

## Vorwort

Maurice Ravel (1875–1937) komponierte insgesamt zwei Violinsonaten. Ein bereits 1897 verfasstes einsätziges Werk blieb zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht und erschien erst 1975 zusammen mit einigen weiteren Frühwerken aus dem Nachlass.

Die vorliegende Sonate in G-dur für Violine und Klavier entstand zwischen 1923 und 1927. Widmungsträgerin war die mit Ravel freundschaftlich verbundene Geigerin Hélène Jourdan-Morhange (1892–1961), die 1922 bereits die *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* für Violine und Klavier und – zusammen mit dem Cellisten Maurice Maréchal – die Sonate für Violine und Violoncello (G. Henle Verlag HN 1070) uraufgeführt hatte und ebendies auch im Fall der Violinsonate tun sollte. Rheumatische Beschwerden in den Händen führten jedoch zu einem frühen Ende ihrer Karriere als Geigerin, weshalb es ihr nicht vergönnt war, das ihr zugeeignete Werk jemals öffentlich zu spielen.

Die lange Entstehungszeit der Sonate ist im Zusammenhang mit einer Schaffenskrise zu sehen, die Ravel erst 1925 mit der Fertigstellung seiner 1920 begonnenen zweiten Oper *L'Enfant et les sortilèges* auf ein Libretto von Colette überwand. Von Erschöpfungszuständen und Depressionen geplagt ging ihm das Komponieren damals nur schwer von der Hand. Ravels Gemütsverfassung ist in etlichen Briefen dokumentiert, in denen mehrfach von „Katzenjammer“ („cafard“) die Rede ist, der ihn von der Arbeit abhielt. Daher ist es vermutlich kein Zufall, dass der Mittelsatz des Werks ein vom Jazz inspirierter „Blues“ ist. Der Begriff „Blues“ verweist auf die „blue devils“ (Melancholie und Trübsinn), die im Französischen ihre Entsprechung in den „idées noires“ haben – einem Synonym für „cafard“.

In diese Schaffensphase fällt auch die Komposition der *Chansons madécasses* (1925/26) für kleines Instru-

mentalensemble und Singstimme, die von der bedeutenden amerikanischen Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge in Auftrag gegeben worden waren. Die Ähnlichkeit zwischen den Liedern und insbesondere dem ersten Satz der Sonate ist so ausgeprägt, dass sie dem Ravel-Biographen Roland-Manuel „stellenweise aus derselben Substanz geschaffen“ schienen (Roland-Manuel, *Ravel*, Potsdam 1951, S. 100). Ravel selbst hat in seiner autobiographischen Skizze auf die für beide Werke charakteristische Selbständigkeit der Stimmführung hingewiesen. In der Sonate resultiert die Zuspitzung dieser Autonomie dem Komponisten zufolge aus der Unvereinbarkeit der beiden beteiligten Instrumente, die hier gleichsam „aufgedeckt“ wird (*Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, hrsg. von Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 47).

Mit der Komposition der Violinsonate begann Ravel im Sommer 1923. Am 14. August schrieb er an Hélène Jourdan-Morhange: „Ich habe die Arbeit an der Sonate aufgenommen: Sie wird nicht sehr schwierig werden und Ihnen keine Verstauchungen verursachen“ (Original in der Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, Signatur R252.S698). Der Plan zu einer Sonate für diese Besetzung reichte allerdings mindestens bis Herbst 1922, vermutlich sogar noch länger zurück. Möglicherweise wurde Ravel durch die beiden Violinsonaten von Béla Bartók zu der Komposition angeregt. Deren erste hatte er in einer Aufführung durch die von Bartók selbst begleitete Geigerin Jelly d'Aranyi im April 1922 in Paris kennengelernt (vgl. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris 1986, S. 591). Seine früheste Erwähnung findet der Plan in einem Brief an Jourdan-Morhange vom 19. September 1922, aus dem hervorgeht, dass die Idee zu dem Projekt offenbar schon längere Zeit im Raum stand: „Ich bin ein wenig spät dran, um Ihnen zu antworten ... Sie werden mich aber deshalb nicht umbringen? Sie würden es nicht wagen wegen der Sonate. Um Sie geduldig zu stimmen, habe ich eine ‚Berceuse‘ auf den Namen von Fauré gemacht“ (Original in der Morgan Library, New York, Ro-

bert Owen Lehman Collection, Signatur R252.S698).

Als Ravel die Arbeit an dem Werk aufnahm, hatte er offenbar die wichtigsten kompositorischen Entscheidungen bereits getroffen: Sie betrafen nicht nur die ungewöhnliche Form und die nicht minder originelle Art der Instrumentenbehandlung, sondern sogar die Charaktere der Themen der drei Sätze, die dem Komponisten zufolge feststanden, „bevor die ‚Inspiration‘ begonnen hatte, jedes dieser Themen hervorzu-bringen“ (*Lettres*, S. 326). Diese in der englischen Musikzeitschrift *The Chesterian* im Rahmen einer Umfrage zum Thema „Inspiration“ mitgeteilte Beobachtung bezüglich des eigenen Schaffensprozesses trifft wohl nicht nur auf die Sonate zu, sondern dürfte für Ravels Komponieren insgesamt charakteristisch sein.

In den Wintermonaten 1923/24 arbeitete Ravel fieberhaft an den begonnenen Kompositionen. Im Dezember war jedoch abzusehen, dass die auf einem Programmzettel voreilig für den 16. Januar 1924 angekündigte Uraufführung der Violinsonate in der Londoner Aeolian Hall und eine Folgeaufführung in Brüssel sich nicht würden realisieren lassen (vgl. Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart 1978, S. 300, Anm. 10). Ende März teilte Ravel Jourdan-Morhange mit, dass er das Werk zugunsten eines anderen Projekts beiseite gelegt habe. Bei jenem anderen Werk handelte es sich um die Konzert-Rhapsodie *Tzigane* (G. Henle Verlag HN 587), die im Programm des auf den 26. April verschobenen Londoner Konzerts die zwischenzeitlich aufgegebenen Violinsonate ersetzen sollte (vgl. Orenstein, *Ravel*, S. 300, Anm. 12).

Es vergingen fast eineinhalb Jahre, bis Ravel die Arbeit im Sommer 1925 wieder aufnahm. Trotz der Hochstimung, mit der er sich ans Werk machte, kam es erneut zu einer längeren Unterbrechung, diesmal jedoch aus äußeren Gründen, da er mit den Korrekturen des Orchestermaterials und der Vorbereitung der Proben zur ersten Aufführung seiner Oper *L'Enfant et les sortilèges* am 1. Februar 1926 vor heimi-

schem Publikum in der Pariser Opéra Comique beschäftigt war. (Die Uraufführung hatte im März 1925 in Monte Carlo stattgefunden.) Aufgrund einer seit langem geplanten Konzertreise in mehrere europäische Städte und der Fertigstellung der im Vorjahr begonnenen *Chansons madécasses* dauerte es bis Anfang Juni 1926, bis sich Ravel erneut der erst halb fertigen Violinsonate zuwenden konnte. Am 4. Juni schrieb er Jourdan-Morhange: „Habe die Sonate wieder vorgenommen. Das bisher Gemachte ist ziemlich [im Stil] von 1924, aber es scheint mir nicht veraltet“ (Original in der Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, Signatur R252.S698). Trotz aller guten Vorsätze ging die Arbeit jedoch nicht voran, da sich die „Inspiration“ nicht einstellen wollte. Der Abschluss des Werks gelang erst, nachdem sich Ravel Anfang 1927 (wie schon vergeblich 1924) durch die Festlegung des Datums der Uraufführung auf den 30. Mai unter Zugzwang gesetzt hatte (vgl. Marnat, *Ravel*, S. 592). In diesem Stadium war es offenbar vor allem der letzte Satz, der dem Komponisten Probleme bereitete. Wie sein Schüler Manuel Rosenthal berichtete, löste Ravel die Probleme schließlich auf rigorose Art und Weise, indem er eine zwar „reizende“, aber als unpassend erachtete frühere Version verbrannte und durch das ganz neu komponierte „Perpetuum mobile“ ersetzte, in dessen Verlauf die wichtigsten Themen aus den beiden vorhergehenden Sätzen wiederkehren (vgl. Manuel Rosenthal, *Ravel. Souvenirs*, hrsg. von Marcel Marnat, Paris 1995, S. 109 f.).

Während der Komposition der Sonate holte sich Ravel wiederholt Rat bei Héléne Jourdan-Morhange, insbesondere hinsichtlich der Ausführung der Fingersätze und Bögen (vgl. Jourdan-Morhange, *Ravel à Montfort l'Amaury*; in: *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris 1939, S. 167). Dass er dabei ihre Vorschläge mit Interesse aufnahm, zeigen nicht zuletzt die zahlreichen Änderungen von Figuren im letzten Satz der Sonate, jenem so schnell wie möglich zu spielenden „Perpetuum mobile“, in dem Ravel – anders als ur-

sprünglich geplant – die äußersten Grenzen geigerischer Virtuosität auslotete. Die Geigerin erinnerte sich an interessante Bemerkungen des Komponisten zur Aufführung des Werks, die der gängigen Interpretation häufig diametral entgegenstehen. So ordnen sich die Pianisten mit den banjoartigen Begleitakkorden zu Anfang von Satz II häufig zu sehr der führenden Violine unter, während Ravel „mit jener Anhäufung von Arpeggien den Eindruck von Metallsaiten erwecken [wollte], die mit den Fingern angerissen werden, und vor allem, sogar im Pianissimo, einen unerbittlichen Rhythmus aufzwingen (genau so unerbittlich wie im Bolero): einen Rhythmus, welcher der Violine ein unkonventionelles Schwingen erlaubt, Portamenti, die über einer eindeutigen Note verklingen“ (Héléne Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genf 1945, S. 193).

Die Uraufführung fand planmäßig am 30. Mai 1927 in der Pariser Salle Erard im Rahmen eines von Jacques Durand veranstalteten Konzerts mit neuen Werken aus dem Verlagsprogramm statt. George Enescu, der den Violinpart übernommen hatte, wurde am Klavier vom Komponisten begleitet. Zu einer weiteren Aufführung kam es bereits zwei Tage später in der Salle Gaveau. Auch in diesem Konzert der Société musicale indépendante wirkte Ravel selbst als Pianist mit, jedoch mit Claude Lévy an der Geige (vgl. Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Lüttich 1997, S. 322). Die Aufnahme seitens des Publikums wie auch der Kritik war sehr günstig, wenn auch zu einem gewissen Teil der Popularität Enescus geschuldet. In einer Rezension des zweiten Konzerts wurde die Sonate als „eine der besten Produktionen, die wir seit längerer Zeit auf dem Gebiet der zeitgenössischen französischen Musik hören konnten“ bezeichnet, auch wenn kritisch bemerkt wurde, dass das Werk dem Sonatengenre eher der Form als dem Inhalt nach entspreche (*Le Ménestrel*, 99/1927, S. 260).

Wenig später, im August 1927, erschien im Pariser Verlag Durand die Erstausgabe der Violinsonate und kurz

darauf – offenbar wegen versehentlich nicht berücksichtigter Änderungen Ravels – eine revidierte Neuauflage, die wir unserer Edition als Hauptquelle zugrunde legen. Zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.

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 2016  
Ulrich Krämer

## Preface

Maurice Ravel (1875–1937) composed two violin sonatas in total. A single movement work that he had already written in 1897 remained unpublished during his lifetime, only appearing in 1975 together with several other early works from his legacy.

The Sonata in G major for Violin and Piano was written between 1923 and 1927. Ravel dedicated it to a violinist who was a close friend, Héléne Jourdan-Morhange (1892–1961). She had already given the first performances of the *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* for violin and piano in 1922 and, together with the cellist Maurice Maréchal, the Sonata for Violin and Violoncello (G. Henle Verlag HN 1070). She was also intended to give the first performance of the Violin Sonata. However, her career as a violinist came to a premature end on account of rheumatism in her hands, meaning that she was

never able to perform the work dedicated to her in public.

The lengthy genesis of the Sonata was linked to a creative crisis which Ravel only overcame in 1925 with the completion of his second opera *L'Enfant et les sortilèges*, which he had begun in 1920 to a libretto by Colette. Plagued by exhaustion and depression, he found composing difficult at this time. Ravel's emotional state is documented in a series of letters, in which he several times talks of "the blues" ("cafard") that kept him from working. Thus it is probably no coincidence that the work's middle movement is a jazz-inspired "blues". The term "blues" refers to the "blue devils" (melancholy and gloom), whose French equivalent are the "idées noires" – literally "black thoughts", a synonym for "cafard".

It was during this creative period that he also composed the *Chansons madécasses* (1925/26) for small instrumental ensemble and voice, commissioned by the notable American patron Elizabeth Sprague Coolidge. The similarity between the songs and the Sonata's first movement in particular is so marked that the Ravel biographer Roland-Manuel thought that they appeared "to be made up of the same substance" (Roland-Manuel, *Maurice Ravel*, London, 1947, p. 96). In his autobiographical sketch, Ravel pointed out the characteristic independence of the part writing in both works. According to the composer, the accentuation of this independence in the Sonata is a result of the incompatibility of the two instruments involved, which is "revealed" here (*A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, ed. by Arbie Orenstein, New York, 1990, p. 32).

Ravel began with the composition of the Violin Sonata in summer 1923. On 14 August he wrote to Hélène Jourdan-Morhange: "I have started work on the sonata: it will not be very difficult and won't sprain your wrist" (original in the Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, shelfmark R252.S698). The plan for a Sonata for these instruments, however, had already been conceived by at least autumn 1922, probably even earlier. Ravel

might well have been inspired to write this work by Béla Bartók's two violin sonatas. He had heard the first of these in a performance by the violinist Jelly d'Aranyi in April 1922 in Paris, accompanied by Bartók himself (cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, 1986, p. 591). The earliest mention of the plan is made in a letter to Jourdan-Morhange of 19 September 1922, in which it emerges that the idea for this project had apparently been around for quite some time: "I'm a little late in answering you ... But you won't kill me on this account? You would not dare to do so because of the sonata. To encourage you to bear with me, I have composed a 'Berceuse' on Fauré's name" (original in the Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, shelfmark R252.S698).

When Ravel started work on the Sonata, he seemed to have already made the most important compositional decisions: They not only concerned the unusual form and the no less original way of treating the instruments, but also the characters of the themes for the three movements, which according to the composer had been fixed "before 'inspiration' had begun to prompt any one of these themes" (*Ravel Reader*, p. 389). This observation about his own creative process, imparted to the English music journal *The Chesterian* as part of a survey on "inspiration", probably did not just apply to the Sonata but was characteristic of Ravel's manner of composing in general.

In the winter months 1923/24 Ravel feverishly worked on the compositions he had started. Yet in December it was foreseeable that the premiere of the Violin Sonata, announced rather prematurely in a programme for 16 January 1924 at the Aeolian Hall in London and a subsequent performance in Brussels, would not be able to take place (cf. Arbie Orenstein, *Ravel. Man and Musician*, New York, 1991, p. 88, note 10). At the end of March he informed Jourdan-Morhange that he had put the work to one side in favour of another project. This other work was the concert rhapsody *Tzigane* (G. Henle Verlag HN 587),

which was to replace the now abandoned Violin Sonata on the programme of the London concert that had been postponed until 26 April (cf. Orenstein, *Ravel*, p. 88, note 12).

Almost one and a half years were to pass until Ravel once again began work on the Sonata, in summer 1925. Despite the high spirits with which he returned to the work there was once again a longer interruption, this time due to external circumstances. This was because he was busy correcting the orchestral material and preparing the rehearsals for the first Paris performance of his opera *L'Enfant et les sortilèges* to be given on 1 February 1926 at the Opéra Comique. (The world première had taken place in Monte Carlo in March 1925.) Due to a concert tour around several European cities that had been planned for a long time, as well as finishing the *Chansons madécasses*, which he had started writing the previous year, it was only at the beginning of June 1926 that Ravel was once again able to devote himself to the half-finished Violin Sonata. On 4 June he wrote to Jourdan-Morhange: "Have taken up the sonata once again. What I have done up to now is fairly [much in the style of] 1924, but it does not seem dated to me" (original in the Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, shelfmark R252.S698). Despite all of his good intentions the work did not advance because "inspiration" was not forthcoming. The work was only completed once Ravel had put himself under pressure at the beginning of 1927 (as he had done unsuccessfully in 1924) by committing to the work's première on 30 May (cf. Marnat, *Ravel*, p. 592). At this point it was clearly the last movement in particular that was causing the composer difficulties. As reported by his pupil Manuel Rosenthal, Ravel solved the problems in a radical manner in the end, by burning what he considered a "charming" but unfitting earlier version, replacing it with the completely new "Perpetuum mobile". In it the most important themes from the two preceding movements return (cf. Manuel Rosenthal, *Ravel. Souvenirs*, ed. by Marcel Marnat, Paris, 1995, pp. 109 f.).

While he was composing the Sonata, Ravel repeatedly consulted Hélène Jourdan-Morhange, in particular regarding the fingerings and bowings (cf. Jourdan-Morhange, *Ravel à Montfort l'Amaury*, in: *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, 1939, p. 167). The fact that he gladly incorporated her suggestions is shown not least by the numerous changes to figures in the Sonata's last movement, the "Perpetuum mobile" that is to be played as fast as possible, in which Ravel – in contrast to his original plan – plumbed the extreme depths of violinistic virtuosity. The violinist recalled interesting comments made by the composer concerning the work's performance that are in direct contrast to its established interpretation. Thus pianists often tend to subordinate their banjo-like accompanying chords at the opening of movement II too much to the leading violin, whereas "with these clusters of arpeggios [Ravel desired] to conjure up the impression of metal strings plucked by the fingers and, in particular, even in the pianissimo, impose a relentless rhythm (just as relentless as in the Bolero): a rhythm that allows the violin an unconventional vibrancy, portamenti that die away on a clear note" (Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Geneva, 1945, p. 193).

The world première took place on 30 May 1927, as intended in the Salle Erard in Paris as part of a concert organised by Jacques Durand with new works from the publisher's catalogue. George Enescu played the violin part and was accompanied on the piano by the composer. Another performance already followed two days later in the Salle Gaveau. Once again Ravel played the piano in this concert of the Société musicale indépendante, but this time with the violinist Claude Lévy (cf. Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, 1997, p. 322). Both the public and the reviews were most favourable even if this was due to a certain extent to Enescu's popularity. In a review of the second concert, the Sonata was described as being "one of the best works that we have come across for some time

in the field of contemporary French music", even if criticism was levelled at the work for representing the sonata genre more due to its form than its content (*Le Ménestrel*, 99/1927, p. 260).

A few weeks later, in August 1927, the first edition of the Violin Sonata was issued by the Parisian publishing house Durand and shortly afterwards – apparently on account of changes made by the composer that had inadvertently not been taken into account – there was a revised new edition, which is the primary source for our edition. Information regarding the sources and their evaluation can be found in the *Comments* at the end of the present edition.

The editor wishes to thank Nigel Simeone (Rushden/Northamptonshire) for information regarding the issues of the Sonata, and also the libraries named in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Berlin, spring 2016  
Ulrich Krämer

## Préface

Maurice Ravel (1875–1937) a écrit deux sonates pour violon et piano. La première, en un mouvement, qui date de 1897, est restée dans ses tiroirs: elle n'a été publiée qu'en 1975 avec quelques autres pages de jeunesse inédites.

La deuxième, en Sol majeur, présentée ici, a vu le jour entre 1923 et 1927. Sa dédicataire, la violoniste Hélène

Jourdan-Morhange (1892–1961), une amie du compositeur, devait en donner la première audition – comme elle l'avait déjà fait en 1922 pour la *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*, pour violon et piano, et pour la Sonate pour violon et violoncelle (édition Henle, HN 1070), avec le concours du violoncelliste Maurice Maréchal; mais des rhumatismes articulaires l'obligèrent à mettre précocement un terme à sa carrière et elle n'eut jamais l'occasion de jouer en public «sa» Sonate.

La longue genèse de la Sonate s'explique par le fait que Ravel traversa une crise de créativité dont il ne sortit qu'en 1925 avec l'achèvement de son deuxième opéra, *L'Enfant et les sortilèges*, sur un livret de Colette, un ouvrage qu'il avait commencé en 1920. En proie à un état d'épuisement et à des dépressions, il avait peine à composer en cette période de traversée du désert qu'il évoque dans plusieurs lettres où il parle d'un «cafard» qui l'empêche de travailler. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si le mouvement central de la Sonate s'intitule «Blues». Le terme «blues» vient de l'expression «blue devils», qui signifie mélancolie, vague à l'âme, et dont on a un équivalent en français avec les «idées noires».

De la même époque date la composition des *Chansons madécasses* (1925/26) pour petit ensemble instrumental et voix, commande de la grande mécène américaine Elizabeth Sprague Coolidge. La ressemblance entre ces pages vocales et la Sonate est frappante, comme l'a noté le biographe Roland-Manuel: «La Sonate pour piano et violon est jumelle des *Madécasses*, tant et si bien qu'elle semble, par endroits, faite de la même substance, en particulier dans son premier mouvement» (Roland-Manuel, *Ravel*, Paris, 1948, p. 119). Le compositeur a lui-même souligné, dans son esquisse autobiographique, que les deux partitions ont en commun l'indépendance des parties. Il justifie cette caractéristique ainsi dans la Sonate: «Je me suis imposé cette indépendance en écrivant une *Sonate pour piano et violon*, instruments essentiellement incompatibles, et qui, loin d'équilibrer leurs contrastes, accusent ici cette même in-

compatibilité» (*Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, éd. par Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 47).

Ravel se lance dans la composition de la Sonate à l'été 1923. Le 14 août, il écrit à Hélène Jourdan-Morhange: «J'ai commencé à travailler à la sonate: elle ne sera pas très difficile et ne vous donnera pas d'entorses» (original à la Morgan Library de New York, Robert Owen Lehman Collection, cote R252.S698). Le projet d'une sonate pour violon et piano remonte cependant au moins à l'automne 1922, probablement même à une date antérieure. Ce sont sans doute les deux sonates pour violon et piano de Béla Bartók qui ont incité Ravel à se lancer. Il avait découvert la première dans un concert à Paris, en avril 1922, avec Bartók lui-même au piano et la violoniste Jelly d'Aranyi (cf. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, 1986, p. 591). La première mention que fait le compositeur français de sa partition, dans une lettre à Hélène Jourdan-Morhange du 19 septembre 1922, montre qu'il avait ce projet en tête depuis un certain temps déjà: «Un peu tard pour vous répondre ... Quand même, vous ne me tuerez pas? Vous n'oseriez, à cause de la Sonate. Pour vous faire patienter, j'ai fait une "Berceuse" sur le nom de Fauré» (original à la Morgan Library de New York, Robert Owen Lehman Collection, cote R252.S698).

Lorsqu'il se met à l'œuvre, Ravel a déjà pris les décisions les plus importantes concernant la composition, non seulement s'agissant de la forme inhabituelle et du traitement instrumental, non moins original, mais aussi pour ce qui est du caractère des thèmes des trois mouvements, déjà arrêté, selon lui, «avant que l'"inspiration" m'ait soufflé un seul de ces thèmes» (*Lettres*, p. 326). On peut considérer que cette observation qu'il fait sur son processus créateur – dans une étude sur «l'inspiration» publiée par la revue musicale anglaise *The Chesterian* – dépasse le cadre de la Sonate et vaut pour toute sa production.

Durant l'hiver 1923/24, Ravel travaille avec acharnement sur ses partitions en chantier. Dès décembre, cependant, il apparaît clairement que la pre-

mière audition de la Sonate pour violon et piano, annoncée un peu rapidement pour le 16 janvier 1924, au Aeolian Hall de Londres, et une audition consécutive à Bruxelles ne seraient pas réalisables (cf. Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart, 1978, p. 300, note 10). Fin mars, Ravel informe Hélène Jourdan-Morhange qu'il a mis l'œuvre de côté au profit d'une autre partition. Celle-ci n'est autre que la rhapsodie de concert *Tzigane* (Édition G. Henle, HN 587) qui doit remplacer la Sonate au programme du concert londonien, reporté au 26 avril (cf. Orenstein, *Ravel*, p. 300, note 12).

Presque un an et demi s'écoule avant que Ravel ne revienne à sa Sonate, ce qu'il fait à l'été 1925. Malgré l'enthousiasme avec lequel il se remet au travail, il s'interrompt à nouveau pendant une période assez longue, cette fois-ci à cause de contraintes extérieures: il est pris par la correction des parties d'orchestre de son opéra *L'Enfant et les sortilèges*, qui doit être donné le 1<sup>er</sup> février 1926 à l'Opéra-Comique de Paris (la première représentation a eu lieu à Monte-Carlo en mars 1925), et par la préparation des répétitions. En raison d'une tournée de concerts prévue de longue date dans plusieurs villes européennes et de l'achèvement des *Chansons madécasses* commencées l'année précédente, Ravel ne se replonge dans la partition de la Sonate, à moitié terminée, que début juin 1926. Le 4 juin, il écrit à Hélène Jourdan-Morhange: «Repris la "Sonate". Ce qui est fait est assez 1924, mais ne m'a pas paru trop vieilli» (original à la Morgan Library de New York, Robert Owen Lehman Collection, cote R252.S698). Malgré ses bonnes résolutions, le travail n'avance pas, l'«inspiration» ne vient pas. Ravel arrive seulement à terminer l'œuvre lorsque, début 1927, il fixe la date de la première audition au 30 mai et ainsi se donne une contrainte temporelle – selon la même stratégie qui avait échoué en 1924 (cf. Marnat, *Ravel*, p. 592). À ce stade, c'est surtout le dernier mouvement qui lui pose problème. Il va y remédier de manière radicale, comme le raconte son élève Manuel Rosenthal, en brûlant sa première mouture, certes

«ravissante», mais jugée inadaptée, et en la remplaçant par un «Perpetuum mobile» entièrement nouveau au cours duquel reviennent les principaux thèmes des deux mouvements précédents (cf. *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, éd. par Marcel Marnat, Paris, 1995, pp. 109 s.).

Durant la composition de la Sonate, Ravel demande plusieurs fois conseil à Hélène Jourdan-Morhange, notamment pour les doigtés et les coups d'archet (cf. Jourdan-Morhange, *Ravel à Montfort l'Amaury*, dans: *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, 1939, p. 167). Il tient compte de ses suggestions, comme le montrent notamment ses nombreuses modifications de figures mélodiques dans le dernier mouvement, un «Perpetuum mobile» à jouer aussi vite que possible où il pousse la virtuosité violonistique à ses limites, ce qu'il n'avait pas prévu au départ. La violoniste se souvient qu'il avait fait des remarques intéressantes sur l'interprétation de l'œuvre, prenant souvent le contrepied de la manière habituelle de jouer. Par exemple au début du deuxième mouvement, les pianistes ont souvent tendance à jouer les accords qui rappellent un banjo en se subordonnant à la partie principale du violon, alors que Ravel, «avec ces arpèges ramassés, [veut] donner l'impression de cordes métalliques arrachées par les doigts, et surtout, même dans le *pianissimo*, [imposer] un rythme implacable (aussi implacable que dans *Boléro*): rythme qui permet au violon les déhanchements les plus fantaisistes, les *portamentos* qui meurent sur une note claire» (Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genève, 1945, p. 193).

Comme prévu, la première audition a lieu le 30 mai 1927, Salle Érard à Paris, lors d'un concert organisé par Jacques Durand où sont présentées de nouvelles œuvres de son catalogue. Georges Enesco tient la partie de violon, il est accompagné au piano par le compositeur. Deux jours plus tard, la Sonate est redonnée Salle Gaveau au cours d'un concert de la Société musicale indépendante. Ravel est de nouveau au piano, le violoniste est Claude Lévy (cf. Michel Duchesneau, *L'Avant-*

*garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, 1997, p. 322). L'œuvre est très bien accueillie par le public et la critique, même si la popularité d'Enesco y est pour quelque chose. Dans un compte rendu du deuxième concert, elle est qualifiée d'«une des meilleures productions que nous avons eu à enregistrer depuis quelque temps dans la musique française contemporaine» (*Le Ménestrel*, 99<sup>e</sup> année, 1927, p. 260). Le journaliste relève cependant

qu'elle appartient au genre de la sonate plus par sa forme que par son contenu.

En août 1927 paraît la première édition chez Durand et peu après une révision – certaines modifications de Ravel étaient passées à la trappe par inadvertance, semble-t-il. C'est cette révision que nous avons pris comme source principale de notre édition. Pour en savoir plus sur les sources et leurs variantes, on consultera les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la partition.

Nous aimerions remercier ici Nigel Simone (Rushden, Northamptonshire), qui nous a donné de précieuses indications sur les divers tirages de la Sonate, ainsi que toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, qui ont aimablement mis des copies des sources à notre disposition.

Berlin, printemps 2016  
Ulrich Krämer