahmen eines vermeintlichen Klassizismus die

Form nur umso durchgreifender zu erneuern. Insofern ist er nicht ganz ernst zu nehmen, wenn er die Innovationen seines Trios später zu relativieren versuchte und es angeblich sogar mit den Worten „Es ist ganz wie Saint-Saëns!“ abtat (zitiert nach Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genf 1945, S. 197). Nicht zuletzt deutet die Widmung an Ravels Kontrapunktlehrer André Gedalge darauf hin, dass Form und Satztechnik für den Komponisten eine besondere Rolle in diesem Werk spielen.

Die Arbeit am Trio wurde im Frühjahr 1914 mehrfach durch Reisen zu Konzerten und Aufführungen eigener Werke unterbrochen, aber auch durch die Komposition der *Deux Mélodies hébraïques*, die Ravel einer Sängerin versprochen hatte. Ende Juni kam sie ganz zum Erliegen. „Trotz des schönen Wetters kommt das Trio seit drei Wochen nicht voran“, heißt es etwa am 18. Juli (Brief an Alfredo Casella, *Lettres*, S. 139). Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs am 1. August löste bei Ravel dagegen einen neuen Schaffensschub aus. „Sie glauben, ich arbeite nicht mehr?“, schrieb er am 3. August an Ida Godebska. „Ich habe nie mit einer verrückteren und heroischeren Wut gearbeitet“ (zitiert nach Marnat, S. 405). Rückblickend äußerte er am 26. September gegenüber Roland-Manuel sogar: „Ich habe nie so viel und so schnell gearbeitet wie in diesem Sommer, vor allem seit der Mobilmachung. In 5 Wochen habe ich die Arbeit von 5 Monaten geleistet“ (*Lettres*, S. 143). Obwohl eigentlich kein Nationalist, konnte sich Ravel der patriotischen Begeisterung, die Frankreich seit dem Läuten der Sturmglöcke im ganzen Land erfasst hatte, nicht entziehen und meldete sich freiwillig zum Militärdienst. In Erwartung seines baldigen Stellungsbefehls beeilte er sich, die Arbeit an der Komposition vorher abzuschließen: „Ich wollte mein Trio beenden, das ich wie ein nachgelassenes Werk behandelt habe. Das soll nicht heißen, dass es ein besonderer Geniestreich wäre, sondern nur, dass mein Manuskript und die darauf bezogenen Anmerkungen ordentlich genug sind, dass jeder andere die Druckfahnen korrigieren kann“

(Brief an Ida Godebska vom 8. September, zitiert nach Marnat, S. 390).

Tatsächlich konnte der Komponist am 29. August seinem Verleger Jacques Durand melden: „Lieber Freund, morgen beende ich das Trio. [Hinzu kommen] 3 oder 4 Tage, um eine Abschrift zu machen. Ist es ratsam – und sinnvoll –, es zu versenden? Und wohin?“ (René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris 1956, S. 114). Unsicher, ob die Nachricht Durand erreicht hatte, fragte er am 9. September nach und setzte hinzu: „Ich denke, es wäre unter den gegenwärtigen Umständen noch unvorsichtiger und unnötiger, es [das Trio] Ihnen zukommen zu lassen“ (Michel Delahaye, *Quatre lettres inédites de Maurice Ravel à Jacques Durand*, in: *Cahiers Maurice Ravel*, Nr. 14, 2011, S. 98). Die Antwort Durands ist nicht bekannt, aber es spricht viel dafür, dass Ravel das Autograph dem Verleger bei seiner Rückkehr nach Paris (spätestens Mitte November) persönlich überreichte. Den Erinnerungen Durands zufolge war die Übergabe mit einem Vorspiel des neuen Werks durch den Komponisten verbunden. „Wenig später“, also entweder noch im November oder Anfang Dezember 1914, habe es, so Durand weiter, im Hause des Cellisten Joseph Salmon ein Durchspiel mit Georges Enesco an der Geige und Alfredo Casella am Klavier gegeben, das er „bewundernswert“ fand (Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un Éditeur de musique*, Bd. 2, Paris 1925, S. 79 f.). Die Anwesenheit Ravels wird zwar nicht ausdrücklich von Durand erwähnt, aber es ist kaum vorstellbar, dass der Komponist, der zunächst für kriegsuntauglich erklärt wurde, bei diesem ersten Hörerlebnis seines neuen Werks gefehlt haben sollte.

Verbürgt ist dagegen, dass Ravel die Uraufführung des Klaviertrios am 28. Januar 1915 im Rahmen eines Konzerts der Société musicale indépendante in der Pariser Salle Gaveau vorbereiten half. In seinen Erinnerungen berichtete Casella später: „Unter all den schönsten mit Ravel verbrachten Stunden soll hier an diejenigen vor der Pariser Premiere seines prachtvollen Trios im Februar [sic] 1915 erinnert

werden, [...] für das er wünschte, dass ich der erste Interpret des Klavierparts sei“ (Alfredo Casella, *Gli anni di Parigi. Dai documenti*, hrsg. von Roberto Cabretto, Florenz 1997, S. 87). Ausführende waren neben Casella der Geiger Gabriel Willaume und der Cellist Louis Feuillard. Im Gegensatz zum erwähnten ersten Durchspiel hatten die beiden neu hinzugekommenen Musiker jedoch Schwierigkeiten mit dem Werk. An anderer Stelle äußerte Casella unverblümt, er habe das Trio mit zwei mittelmäßigen Interpreten gespielt, die auch nach etwa 20 Proben noch ziemlich viele Fehler machten; nichtsdestotrotz habe das Werk großen Erfolg gehabt (vgl. Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Florenz 1941, S. 164).

Laut Druckbuch des Verlags Durand kam das Klaviertrio am 12. Juni 1915 heraus. Ein Vergleich der Erstausgabe mit dem erhaltenen, zunächst bei Durand verbliebenen Autograph zeigt erhebliche Unterschiede. Da die Originalhandschrift weder Gebrauchsspuren für Proben noch für die Druckeinrichtung enthält, muss eine heute verschollene Abschrift existiert haben, die vermutlich auch als Stichvorlage diente. Alle Eingriffe gegenüber der ursprünglichen Version müssen daher in diese Abschrift eingetragen worden sein. Es liegt nahe, dass es im Zuge der Proben zur Uraufführung nicht zuletzt wegen der Schwierigkeiten der beiden Streicher zu zahlreichen Änderungen, namentlich zu Vereinfachungen für Violin- und Cellopart kam, wobei offen bleibt, ob Ravel Vorschläge der Musiker folgte oder von sich aus diese Modifikationen vornahm (zur Quellenlage und -bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). An der Autorisierung der Erstausgabe, die unserer Edition als Hauptquelle dient, kann es jedoch keinen Zweifel geben. Zwar war Ravel im März 1915 auf sein Drängen hin doch für tauglich erklärt worden, blieb jedoch bis März 1916 in Paris stationiert und hatte Zeit genug, sich um seine laufenden Projekte im Verlag Durand zu kümmern (vgl. Roger Nichols, *Ravel*, New Haven/London 2011, S. 180 f.). Insofern relativiert sich auch Casellas Behauptung, Ravel habe ihn

mit der Korrektur der Druckfahnen beauftragt, da er selbst im Krieg gewesen sei (vgl. *Gli anni di Parigi*, S. 87); vermutlich hatte er Ravel nur bei den Korrekturlesungen oder der Prüfung der Korrekturausführungen unterstützt. Die in Ravels Brief an Ida Godebska erwähnten Anmerkungen zur Korrektur der Druckfahnen haben sich nicht erhalten, dürften aber ohnehin durch die Präsenz Ravels in Paris bedeutungslos geworden sein.

Während die Uraufführung des Trios kriegsbedingt nur wenig Resonanz in der Presse fand, erschien im November 1915 eine ausführlichere Würdigung, in der die Originalität des Trios mit zeitbedingten patriotischen Untertönen herausgehoben wird: „Der Verlag Durand et C^{ie} hat inzwischen [seit der Uraufführung] das *Trio von Maurice Ravel* veröffentlicht. Es gibt nicht viel in der Musik, mit dem es verglichen werden könnte. [...] Der Komponist liegt, mit größerem Format, ganz auf der Linie unseres sanften und tiefsinnigen Couperin. Kein Pathos, kein abstrakter Intellektualismus findet sich in dieser reinen Musik, deren impulsive Beherrschung, deren Leichtigkeit und deren beschwingter Atem auch von Mozart nicht übertroffen wurden. [...] Ob Satztechnik, Harmonie, Polyphonie, Rhythmus oder Inspiration, alles ist neu, persönlich, vollkommen originell – und einfach, von dieser uns angeborenen Einfachheit, die unser Geheimnis ist und die die Perfektion unserer Meisterwerke ausmacht“ (Jean Marnold, *Le cas Wagner. La musique pendant la guerre*, Paris 1918, S. 71 f.).

Neben den verschollenen Anmerkungen zur Herausgabe und Aufführung seines Trios erwähnte Ravel in seinen Briefen nach der Beendigung der Komposition auch eine eigene Analyse des Werks, die zusammen mit einem auf den 27. September 1914 datierten Briefumschlag (Absendedatum dieser Analyse?) im Nachlass des befreundeten Musikers Lucien Garban wiederentdeckt wurde und sich heute in der Pariser Bibliothèque nationale de France, Signatur NLA-36 (13), befindet. Erstmals erwähnt wird diese Analyse in Ravels Brief an Hélène Casella vom 21. Sep-

tember 1914 (vgl. Marnat, S. 408). Möglicherweise sollte sie für die vorgesehene, aber erst 1916 von Garban ausgeführte Bearbeitung für Klavier vierhändig einige grundlegende Hinweise liefern. Nachfolgend wird diese mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Analyse neu abgedruckt.

Der Herausgeber dankt den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken herzlich für die freundliche Bereitstellung des Quellenmaterials. Besonders gedankt sei außerdem für ihre Hilfe Carlo Caballero (Boulder/Colorado), Roy Howat (London) und Chris Livingston (Bakersfield/Kalifornien).

München, Frühjahr 2015
Peter Jost

Preface

The first mention of Maurice Ravel's (1875–1937) plan to write a trio goes back to 26 March 1908 and is found in a list of works that he was considering writing in the near future (cf. letter to Cipa Godebski, in: *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, ed. by Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 96). Another six years elapsed, however, before this plan was realised. According to the dating at the end of the autograph, the *Trio pour piano, violon et violoncelle* was written in March/April and July/August 1914 in Saint-Jean-de-Luz near Ravel's Basque birthplace of Ciboure. The geographical location left its mark on the work to the extent that the opening movement has, as Ravel himself claimed, a Basque colouring. In the second movement, the composer was influenced by the traditional Malayan poetic form of the panton or pantoum (with a prescribed form of repetition of lines in successive stanzas), and in the third by the Baroque form of the passa-

caglia. Moreover, it is possible that the Trio's most salient characteristic – its innovative rhythmic-metrical structures – reflects the profound impact made on Ravel the previous year by Stravinsky's *Le Sacre du printemps*.

Even if he occasionally mentions his work on the Trio in letters from that time, there is no surviving information about the occasion for which the work was written or the composer's intentions. One of his biographers opines that Ravel felt challenged to take a stance on the heady debate about form in music that was being conducted with great intensity by French critics since the first performances of Debussy's *Jeux* and Stravinsky's *Le Sacre du printemps* in May 1913 (cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, 1986, pp. 390 f.). As with his String Quartet of 1902/03, Ravel again chose a genre with a long tradition, based above all on Viennese classical models, in order to renew the form all the more radically within the framework of an alleged classicism. In this respect, one cannot take him entirely seriously when he later tried to relativise the innovations of his Trio, even dismissing it with the words: "It's pure Saint-Saëns!" (as cited in Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Geneva, 1945, p. 197). Ravel's dedication of the work to his counterpoint teacher André Gedalge also suggests that form and writing technique play a particularly important role in this work for the composer.

Ravel's work on the Trio was interrupted several times in spring 1914 by trips to concerts and performances of his works, as well as by the composition of the *Deux Mélodies hébraïques*, which he had promised to a singer. In late June his work on the Trio came to a complete halt. "In spite of the lovely weather, the trio hasn't advanced for three weeks now", he wrote on 18 July (letter to Alfredo Casella, *Lettres*, p. 139). In contrast, the outbreak of World War I on 1 August triggered a new creative phase in the composer. "You think I'm not working anymore?" he wrote to Ida Godebska on 3 August. "I have never worked as much, or with a more insane and heroic fury" (as cited in Marnat,

p. 405). Looking back, on 26 September, he wrote to Roland-Manuel: "I have never worked as much and as fast as during this past summer, especially since the mobilisation. In five weeks I have accomplished the work of five months" (*Lettres*, p. 143). Although he was not really a nationalist, Ravel also succumbed to the patriotic enthusiasm that took hold of France after the storm bell of war began ringing throughout the land, and he volunteered for military service. In expectation of an early call-up, he hastened to finish his work on the Trio. "I wanted to complete my trio, which I have treated like a posthumous work. This doesn't mean that it is a particular stroke of genius, but only that my manuscript and the annotations concerning it are sufficiently orderly that anyone else can correct the proofs" (letter to Ida Godebska of 8 September, as cited in Marnat, p. 390).

Indeed, on 29 August the composer was able to announce to his publisher Jacques Durand: "Dear friend, I shall finish the trio tomorrow. [It will take] 3 or 4 days to make a copy. Is it advisable – and expedient – to send it? And where to?" (René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris, 1956, p. 114). Uncertain whether the message had reached Durand, he asked about it on 9 September and added: "I think that it would, under the present circumstances, be rather imprudent and unnecessary to send it [the Trio] to you" (Michel Delahaye, *Quatre lettres inédites de Maurice Ravel à Jacques Durand*, in: *Cahiers Maurice Ravel*, no. 14, 2011, p. 98). Durand's answer is unknown, but there is some evidence that Ravel personally delivered the autograph to the publisher on his return to Paris, in mid-November at the latest. According to Durand's memoirs, the delivery was connected to an audition by the composer. Again according to Durand, "a little later" – thus either still in November or early in December 1914 – there was a play-through at the house of cellist Joseph Salmon, with Georges Enesco at violin and Alfredo Casella at the piano, that the publisher found "admirable" (Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un Éditeur de*

musique, vol. 2, Paris, 1925, pp. 79 f.). Ravel's presence is not specifically mentioned by Durand, but it seems hardly conceivable that the composer, who had for the moment been declared unfit for war service, would have missed this chance for a first hearing of his new work.

However, there is clear evidence that Ravel helped prepare the first public performance of the Piano Trio on 28 January 1915 at a concert of the Société musicale indépendante at the Salle Gaveau in Paris. In his memoirs, Casella later reported: "Among the most wonderful hours spent with Ravel, those before the Paris première of his splendid Trio in February [sic] 1915 shall be remembered, [...] for which he wanted me to be the first interpreter of the piano part" (Alfredo Casella, *Gli anni di Parigi. Dai documenti*, ed. by Roberto Calabretto, Florence, 1997, p. 87). Along with Casella, the performers were violinist Gabriel Willaume and cellist Louis Feuillard. In contrast to the first play-through mentioned earlier, the two new performers had difficulties with the work. On another occasion Casella bluntly stated that he had played the Trio with two mediocre interpreters who, even after around 20 rehearsals, still made quite a few mistakes; but in spite of this the work enjoyed great success (cf. Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Florence, 1941, p. 164).

According to the printing book of the publisher Durand, the Piano Trio was published on 12 June 1915. A comparison of the first edition with the surviving autograph remaining temporarily at Durand's reveals significant differences. Since the original manuscript contains neither traces of use for rehearsal nor of preparation for printing, there must have been a now lost copy that presumably served as the engraver's copy. All changes from the original version must therefore have been entered into this copy. This suggests that in the course of rehearsals for the première, and not least in view of the difficulties experienced by the two string players, there resulted numerous alterations, specifically to make the violin and cello parts easier. The question thus remains

as to whether Ravel followed suggestions made by the musicians, or made these modifications on his own account (see the *Comments* at the end of the present edition regarding the sources and their evaluation). However, there can be no doubt as to the authority of the first edition, which serves as the primary source for our edition. While Ravel, in March 1915, had been declared fit for military service after all at his own insistence, he nevertheless remained stationed in Paris until March 1916 and had enough time to attend to his ongoing projects for Durand (cf. Roger Nichols, *Ravel*, New Haven/London, 2011, pp. 180 f.). This also modifies Casella's statement that Ravel tasked him with correcting the printed proofs since he himself was occupied with the war (cf. *Gli anni di Parigi*, p. 87); he presumably only supported Ravel by proofreading, or by checking that changes to the proofs were carried out. The annotations concerning correction of the printed proofs, mentioned in Ravel's letter to Ida Godebska, have not survived, and may in any case have been rendered meaningless by Ravel's presence in Paris.

While the public première of the Trio found little echo in the press on account of the war, a more extensive appreciation was published in November 1915. In it, the originality of the Trio is brought into connection with the patriotic undercurrents typical of the times: "The publisher Durand et C^{ie} has since [since the world première] released the *Trio by Maurice Ravel*. There is little in the musical repertoire that one can compare it with. [...] The composer is in a direct line of descent from our gentle and profound Couperin, albeit on a larger scale. No pathos, no abstract intellectualism is found in this pure music, whose spontaneous restraint, lightness and buoyancy even Mozart could never have surpassed. [...] No matter whether in writing technique, harmony, polyphony, rhythm or inspiration, everything is new, personal, totally original, and simple – of the simplicity which we are born with, which is our secret, and which constitutes the perfection of our masterworks" (Jean Marnold, *Le cas Wagner. La mu-*

sique pendant la guerre, Paris, 1918, pp. 71 f.).

Along with the lost notes on the edition and performance of his Trio, Ravel also mentioned a personal analysis of the work in the letters he wrote after completing the piece. This analysis was rediscovered, together with an envelope dated 27 September 1914 (perhaps the date of posting of this analysis?), in the estate of his friend, the musician Lucien Garban, and is located today at the Bibliothèque nationale de France in Paris, shelfmark NLA-36 (13). This analysis is mentioned for the first time in Ravel's letter to Hélène Casella of 21 September 1914 (cf. Marnat, p. 408). Perhaps it had been intended to provide a few fundamental tips on the planned arrangement for piano four-hands, which was not made by Garban until 1916. The analysis, which features many musical examples, is provided further below.

The editor wishes to express his warmest thanks to the libraries mentioned in the *Comments* for kindly supplying the source material. Special thanks also to Carlo Caballero (Boulder, Colorado), Roy Howat (London) and Chris Livingston (Bakersfield, California) for their help.

Munich, spring 2015
Peter Jost

Préface

En énumérant les œuvres qu'il envisageait de composer dans un proche avenir, Maurice Ravel (1875–1937) évoqua pour la première fois le 26 mars 1908 le projet d'écrire un trio (cf. lettre à Cipa Godebski, dans: *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, éd. par Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 96). Six ans toutefois devaient encore s'écouler jusqu'à la mise en œuvre de ce projet.

Selon la date qui figure à la fin de l'autographe, le *Trio pour piano, violon et violoncelle* vit le jour en mars/avril et en juillet/août 1914 à Saint-Jean-de-Luz, non loin de Ciboure, dans le Pays basque, où Ravel était né. Ce lieu de résidence a marqué l'œuvre de son empreinte dans la mesure où le premier thème du premier mouvement est teinté, selon les propres dires de Ravel, d'une couleur basque. Par ailleurs, le compositeur s'est inspiré dans le deuxième mouvement de la forme poétique traditionnelle malaise du pantoun ou pantoum (avec reprise obligée de vers dans les strophes suivantes) et, dans le troisième mouvement, de la forme baroque de la passacaille. On peut supposer enfin que la caractéristique majeure du Trio avec piano – les innovantes structures rythmico-métriques – est en rapport avec la profonde impression que *Le Sacre du printemps* de Stravinski avait exercée l'année précédente sur Ravel.

Même si Ravel évoque occasionnellement dans sa correspondance de ces années-là le travail de composition du Trio, on ne possède aucun renseignement concret sur les circonstances de composition de l'œuvre, ni sur les intentions de son auteur. L'un des biographes de Ravel suppose que le compositeur se serait senti obligé de prendre position à la suite du vif débat sur la question de la forme dans la musique qui eut lieu dans la critique française depuis les créations de *Jeux* de Debussy et du *Sacre du printemps* de Stravinski au mois de mai 1913 (cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, 1986, pp. 390 s.). Comme auparavant avec son Quatuor à cordes (1902/03), Ravel choisit à nouveau un genre ayant une longue tradition reposant avant tout sur les modèles des classiques viennois, afin de renouveler la forme de manière d'autant plus radicale, dans le cadre d'un supposé classicisme. À cet égard, il ne doit pas être pris tout à fait au sérieux, lorsqu'il tenta plus tard de relativiser les innovations de son Trio, allant même, semble-t-il, jusqu'à déclarer: «C'est du Saint-Saëns!» (cité d'après Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genève, 1945, p. 197). La dédicace de Ravel à son maître de

contrepoint André Gedalge indique d'ailleurs bien dans cette œuvre, que la forme et la technique de composition avaient joué un rôle particulier pour le compositeur.

Le travail de composition du Trio fut interrompu à plusieurs reprises au printemps 1914 par des voyages à l'occasion de concerts et d'exécutions de ses propres œuvres, mais aussi par la composition des *Deux mélodies hébraïques* que Ravel avait promises à une cantatrice. Fin juin, il cessa complètement. «Malgré le beau temps, voici 3 semaines que le trio n'avance pas» peut-on lire le 18 juillet dans une lettre à Alfredo Casella (*Lettres*, p. 139). Le déclenchement de la Première Guerre mondiale, le 1^{er} août, suscita en revanche chez Ravel un nouvel élan créateur. «Vous pensez que je ne travaille plus?» écrit-il le 3 août à Ida Godebska. «Je n'ai jamais autant travaillé, avec une rage plus folle, plus héroïque» (cité d'après Marnat, p. 405). Rétrospectivement, il déclara même le 26 septembre à Roland-Manuel: «Je n'ai jamais autant travaillé, et aussi rapidement que cet été, surtout depuis la mobilisation. En 5 semaines, j'ai fourni le travail de 5 mois» (*Lettres*, p. 143). Bien que n'étant pas vraiment nationaliste, Ravel ne pouvait se soustraire à l'enthousiasme patriotique qui s'était emparé de la France au son du tocsin et se porta volontaire pour le service militaire. Dans l'attente de son prochain ordre d'appel, il se hâta de mettre un terme à la composition de l'œuvre: «Je voulais terminer mon Trio que j'ai traité en œuvre posthume. Cela ne veut pas dire que j'y ai prodigué le génie mais bien que l'ordre de mon manuscrit et des notes qui s'y rapportent permettraient à tout autre d'en corriger les épreuves» (lettre à Ida Godebska du 8 septembre, cité d'après Marnat, p. 390).

En effet, le 29 août, le compositeur était en mesure d'annoncer à son éditeur Jacques Durand: «Cher ami, je termine demain mon Trio. 3 ou 4 jours pour le copier. Est-il prudent – et utile – de l'envoyer? où?» (René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris, 1956, p. 114). Comme il n'était pas certain si la nouvelle était parvenue à Durand, Ravel le relança le 9 septembre et ra-

jouta: «Je pense qu'il serait encore moins prudent, et moins nécessaire, de vous le [le Trio] faire parvenir dans les circonstances actuelles» (Michel Delahaye, *Quatre lettres inédites de Maurice Ravel à Jacques Durand*, dans: *Cahiers Maurice Ravel*, n° 14, 2011, p. 98). La réponse de Durand ne nous est pas parvenue, mais on pense que Ravel lui remit son autographe en mains propres au plus tard à mi-novembre, lors de son retour à Paris. D'après les souvenirs de Durand, le compositeur lui joua la nouvelle œuvre à ce moment-là. «Peu après», soit encore en novembre ou au début de décembre 1914, le Trio fut, toujours selon Durand, déchiffré de manière «admirable» au domicile du violoncelliste Joseph Salmon avec Georges Enesco au violon et Alfredo Casella au piano (Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un Éditeur de musique*, vol. 2, Paris, 1925, pp. 79 s.). Durand ne mentionne pas expressément la présence de Ravel, mais il est difficile de s'imaginer que le compositeur n'assistât pas à la première audition de sa nouvelle œuvre, alors qu'il avait été déclaré dans un premier temps inapte au service militaire.

Par contre, il est certain que Ravel prit part aux préparatifs ayant précédé la création du Trio avec piano le 28 janvier 1915 à Paris, Salle Gaveau, dans le cadre d'un concert de la Société musicale indépendante. Plus tard, Casella notait dans ses mémoires: «Je rappellerai – parmi les heures les plus belles passées avec Ravel – celles qui ont précédé la première audition à Paris, en février [sic] 1915, du splendide Trio [...] dont il avait [...] désiré que je fusse le premier interprète pour la partie de piano» (Alfredo Casella, *Gli anni di Parigi. Dai documenti*, éd. par Roberto Calabretto, Florence, 1997, p. 87). Hormis Casella, les autres exécutants furent le violoniste Gabriel Willaume et le violoncelliste Louis Feuillard. Contrairement à la première lecture mentionnée plus haut, les deux nouveaux musiciens rencontrèrent quelques difficultés avec le morceau. Dans un autre passage, Casella, sans mâcher ses mots, dit avoir joué le Trio avec deux interprètes plutôt moyens, lesquels faisaient encore pas-

sablement de fautes après 20 répétitions; cela n'empêcha pas l'œuvre de rencontrer un grand succès (cf. Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Florence, 1941, p. 164).

Selon le livre de cotages de la maison Durand, le Trio avec piano parut le 12 juin 1915. La comparaison entre la première édition et l'autographe conservé premièrement chez Durand présente d'importantes divergences. Comme le manuscrit original ne contient aucune annotation tant pour les répétitions que pour la préparation de l'édition, il dut exister une copie aujourd'hui perdue, qui servit probablement aussi pour la gravure. Tous les remaniements apportés par rapport à la version originale furent vraisemblablement reportés dans cette copie. On est tenté de croire qu'en raison notamment de la difficulté des parties de violon et de violoncelle, Ravel procéda à de nombreuses simplifications durant les répétitions ayant précédé la création, même si l'on ignore s'il remania sa partition de son propre chef ou se plia aux propositions des musiciens (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition en ce qui concerne l'état et l'évaluation des sources). La première édition qui sert de source principale à notre édition s'avère donc pleinement autorisée. Certes, après avoir insisté, Ravel fut finalement déclaré apte au service militaire, mais il resta stationné à Paris jusqu'en mars 1916 et disposait dès lors d'assez de temps pour pouvoir avancer dans ses projets d'édition avec Durand (cf. Roger Nichols, *Ravel*, New Haven/Londres, 2011, pp. 180 s.). L'affirmation de Casella, selon laquelle Ravel l'aurait prié de corriger les épreuves, car il était mobilisé (cf. *Gli anni di Parigi*, p. 87), doit être prise avec précaution; Casella prit probablement part seulement à la relecture ou à la vérification des corrections. Bien que les notes concernant les corrections des épreuves, mentionnées dans sa lettre à Ida Godebska, ne soient pas conservées, elles sont certainement insignifiantes puisque Ravel se trouvait alors à Paris.

Si la presse ne parla guère du Trio en raison de la guerre, un compte rendu détaillé et élogieux, qui souligne l'ori-

ginalité du Trio avec des accents patriotiques de circonstance, parut en novembre 1915: «Les éditeurs Durand et Cie ont publié depuis ce *Trio de Maurice Ravel*. Il n'y en a pas beaucoup dans la musique qui lui puissent être comparés. [...] Le musicien, avec plus d'envergure, est de la lignée authentique de notre doux et profond Couperin. Nul pathos, nul intellectualisme abstrait dans cette musique pure, dont Mozart n'a pas dépassé la spontanée maîtrise, l'aisance ni le souffle ailé. [...] Écriture, harmonie, polyphonie, rythme ou inspiration, tout est neuf, personnel, d'une originalité intégrale – et simple, de cette simplicité infuse qui fut notre secret, qui fait la perfection de nos chefs-d'œuvre» (Jean Marnold, *Le cas Wagner. La mu-*

sique pendant la guerre, Paris, 1918, pp. 71 s.).

Outre les annotations disparues pour l'édition et l'exécution de son Trio, Ravel, une fois la composition achevée, mentionna également dans ses lettres une analyse personnelle de l'œuvre qui fut redécouverte avec une enveloppe datée du 27 septembre 1914 (date d'expédition de cette analyse?) dans la succession de son ami le musicien Lucien Garban et se trouve aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote NLA-36 (13). Cette analyse est évoquée pour la première fois dans la lettre de Ravel à Hélène Casella du 21 septembre 1914 (cf. Marnat, p. 408). Elle devait peut-être fournir quelques instructions de base en prévision de l'ar-

rangement pour piano à quatre mains réalisé seulement en 1916 par Garban. Cette analyse accompagnée de nombreux exemples musicaux a été reproduite ici une nouvelle fois.

L'éditeur remercie vivement les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis les sources à sa disposition. Des remerciements particuliers vont à Carlo Caballero (Boulder/Colorado), Roy Howat (Londres) et Chris Livingston (Bakersfield/Californie) pour leur aide précieuse.

Munich, printemps 2015
Peter Jost