Maurice

RAVEL

La Nuit

Soprano solo, Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni
Timpani, Piatti, Triangolo, Arpa

herausgegeben von / edited by / édité par
Marc Rigaudière

Urtext

Partitur / Full score / Conducteur

Carus 10.405

Inhalt

Vorwort 2
Foreword 4
Avant-propos 5

La Nuit 7

Kritischer Bericht 33

Texte chanté 36
Singtext (Übersetzung) 36
Singing text (translation) 36

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.405), Klavierauszug (Carus 10.405/03),
Orchestermaterial leihweise (Carus 10.405/19).

Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/1040500

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 10.405), vocal score (Carus 10.405/03),
orchestral material for rental (Carus 10.405/19).

Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/1040500

Le matériel d'exécution suivant est disponible pour cette œuvre :
conducteur (Carus 10.405), réduction piano-chant (Carus 10.405/03),
matériel d'orchestre de location (Carus 10.405/19).

Des éditions numériques sont proposées sur le site
www.carus-verlag.com/1040500

Vorwort

La Nuit (*Die Nacht*) komponierte Ravel im Mai 1902 im Rahmen seiner dritten Teilnahme am Wettbewerb um den *Prix de Rome*, den Rompreis. Schon 1889 war Ravel am Pariser Konservatorium in die Vorbereitungsklasse für Klavier aufgenommen worden, und von Ende Januar 1898 bis zum Ende des Schuljahrs 1899/1900 wurde er von Gabriel Fauré im Fach Komposition unterrichtet. Der Rompreis war das Ziel der meisten Schüler der Kompositionsklassen am *Conservatoire*. Der Wettbewerb bestand aus zwei Runden: Die Vorrunde, der sogenannte *Concours d'essai*, entschied im Ausschlussverfahren über die Zulassung zum eigentlichen Wettbewerb. Die Aufgabe bestand darin, eine Schulfuge über ein vorgegebenes Thema sowie eine Komposition für Chor, Orchester und einen Vokalsolisten zu schreiben. Die poetische Textvorlage hierfür wurde von den Mitgliedern der *Académie des Beaux-Arts* (Akademie der Schönen Künste) ausgewählt und den Kandidaten zu Beginn des Wettbewerbs diktiert. Der *Concours d'essai* dauerte sechs volle Tage, während derer jegliche Kommunikation mit der Außenwelt untersagt war. In der zweiten Runde, dem sogenannten *Concours définitif*, musste eine lyrische Szene, bekannt unter der allgemeineren Bezeichnung „Kantate", komponiert werden.

Zu Ravels Zeit fand der *Concours d'essai* im Palais de Compiègne statt. Er begann üblicherweise am ersten Samstag im Mai, im Jahr 1902 also am Samstag, dem 3. Mai um 10 Uhr. Ravel verließ seine „Loge" dort am 8. Mai, also nach fünf Tagen. Die anderen Kandidaten waren Aimé Kunc, Abel Estyle, Albert Bertelin, Édouard Trémisot, Paul Pierné, Charles Domergue, Gabriel Dupont, Jean-Roger Ducasse, Raymond Pech, Jean Gallon, Paul Ladmirault, und ein gewisser „Thery", möglicherweise Joseph-Paul Théry.[1] Die Jury fällte ihr Urteil am 10. Mai im *Conservatoire*[2] und ließ sechs der Kandidaten zur zweiten Runde zu: Kunc (Schüler von Lenepveu), Pech (Lenepveu), Dupont (Widor), Bertelin (Dubois und Widor), Ducasse (Fauré) und Ravel (Fauré). Die Abschlusswertung fand am 28. Juni statt, und der Sieg wurde Aimé Kunc zugesprochen.

Einordnung in Ravels Werk

1902 war Ravel für die Öffentlichkeit kein Unbekannter mehr, denn er hatte bereits mehrere Stücke komponiert, die eine gewisse Verbreitung erlangt hatten, so z.B. das *Menuet antique* (1895; veröffentlicht bei Enoch & Cie 1898), die *Sites auriculaires* (1895–1897), *Deux épigrammes de Clément Marot* (1897–1899; Demets 1900), die Ouvertüre *Shéhérazade* (1898), die *Pavane pour une infante défunte* (1899; Demets 1899) und die *Jeux d'eau* (1901; Demets 1902). Dank Paul Ladmirault wissen wir, dass Ravel von seinen Mitstudierenden am Konservatorium bewundert wurde und dass er bereits als ein wagemutiger Komponist wahrgenommen wurde:

> […] Was unsere Bewunderung jedoch gipfeln ließ, waren die Jeux d'eau, die bereits 1901 entstanden waren und gewagte, bis ins Paradoxe reichende Notenkombinationen enthielten, wie beispielsweise die Überlagerung von C- und Fis-Akkorden – eines der ersten Beispiele für Polytonalität.[3]

---

1 Diese Auflistung wurde erstellt auf der Basis der unvollständigen Informationen aus *Le Ménestrel*, 68/19 (11. Mai 1902), S. 150.

2 1902 bestand die Jury aus den folgenden Mitgliedern der *Académie*: Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, Émile Paladilhe und Ernest Reyer sowie den beigeordneten Juroren Charles-Marie Widor, Adolphe Marty, Gabriel Fauré, Léon Gastinel und Gabriel Pierné.

3 Paul Ladmirault, „Ravel", in: *La Revue musicale*, 19/187 (Dezember 1938), S. 214.

Beschreibung des Werks und seiner Stilistik
Bei den letzten drei von fünf Versuchen Ravels, den *Prix de Rome* zu gewinnen, waren die Gedichte, die den Kandidaten für die Chorkomposition des *Concours d'essai* vorgelegt wurden, den Tageszeiten gewidmet: der Nacht im Jahr 1902 (*La Nuit*), dem Vormittag 1903 (*Matinée de Provence*) und 1905 dem Sonnenaufgang (*L'Aurore*). Diese poetische Thematik entsprach wahrscheinlich dem literarischen Zeitgeschmack der Akademie zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Das Thema der Nacht inspirierte Ravel offenbar zu musikalischen Elementen eines Nocturne, die er jedoch seinen eigenen stilistischen Vorlieben anpasste. Seinem Streben nach rhythmischer Flexibilität kam die Wahl eines 12/8-Takts für das orchestrale Hauptmotiv entgegen. Dieses enthält Sechzehnteltriolen und Synkopen und ist bereits gekennzeichnet durch eine orientalisierende und hispanisierende Färbung, die später charakteristisch für Ravels Musik werden sollte (*Shéhérazade*, *Vocalise-étude en forme de Habanera*, „Habanera" aus der *Rapsodie espagnole*). Des Weiteren bevorzugt er in besonderer Weise sanfte Orchesterklänge, z. B. in den Takten 23 bis 26 die Harfen-Glissandi und Streicher-Tremoli, das Pizzicato der Violoncelli und Kontrabässe sowie das Becken und die sanft betonten Akkorde zu Taktbeginn. Dies lässt bereits die Feinheit der Orchestrierung erahnen, die maßgeblich zum Ansehen des Komponisten beigetragen hat. Und schließlich fühlt sich Ravel von der nächtlichen Stimmung in der Wahl einer vorzugsweise leisen Dynamik im *piano* und *pianissimo* bestärkt. Diese wiederum ermöglicht die besondere Herausarbeitung eines ersten dynamischen Zielpunkts bei T. 31 (*mezzoforte*) und schließlich der stärksten Intensität bei T. 60 auf dem Wort „douleurs" (Schmerzen) im *fortissimo*, die sich jedoch sehr schnell wieder beruhigt und ins *piano* zurückkehrt.

Die oben erwähnte Taktart 12/8 wird von Beginn an gleichzeitig verwendet mit der Taktart 𝐂. Ravel scheint in dieser Zeit besonderes Interesse an der Überlagerung binärer und ternärer Taktarten zu haben. Auch zwei Jahre später verwendet er dieses Mittel in seinem Wettbewerbsbeitrag *L'Aurore*. Allerdings brachte dieser kunstfertige Schreibstil immer wieder auch Fehler seitens des Komponisten selbst mit sich (siehe den Kritischen Bericht).

Wie üblich bei seinen Chorstücken für den *Concours d'essai*, sieht Ravel auch einige a cappella-Takte für den Chor vor (T. 16–21), außerdem einen zentralen Abschnitt für Vokalsolo mit reduziertem Orchester (T. 37–45). Das Stück endet mit einer kurzen Coda in Form einer Stretta über das Hauptmotiv. Hiermit wollte Ravel wohl seine technische Kunstfertigkeit demonstrieren. Kontrapunktische Schreibweisen dieser Art gehörten zum technischen Rüstzeug der Studierenden des *Conservatoire*, und ihre Verwendung konnte bei der Jury nur auf Zustimmung stoßen.

Anmerkungen zur Quelle
Das von Ravel bei der Jury eingereichte Manuskript ist – wie bei den Wettbewerbseinreichungen anderer Jahre – gekennzeichnet durch eine zuweilen recht unvollständige Niederschrift von Dynamik, Artikulationsangaben und sogar von Vorzeichen. Im Jahr 1902 ist Ravels Handschrift im Großen und Ganzen eher wenig sorgfältig und enthält vor allem zahlreiche Korrekturen (siehe den Kritischen Bericht). Allerdings kann dieses Mal das Argument der begrenzten Zeit nicht zur Entlastung des Kandidaten angeführt werden. Denn tatsächlich verließ Ravel seine „Loge" bereits nach fünf Tagen und hatte somit nicht die volle, ihm zur Verfügung stehende Zeit ausgenutzt. Gabriel Dupont, der seine Komposition erst am letzten Wettbewerbstag abgab, reichte ein weitaus sorgfältigeres Manuskript ein, sowohl in Bezug auf die Handschrift als auch hinsichtlich der Notation musikalischer Details.[4] Diese Feststellung lässt eine möglicherweise weniger „schulische" Herangehensweise Ravels vermuten, als dies bei den anderen Kandidaten der Fall war.

Die literarische Vorlage
Das Gedicht, das im Jahr 1902 für den Wettbewerb ausgewählt wurde, entstammt den *Poèmes et paysages* von Auguste Lacaussade (1815–1897). Der Dichter wurde auf der Insel La Réunion geboren und war ein Freund von Leconte de Lisle, dem Kopf der Dichtergruppe „Parnassiens". Der Band *Poèmes et paysages* erschien in vier Auflagen: 1852 (édition Ducloux / Garnier frères), 1861 (Dentu), 1892 (Lemerre) und 1897 (Lemerre). Alphonse Lemerre war der Verleger der drei Bände des renommierten *Parnasse contemporain* zwischen 1866 et 1876, und drei Gedichte von Lacaussade waren im dritten Band publiziert worden (1876). Die zweite Auflage der *Poèmes* hatte im Jahr 1862 den *Prix Bordin* des *Institut de France* gewonnen.

Die Gedichtfassung, die den Kandidaten diktiert wurde, ist mit keiner der veröffentlichten Fassungen identisch. Die letzte Strophe wurde für den Wettbewerb nicht verwendet. Die Abweichungen zwischen dem gedruckten und dem von Ravel vertonten Text beruhen nicht auf Fehlern des Komponisten, denn man findet dieselben Abweichungen auch in der Komposition seines Konkurrenten Dupont, in dessen Lied *À la nuit*, das 1902 veröffentlicht wurde, sowie in einer Chorkomposition mit Klavier von Victor Gallois von 1909 (Victor Gallois schreibt das Gedicht fälschlich Charles Grandmougin zu[5]). Sehr wahrscheinlich wurde also die Textfassung, die den Kandidaten diktiert wurde, für den Wettbewerb geändert. Darüber hinaus folgt Ravel aber nicht dem Aufbau des Gedichts: Er vertauscht die zweite und die dritte Strophe und wiederholt die erste Strophe am Schluss. Hier findet sich also ein Stück künstlerische Individualität Ravels wieder, der sich das vorgeschriebene Material mit einer gewissen Freiheit zu eigen macht.

Ich danke dem Carus-Verlag und meiner Lektorin Barbara Grossmann für die große Unterstützung während meiner Arbeit an der Ausgabe.

Reims, im Juni 2026 Marc Rigaudière
Übersetzung: Barbara Grossmann

4 Gabriel Dupont, *La Nuit*, F-Pn, *Ms 6746 (2)*.

5 Wahrscheinlich kannte Gallois dieses Gedicht nur indirekt durch einen der Teilnehmer des Wettbewerbs von 1902, der ihm den Text so übermittelt haben dürfte, wie er ihn dort im Diktat notiert hatte. Gallois war zumindest mit Pierné und Pech bekannt, die Konkurrenten im Wettbewerb von 1904 waren, sowie mit Estyle, (Wettbewerb 1905). Üblicherweise waren die Wettbewerbsteilnehmer Kommilitonen am Konservatorium und tauschten wahrscheinlich Informationen über die Wettbewerbe der Vorjahre aus.

Foreword

Maurice Ravel composed *La Nuit* in May 1902, on the occasion of his third participation in the competition for the *Prix de Rome*, the Prize of Rome. Ravel had already been accepted into the preparatory class for piano at the Paris *Conservatoire* in 1889 and had studied composition with Gabriel Fauré from the end of January 1898 until the end of the 1899/1900 academic year. Winning the Prize of Rome was the objective of most of the students in the composition classes at the *Conservatoire*. The competition consisted of two rounds: the preliminary round – the so-called *Concours d'essai* – decided the admission to the actual competition by way of elimination. The task was to write a scholastic fugue on a given theme as well as a composition for choir, orchestra and a vocal soloist. The poetic text for this was selected by the members of the *Académie des Beaux-Arts* (Academy of Fine Arts) and dictated to the candidates at the beginning of the competition. The *Concours d'essai* lasted six full days, during which all communication with the outside world was forbidden. In the second round, known as the *Concours définitif*, a lyrical scene, more commonly known as a "cantata," had to be composed.

In Ravel's time, the *Concours d'essai* took place at the *Palais de Compiègne*. It usually began on the first Saturday in May – in 1902, this would have been 3 May – at 10 a.m. After five days, on 8 May, Ravel left his so-called "loge" (cubicle). The other candidates were Aimé Kunc, Abel Estyle, Albert Bertelin, Édouard Trémisot, Paul Pierné, Charles Domergue, Gabriel Dupont, Jean-Roger Ducasse, Raymond Pech, Jean Gallon, Paul Ladmirault, and a certain "Thery," possibly Joseph-Paul Théry.[1] The jury announced its decision on 10 May at the *Conservatoire*,[2] and admitted six of the candidates to the second round: Kunc (a student of Lenepveu), Pech (Lenepveu), Dupont (Widor), Bertelin (Dubois and Widor), Ducasse (Fauré), and Ravel (Fauré). The final round took place on 28 June, and the victory was awarded to Aimé Kunc.

Context within Ravel's oeuvre

By 1902, Ravel was no longer unknown to the public, as he had already composed several pieces that had gained some popularity, such as the *Menuet antique* (1895; published by Enoch & Cie in 1898), the *Sites auriculaires* (1895–1897), *Deux épigrammes de Clément Marot* (1897–1899; Demets 1900), the *Shéhérazade* Overture (1898), the *Pavane pour une infante défunte* (1899; Demets 1899), and the *Jeux d'eau* (1901; Demets 1902). Thanks to Paul Ladmirault, we know that Ravel was admired by his fellow students at the conservatory and that he was already regarded as an intrepid composer:

> [...] What truly brought our admiration to a climax, however, were the Jeux d'eau, composed as early as 1901, which contained daring combinations of notes that bordered on the paradoxical, such as the superimposition of C and F-sharp chords – one of the first examples of polytonality.[3]

Remarks on Ravel's style

In the last three of Ravel's five attempts to win the *Prix de Rome*, the poems presented to the candidates for the choral composition portion of the *Concours d'essai* were dedicated to the times of day: night in 1902 (*La Nuit*), morning in 1903 (*Matinée de Provence*), and sunrise in 1905 (*L'Aurore*). This poetic theme probably reflected the Academy's literary tastes at the beginning of the 20th century.

The theme of "night" clearly inspired Ravel to incorporate musical elements of a nocturne, which he, however, adapted to his own stylistic preferences. The choice of a 12/8-time signature for the main orchestral motif accommodated his pursuit of rhythmic flexibility. This motif contains sixteenth-note triplets and syncopations and is already distinguished by an oriental and Hispanic flavor that would later become characteristic of Ravel's music (*Shéhérazade*, *Vocalise-étude en forme de Habanera*, "Habanera" from the *Rapsodie espagnole*). Furthermore, he shows a particular preference for gentle orchestral sounds, such as the harp glissandos and string tremolos in measures 23 through 26, the pizzicato of the cellos and double basses, as well as the cymbal and the gently accented chords at the beginning of each measure. This already evokes a sense of the orchestrational subtlety which would contribute significantly to the composer's reputation. And lastly, the nocturnal atmosphere inspired Ravel to select a predominantly soft dynamic range in *piano* and *pianissimo*. This, in turn, allows for the distinctive development of a first dynamic climax at m. 31 (*mezzoforte*) and, finally, the pinnacle of intensity at m. 60 on the word "douleurs" (sorrows) in *fortissimo*, which, however, quickly subsides and returns to *piano*.

From the very beginning, the 12/8-time signature mentioned above is used concurrently with the time signature 𝐂. Ravel seems to have taken a particular interest in the superimposition of simple and compound time signatures during this period. Two years later, he employed the same technique in his competition entry, *L'Aurore*. However, this artful compositional style repeatedly led to errors on the part of the composer himself (see the Critical Report). As was customary in his choral pieces for the *Concours d'essai*, Ravel also included several a cappella measures for the choir (mm. 16–21), as well as a central section for solo voice with a reduced orchestra (mm. 37–45). The piece ends with a short coda in the form of a stretta based on the main motif, with which Ravel presumably intended to demonstrate his technical mastery. Counterpoint techniques of this kind were part of the technical repertoire of the *Conservatoire's* students, and their use could only have met with approval from the jury.

Notes on the source

Like his competition entries from other years, the manuscript submitted by Ravel to the jury is characterized by a sometimes rather incomplete notation of dynamics, articulation marks, and even accidentals. In 1902, Ravel's handwriting was, on the whole, somewhat careless and, above all, contained numerous corrections (see the Critical Report). On this occasion, however, the argument of time limitation cannot be invoked in the candidate's defense, for Ravel in fact left his "loge" after only five days and thus had not made full use of the time available to him. Gabriel Dupont, who did not hand in his composition until the last day of the competition, submitted a far more meticulous manuscript,

---

1 This list was compiled based on incomplete information from *Le Ménestrel*, 68/19 (11 May 1902), p. 150.

2 In 1902, the jury consisted of the following members of the *Académie*: Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, Émile Paladilhe, and Ernest Reyer, as well as the associate jurors Charles-Marie Widor, Adolphe Marty, Gabriel Fauré, Léon Gastinel, and Gabriel Pierné.

3 Paul Ladmirault, "Ravel," in: *La Revue musicale*, 19/187 (December 1938), p. 214.

both in terms of handwriting and the notation of musical details.[4] This observation suggests that Ravel's approach may have been less "academic" than that of the other candidates.

The literary source

The poem selected for the competition in 1902 comes from the *Poèmes et paysages* by Auguste Lacaussade (1815–1897). The poet was born on the island of La Réunion and was a friend of Leconte de Lisle, the leader of the "Parnassiens" group of poets. The volume *Poèmes et paysages* was published in four editions: 1852 (édition Ducloux / Garnier frères), 1861 (Dentu), 1892 (Lemerre), and 1897 (Lemerre). Alphonse Lemerre was the publisher of the three volumes of the renowned *Parnasse contemporain* between 1866 and 1876, and three of Lacaussade's poems had been published in the third volume (1876). The second edition of *Poèmes* was awarded the *Prix Bordin* of the *Institut de France* in 1862.

The version of the poem dictated to the contestants is not identical to any of the published versions. The last stanza was not used for the competition. The discrepancies between the printed text and the text set to music by Ravel are not due to errors on the composer's part, as the same discrepancies can also be found in the composition by his rival Dupont in his song *À la nuit*, which was published in 1902, as well as in a choral composition with piano by Victor Gallois from 1909 (Victor Gallois erroneously attributes the poem to Charles Grandmougin[5]). It is therefore most probable that the version of the text dictated to the candidates was altered for the competition. Furthermore, Ravel did not follow the structure of the poem either: he exchanged the second and third stanzas and repeated the first stanza at the end. Here again we see an example of Ravel's artistic individuality: he takes the material imposed on him and makes it his own with a certain degree of freedom.

I would like to thank Carus-Verlag and my editor, Barbara Grossmann, for their substantial support during my work on this edition.

Reims, June 2026 Marc Rigaudière
Translation: Gudrun and David Kosviner

4 Gabriel Dupont, *La Nuit*, F-Pn, *Ms 6746 (2)*.

5 It is likely that Gallois only knew this poem indirectly through one of the participants in the 1902 competition, who probably passed the text on to him exactly as he had transcribed it during the competition dictation. Gallois certainly acquainted with Pierné and Pech, who were competitors in the 1904 competition, as well as with Estyle (1905 competition). Typically, the competition participants were fellow students at the conservatory and presumably exchanged information about the previous years' competitions.

Avant-propos

La pièce *La Nuit* a été composée par Ravel en mai 1902 à l'occasion de sa troisième candidature au concours du Prix de Rome. Admis au Conservatoire de Paris en classe préparatoire de piano en 1889, Ravel avait été élève de Gabriel Fauré en composition à partir de la fin janvier 1898 et jusqu'à la fin de l'année scolaire 1899–1900. Le concours du prix de Rome, qui était le but de la plupart des élèves des classes de composition du Conservatoire de Paris, comportait deux tours. Le premier tour, dit « concours d'essai », était éliminatoire. L'épreuve consistait à composer une fugue d'école sur un sujet imposé, ainsi qu'un chœur avec orchestre et un soliste vocal. Le texte poétique de ce chœur était choisi par les membres de l'Académie des Beaux-Arts et dicté aux candidats au début de l'épreuve. Le concours d'essai durait six jours entiers pendant lesquels toute communication avec l'extérieur était interdite. Le second tour, dit « concours définitif », était consacré à la composition d'une scène lyrique, connue sous l'appellation plus courante de « cantate ».

À l'époque de Ravel, le concours d'essai avait lieu au Palais de Compiègne. Il commençait traditionnellement le premier samedi de mai. En 1902, il débuta donc le samedi 3 mai à 10 heures, et Ravel quitta sa loge le 8 mai, soit au cinquième jour de la mise en loge. Les autres candidats étaient Aimé Kunc, Abel Estyle, Albert Bertelin, Édouard Trémisot, Paul Pierné, Charles Domergue, Gabriel Dupont, Jean-Roger Ducasse, Raymond Pech, Jean Gallon, Paul Ladmirault, et un certain « Thery », peut-être Joseph-Paul Théry.[1] À l'issue du jugement qui eut lieu le 10 mai au Conservatoire,[2] six candidats furent admis au concours définitif : Kunc (élève de Lenepveu), Pech (Lenepveu), Dupont (Widor), Bertelin (Dubois et Widor), Ducasse (Fauré) et Ravel (Fauré). Le jugement définitif eut lieu le 28 juin, et le premier Grand Prix fut décerné à Aimé Kunc.

Situation par rapport à l'œuvre

En 1902, Ravel n'était pas inconnu du public, car il avait déjà composé plusieurs pièces qui lui valaient déjà une certaine renommée, comme le *Menuet antique* (1895 ; publication Enoch & Cie 1898), les *Sites auriculaires* (1895–1897), les *Deux épigrammes de Clément Marot* (1897–1899 ; Demets 1900), l'ouverture *Shéhérazade* (1898), la *Pavane pour une infante défunte* (1899 ; Demets 1899) et les *Jeux d'eau* (1901 ; Demets 1902). On sait, grâce au témoignage de Paul Ladmirault, que Ravel suscitait l'admiration de ses condisciples du Conservatoire, et qu'il était déjà perçu comme un compositeur audacieux :

> […] ce qui avait mis le comble à notre admiration, c'était les Jeux d'eau, écrits dès 1901 et renfermant des combinaisons de notes audacieuses jusqu'au paradoxe, comme la superposition des accords d'ut et de fa dièze, un des premiers exemples de polytonalisme.[3]

1 Liste reconstituée d'après les informations incomplètes données dans *Le Ménestrel*, 68/19 (11 mai 1902), p. 150.

2 En 1902, le jury était composé, pour les musiciens, des académiciens suivants : Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, Émile Paladilhe et Ernest Reyer. Il était complété des jurés adjoints suivants : Charles-Marie Widor, Adolphe Marty, Gabriel Fauré, Léon Gastinel et Gabriel Pierné.

3 Paul Ladmirault, « Ravel », *La Revue musicale*, 19/187 (décembre 1938), p. 214.

Descriptif de la pièce, style
Lors des trois dernières de ses cinq candidatures de Ravel au prix de Rome, les poèmes imposés aux candidats pour la pièce chorale du concours d'essai se trouvent être consacrés à des moments de la journée : la nuit en 1902 (*La Nuit*), la matinée en 1903 (*Matinée de Provence*) et l'aurore en 1905 (*L'Aurore*). Cette thématique poétique était probablement en accord avec les goûts littéraires de l'Académie en ce début du XX^e^ siècle.

Le thème de la nuit inspire à Ravel des caractéristiques musicales que l'on peut associer au topos du nocturne, mais qu'il adapte à ses propres préférences stylistiques. La recherche d'une grande souplesse rythmique le porte vers le choix de la mesure à 12/8 pour son motif orchestral principal, qui comporte un triolet de doubles croches et des syncopes. Ce motif est déjà marqué par l'inspiration orientalisante ou hispanisante qui caractérisera plus tard la musique de Ravel (*Shéhérazade*, *Vocalise-étude en forme de Habanera*, « Habanera » de la *Rapsodie espagnole*). De même, les couleurs orchestrales douces sont privilégiées et particulièrement soignées. En particulier, l'orchestration des mes. 23–26, avec les glissandi de harpe, les trémolos de cordes, les pizzicati des violoncelles et contrebasses, la cymbale et les accords attaqués avec légèreté en début de mesure, laisse déjà présager la finesse d'orchestration qui a largement contribué à la réputation du compositeur. Enfin, l'ambiance nocturne inspire à Ravel une dynamique douce centrée sur les nuances *pianissimo* et *piano*, ce qui lui permet de donner un relief particulier à un premier aboutissement dynamique à la mes. 31 (*mezzoforte*), puis un sommet d'intensité atteint à la mes. 60 sur le mot « douleurs » (*fortissimo*), suivi très rapidement d'un retour apaisé à la nuance *piano*.

Le choix de la mesure à 12/8, évoqué plus haut, s'accompagne cependant dès le début de la pièce, d'une superposition avec la mesure à 𝐂. Ravel semble intéressé à cette époque par la superposition des mesures binaire et ternaire, qu'il utilisera à nouveau deux ans plus tard dans la pièce *L'Aurore* composée pour le concours d'essai. Cet artifice d'écriture n'est pas sans causer des confusions chez le compositeur lui-même (voir le Rapport critique).

Suivant un procédé habituel dans ses pièces chorales du concours d'essai, Ravel introduit une brève section pour chœur a cappella (mes. 16–21), puis une section centrale avec la voix soliste solo et un orchestre allégé (mes. 37–45). La pièce s'achève par une brève coda en forme de strette sur le motif principal, par laquelle Ravel cherche sans doute à montrer son adresse technique. Les procédés contrapuntiques de ce type faisaient partie du bagage technique des élèves du Conservatoire, et un tel geste ne pouvait que susciter l'approbation du jury.

Remarque sur la source
Le manuscrit rendu par Ravel au jury se caractérise, comme lors de ses autres participations au concours, par la notation quelquefois approximative d'éléments tels que la dynamique, les articulations, ou encore le détail des altérations. En cette année 1902, on peut remarquer que la graphie est, dans l'ensemble, particulièrement peu soignée, et comporte notamment d'assez nombreuses ratures (voir le Rapport critique). Pourtant, la question du temps limité ne peut cette fois pas être invoquée à la décharge du candidat. En effet, Ravel a quitté sa loge au cinquième jour, et n'a donc pas utilisé tout le temps disponible. Gabriel Dupont, qui a rendu sa pièce le dernier jour, livre un manuscrit plus soigné, tant pour ce qui est de la calligraphie que du soin apporté aux détails de la notation musicale.[4] Ce constat nous renseigne sur l'attitude de Ravel, peut-être moins scolaire que celle d'autres candidats.

Le texte poétique
Le poème qui a été choisi pour le concours de 1902 est extrait des *Poèmes et paysages* d'Auguste Lacaussade (1815–1897). Ce poète, né sur l'île de La Réunion, fut un ami de Leconte de Lisle, le chef de file du mouvement parnassien. Le recueil *Poèmes et paysages* a connu quatre éditions : 1852 (édition Ducloux / Garnier frères), 1861 (Dentu), 1892 (Lemerre) et 1897 (Lemerre). Alphonse Lemerre avait été l'éditeur du des trois volumes du *Parnasse contemporain* entre 1866 et 1876, et trois poèmes de Lacaussade avaient été publiés dans le troisième volume (1876). En 1862, la deuxième édition des *Poèmes* avait obtenu le prix Bordin, décerné par l'Institut de France.

La version dictée aux candidats n'est identique à aucune des versions publiées. La dernière strophe n'a pas été conservée pour le concours. Les divergences entre le texte imprimé et le texte de Ravel ne sont pas dues à des erreurs du compositeur, car on retrouve le même texte dans le chœur de son concurrent Dupont, dans sa mélodie *À la nuit* publiée en 1902, ainsi que dans le chœur avec piano de Victor Gallois de 1909 (Gallois attribue à tort le texte à Charles Grandmougin[5]). La version du texte qui a été dictée aux candidats a donc été très probablement modifiée pour le concours. De plus, Ravel ne suit pas la structure du poème : il permute les deuxième et troisième strophes, puis reprend la première strophe à la fin. On retrouve là encore un trait de la personnalité artistique de Ravel, qui s'approprie le matériau qu'on lui impose avec une certaine liberté.

Je remercie les éditions Carus, et tout particulièrement Madame Barbara Grossmann pour l'aide considérable qu'elle m'a apportée tout au long de la réalisation de cette édition.

Reims, juin 2026 Marc Rigaudière

4 Gabriel Dupont, *La Nuit*, F-Pn, *Ms 6746 (2)*.

5 Il est probable que Gallois n'a connu ce poème qu'indirectement par l'un des candidats du concours de 1902, qui lui aurait communiqué le texte tel qu'il l'avait pris en dictée. Gallois connaissait au moins Pierné et Pech dont il a été concurrent en 1904, et Estyle (concours de 1905). Plus généralement, les candidats étaient condisciples au Conservatoire et échangeaient probablement des informations sur les concours des années précédentes.

La Nuit

Maurice Ravel (1875–1937) 1902
Text: Auguste Lacaussade (1815–1897)

Très modéré

Flauto I, II
Oboe I, II
Corno inglese
Clarinetto I, II in Si♭/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa/F
Corno III, IV in Fa/F
Tromba I, II in Ut/C
Trombone I, II
Trombone III
Timpani Mi♭–Si♭/Es–B
Piatti
Triangolo
Arpa
Soprano solo
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

con sord.
div.
con sord. div.
con sord.
pizz.
pizz.

Carus

Aufführungsdauer / *Duration* / Durée: ca. 5 min.
© 2026 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 10.405
Any unauthorized reproduction is prohibited by law / All rights reserved / Printed in Germany
www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com / Carus-Verlag, Sielminger Straße 51, 70771 Leinfelden-Echterdingen, Germany

Urtext
edited by Marc Rigaudière

3

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

I

p

Cor (F)

Timp

Arpa

S

A

T

B

Vl

très expres.

con sord.

p

Va

pp

Vc

Cb

Carus

5

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Timp

Arpa

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

p

unis.

arco

Carus

7

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Timp

Arpa

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

I

p

mf

pp

pizz.

Carus

10

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Trb

Timp

Arpa

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

mf

pp

p

a 2

I

laissez vibrer

Nuit bien - fai-san - te!

arco

Carus

13

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Timp

Arpa

S

Nuit! mè-re des m les trê - - - - - ves, Sur nos fronts é - pui-sés de

A

Sur nos fronts

T

Sur nos

B

Sur nos

Vl

Va

Vc

pizz.

Cb

Carus

17

Fl

Ob

CIngl

Clt
(B♭)

Fg

Cor
(F)

Timp

Arpa

S

pei - ne et de la - beurs Ver - se, a - vec le som - meil, les bri - ses et les rê - ves, Ver - se l'ou -

pp

A

é pui - sés se le som - meil et l'ou - bli sa - cré

T

fronts de pei - ne Ver - se le som - meil et l'ou - bli des ter -

B

fronts é - pui - sés Ver - se l'ou -

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

21

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

pp

Solo

p

I solo

p

II pp

Cor (F)

pp

bouchés

p

Timp

pp

Piat

Arpa

glissando

S

bli sa - cré - tres-tres - leurs!

A

dou - leurs!

p

De la

T

leurs!

B

bli des dou - - leurs!

Vl

senza sord.

pp

div.

à la pointe et sur le chevalet*

ppp

Va

senza sord.

Vc

senza sord.

pp

pizz.

Cb

pizz.

pp

* alla punta e sul ponticello

Carus

24

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Timp

Piat

1 cymbale frappée avec la mailloche*
laissez vibrer

Arpa

étouffez

S

A

T

B

Dou - ce - ment ba - lan -

pl - ge, en mou - de ar - gen - te les sa - bles. Dou - ce - ment

Dou - ce - ment

Dou - ce - ment

Vl

unis.

Va

Vc

arco

Cb

arco

Carus

* 1 Beckenschale, mit dem Schlägel angeschlagen / *1 cymbal struck with the mallet*

27

Fl

Ob

CIngl

Clt
(B♭)

Fg

Cor
(F)

Arpa

pp

S

cés ou - es flots, Les na - - vi - - - res du

A

ba Les na - vi - res du port, on - du - lant sur leurs

T

lan - Les na - - - - vi - - - res du

B

ba - cés, Les na - - - - vi - - - res du

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

30

rall.

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

ouverts

Trb

Arpa

S

port Se ber - - - cent, se - - - - cent en - dor - mis com - me de

A

câ - bles, - - - - cent com - me des oi -

T

port ber - - - cent com - me des oi -

B

port Se ber - - - cent com - me des oi -

Vl

unis.

Va

Vc

pizz.

Cb

pizz.

Carus

33

a tempo

Fl

Ob

Solo

mf

CIngl

Solo

mf

Clt (B♭)

Fg

II solo

Cor (F)

p

Arpa

S

grands oi - seau

pp

Par -

A

seaux.

p

Tout re - po - - se,

T

p

Tout re - po - - se,

B

p

Tout re - po - - se,

div.

unis.

Vl

p

mf

pp

mf

div.

p

Va

mf

Vc

arco

div.

p

unis.

mf

Cb

arco

p

Carus

35

Fl

Ob

CIngl

Clt
(B♭)

Fg

I solo

mf

Cor
(F)

Arpa

S

tout l'om ais voi - - les.

pp

A

l'o - ses voi - - les.

T

- bre é ais - sit ses voi - - les.

B

Vl

p

unis.
IV corda

3

Va

div.

p

Vc

Cb

2 2

Carus

37

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Trg

Arpa

S solo

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

simile

pp

I

Seu - - - - - - le, aux feux dont le

con sord.
pizz.

con sord.

Carus

39

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

I

p

Cor (F)

Arpa

S solo

ciel em - plit ses bleus dé - [illegible], La

2

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

pp

Cb

Carus

41

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

simile

Cor (F)

Arpa

8va

simile

S solo

blan - che Rê - - - - - e, a man - - - - - - - te des é -

S

A

T

B

Vl

arco

pp

Va

Vc

Cb

Carus

43

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Arpa

S solo

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

(8va)

p

IV

p

p

8va

*

toi - - les, te et veil - - le as - si - se au bord des flots a -

2

2

pizz.

pp

pizz.

pp

* Siehe den Kritischen Bericht / *See the Critical Report*

45

Fl

Ob

II solo

CIngl

Clt
(B♭)

Fg

Cor
(F)

I

Arpa

8va

S solo

mers.

S

(bouche fermée)*
ppp

A

(bouche fermée)*
ppp
Ah!

T

(bouche fermée)*
ppp
Ah!

B

(bouche fermée)*
ppp
Ah!

Vl

très expressif
arco
pp

Va

pizz.

Vc

Cb

arco
pp

* T./*mm* 46: Die Silbe „Ah“ lässt sich nicht mit geschlossenem Mund singen. Vorschlag des Herausgebers: „Mmhh“.
The syllable “Ah” cannot be sung with a closed mouth. The editor suggests singing “Mmhh.”

47

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

I

pp

III

pp

pp

Trb

I

pp

pp

Arpa

S solo

p

avec les soprani

Nuit! mè - re des mol - les trê - ves,

S

ppp

Nuit fai san - - - - - - - - - te!

A

p

bien *fai* *san* - - - - - - - - - *te!*

pp div.

Ah!

T

p

3 3 3

Nuit en - fai - san - - - - - - - - - te, ô mè - re des mol - les

B

ppp

Nuit *bien* - *fai* - *san* - - - - - - - - - *te!*

Vl

senza sord.

pp

senza sord.

Va

Vc

Cb

Carus

50

I solo

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

a 2

Cor (F)

Trb

Timp

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Ah! sur nos fronts é - pui - sés de unis.

ver - se les

trê

Ah! sur nos

Sur nos

senza sord.

arco

Carus

53

Fl

Ob

CIngl

Clt
(B♭)

Fg

Cor
(F)

Timp

pp

S

pei - ne et de la - be - - - - - Ver - - - - - le som - meil, les bri - ses et les

A

rê - - - - - se rê - ves, Ver - - - se - nous l'ou - - -

T

fronts pâ - - - - lis, Ah! ver - - - se - nous l'ou - - -

B

fronts - - - - - lis,

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Timp

S — rê - ves, Ver - s u - bli des ter - res - tres dou - leurs, l'ou - -

A — - leurs! Ô Nuit! Ver - se - nous l'ou -

T — dou - - leurs, des

B — Ver - - - se - nous l'ou - -

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

59

Fl
Ob
CIngl
Clt (B♭)
Fg
Cor (F)
Tr (C)
Trb
Timp
Piat
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

a 2
I
bli tres leurs! Ô dou - ce Nuit!
bli des dou - leurs! Ô
dou - leurs! Ô
bli des dou - leurs! Ô
laissez vibr

Carus

62

I solo

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

IV

Timp

S

A

T

B

Nuit bien - fai - san - te!

Vl

div.

Va

Vc

pizz.

Cb

Carus

65

Fl

Ob

CIngl

Clt (B♭)

Fg

Cor (F)

Timp

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

I

a 2

unis.

arco

t&n

Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Autographe Partitur, Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Signatur *MS-1051.*[1] Der Titel der handschriftlichen Quelle lautet: *La Nuit / Chœur*. Es ist nur diese Quelle bekannt. Im Werkverzeichnis trägt die Komposition die Nr. O.33.[2]

Es handelt sich um 17 rastrierte und von Ravels Hand mit roter Tinte durchnummerierte Blätter im Format 35 × 27cm, die jeweils nur recto beschrieben sind; die Rückseiten bleiben leer. Auf Seite 12 folgt eine Seite „12bis". Wie üblich bei allen Stücken, die für den *Concours d'essai* des Prix de Rome komponiert wurden, wurde *La Nuit* zu Lebzeiten Ravels nicht veröffentlicht. Die Erstausgabe erschien ca. 1993 bei Salabert (EAS 19147p).

Ravel gibt die Besetzung von oben nach unten folgendermaßen an: *2 G. Flûtes* | *2 Hautbois* | *1 Cor anglais* | *2 Clar. en si♭* | *2 Bassons* | *[leeres System]* | *4 Cors chrom. / en fa* | *2 Tromp. chrom. / en ut* | *3 Trombones* | *2 Timbales / si♭, mi♭* | *[leeres System]* | *Triangle / Cymbales* | *[leeres System]* | *1 Harpe*l *[2 leere Systeme]* | *1er V.* | *2ds V.* | *Altos* | *Violoncelles.* Das System des Kontrabass ist nicht beschriftet.

Die Vokalbesetzung erscheint nicht auf der ersten Seite, sondern jeweils beim ersten Einsatz: *S.* | *C.* | *T.* | *B.* auf Seite 4, *Soprano solo* auf Seite 10. Triangel und Becken sind in einem üblichen Fünfliniensystem notiert. Die Paukenstimme hat weder Generalvorzeichnung noch einzelne Vorzeichen vor den Noten, sondern begnügt sich mit der Angabe der Stimmung.

Bei dieser Quelle handelt es sich wahrscheinlich um eine Reinschrift. Ravel reichte sie im Rahmen der Vorrunde des *Prix de Rome* ein. Es gibt jedoch zahlreiche Ungenauigkeiten in der Notation. Die wichtigsten sind in den Abschnitten „II. Zur Edition" und „III. Einzelanmerkungen" beschrieben. Sie betreffen beispielsweise die Notation von Halte- und Phrasierungsbögen, Dynamikangaben, Rhythmus, Pausen, Akzidentien oder auch von Spielanweisungen.

II. Zur Edition

Allgemeines

Die Neuausgabe (NA) beruht auf dem Autograph Ravels. Ergänzungen des Herausgebers sind nach Möglichkeit im Notentext selbst durch diakritische Darstellung kenntlich gemacht: Akzidentien, Dynamik und Akzente im Kleinstich, Textbestandteile durch Kursivierung, Bögen oder Dynamik-Gabeln durch Strichelung. Unter „III. Einzelanmerkungen" werden Aspekte aufgeführt, die nicht diakritisch gekennzeichnet werden können, sowie fragliche Stellen thematisiert. Vereinheitlichungen von Schreibweisen sowie die Modernisierung der Notation wurden entsprechend den heutigen Gepflogenheiten vorgenommen. Besetzungsangaben „I" oder „a 2" in den paarweise notierten Bläserstimmen gelten in der NA grundsätzlich bis zu einer anderslautenden Anweisung. Besonderheiten, die aus Ravels Schreibweise resultieren, sind im Folgenden dargestellt.

Ravels Schreibweise

Wie bereits im Vorwort erwähnt wurde, ist Ravels Niederschrift nicht immer eindeutig, und das Manuskript enthält recht viele Korrekturen. Manchmal wurde die ursprüngliche Fassung getilgt und neu notiert. Gelegentlich wurde sie aber auch ohne vorherige Tilgung nur überschrieben. In diesen Fällen sind die Notenköpfe der neuen Version größer als bei Ravel üblich. Auf diese Weise kann man in den meisten Fällen die Version *post correcturam* leicht identifizieren. Fragliche Stellen werden in Anlehnung an Parallelstellen oder entsprechend dem harmonischen Kontext entschieden und in den Einzelanmerkungen begründet.

Dynamik

Crescendo- und Descrescendo-Gabeln sind generell nur annäherungsweise notiert. Die Neuausgabe gleicht ihre Länge in den einzelnen Stimmen kontextbezogen an. Unklare Fälle werden in den Einzelanmerkungen thematisiert. In den einzelnen Instrumentengruppen notiert Ravel die Angaben zur Dynamik oft nur einmal zwischen den jeweiligen Systemen, z.B. zwischen den Hörnern I–II und III–IV oder auch zwischen Trompete und Posaunen. Die NA ergänzt die fehlenden Angaben und kennzeichnet sie diakritisch. Bei den Vokalstimmen wird im homophonen Satz auf diakritische Kennzeichnung verzichtet, wenn die Dynamik nicht in allen Stimmen von Ravel notiert wurde.

Rhythmus und Metrum

Die parallele Verwendung der Taktarten 12/8 und 𝐂 ist immer wieder Ursache von Fehlern in der Rhythmusnotation. Z.B. sind in T. 4 und 5 die Pausen der Hörner im 12/8-Takt notiert, obwohl für diese Instrumente die Taktart 𝐂 vorgezeichnet ist. In T. 7 steht im Kontrabass eine Halbe Note für die Dauer der ersten Takthälfte, obwohl die Stimme im 12/8-Takt notiert ist und somit die Halbe Note punktiert sein müsste. Die NA korrigiert diese Fehler in eindeutigen Situationen stillschweigend und setzt ggf. auch die Taktartwechsel an die geeignetsten Stellen, weist dies aber in den Einzelanmerkungen nach.

Artikulation und Phrasierung

In den Streicherstimmen sind die Angaben „pizz."/„arco" und „div."/„unis." recht unsystematisch notiert. Die Ausgabe ergänzt die fehlenden Angaben in diakritischer Notation (kursiv).

Wie die Dynamikgabeln notiert Ravel auch die Bogenlängen oft nur annäherungsweise. Am Seitenende begonnene Bögen werden teilweise auf der Folgeseite nicht fortgeführt und umgekehrt. Auch bei den Bögen entscheidet die NA entsprechend dem musikalischen Kontext, kennzeichnet Ergänzungen diakritisch und weist Zweifelsfälle in den Einzelanmerkungen nach.

Die Bogensetzung in den Streicherstimmen ist nicht immer eindeutig, so beispielsweise beim Hauptmotiv in den Takten 49–55 und 64–67, in denen zudem auch Korrekturen enthalten sind. Die NA vereinheitlicht die Bogensetzung nach der mehrheitlich von Ravel verwendeten Variante: Wenn die beiden Schlusstöne des Motivs unterschiedlich sind, führt der Bogen bis zum Ende des Motivs. Handelt es sich um eine Tonrepetition, dann reicht er nur bis zur vorletzten Note.

---

1 Die Bibliothèque nationale de France weist dem Manuskript, das sowohl die ebenfalls im Wettbewerb eingereichte Fuge als auch die Chorkomposition enthält, für beide Teile nur eine einzige Signatur zu.

2 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris: Fayard, 1986, S. 735–736.

Singtext
Für den Singtext dient der NA die gedruckte Fassung von 1897 (siehe Vorwort) als Vorlage. Orthographie, Zeichensetzung sowie die Groß- und Kleinschreibung des Referenztexts wurden beibehalten. Die Textvarianten, die den Kandidaten diktiert wurden (siehe Vorwort) sowie weitere von Ravel vorgenommene Änderungen wurden übernommen.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen der Instrumental- und Vokalstimmen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, CIngl = Corno inglese, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Piat = Piatti, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Trg = Triangolo, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

Die Einzelanmerkungen geben den Befund der Quelle wieder, wo diese von der Edition abweicht. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Anmerkung. Takt und Zeichen im Takt können auch durch einen Punkt verbunden werden, z.B.: (T.) 8.3 = 3. Zeichen in Takt 8.

1	Cb	*pizz.* ergänzt wegen Angabe *arco* in T. 6
1	Trg, Piat	ohne Angabe der Taktart; NA ergänzt 𝐂 analog zu Timp
1–3	Arp	unteres System irrtümlich Bassschlüssel
4	Ob 6–13	ursprünglich notiert wie in T. 5 und 6, nachträglich durch Überschreiben korrigiert
4	Vl II	T. 4.14+16+18: Hilfslinien des b^0 fehlen; Zählzeit 4 ist als Abbreviatur notiert
5	Va	T. 5.2+6+14+18: Hilfslinien des d^0 fehlen; Zählzeit 4 ist als Abbreviatur notiert
6	Timp 4	NA ergänzt einen Wirbel wegen Crescendo-Gabel
7	Clt 1	Achtelnote statt Viertelnote, es fehlt eine Achtel im Takt; NA gleicht Rhythmus an Ob und Vl I an
7	Cor IV	Crescendo-Gabel beginnt bereits am Ende von T. 6; NA gleicht an die übrigen Stimmen an
7	Arp	Bassschlüssel fehlt
10	Vl II 3	♮ fehlt; NA ergänzt entsprechend der vorausgehenden sequenzierenden Motivik ab T. 7
10	Cb 3	unklare Korrektur; NA schreibt *G* analog zu Fg. Nach den beiden Viertelnoten im Takt fehlt jeweils eine Achtelpause; NA ergänzt analog zu T. 8+9
11	Cor III/IV	Die rhythmische Notation setzt einen Wechsel zu 𝐂 voraus, ein expliziter Taktartwechsel ist jedoch nicht vorhanden
12	A, T, B 1	Halbe Note statt Viertelnote; Ravel korrigiert nur A und lässt T und B unverändert
12	Ob 7	unklare Korrektur; NA folgt Vl I
15	Clt I	ohne Bogen 15.1–15.2; NA folgt Fl und Ob
15–16	S, A	Phrasierungsbogen zu Seitenbeginn in T. 16 nach links geöffnet, jedoch ohne Bogenbeginn in T. 15; NA setzt den Bogen bei Versbeginn an
18	T	Ravel schreibt „peines“ im Plural; NA folgt S in T. 17 sowie der Textvorlage von Lacaussade
19	A	unklare Notation der Phrasierungsbögen; NA folgt T
20–21	A, T	Phrasierungsbögen nach dem Seitenwechsel nicht fortgeführt; NA ergänzt entsprechend der musikalischen Phrasierung
23	Vl, Va	Ravel schreibt „de la pointe et sur le chevalet“; NA verwendet die gebräuchlichere Formulierung „à la pointe“.
24	A	Ravel platziert die zweite Silbe von „pla-ge“ bereits unter der angebundenen Achtel b^1 auf 24.2.
25–30	Legni	Teilweise sind zu den Legato-Bögen widersprüchliche Staccato-Punkte vorhanden; NA verzichtet auf diese Punkte
26	Va	*unis.* hier eher unwahrscheinlich; NA verschiebt die Angabe in T. 30
28	A	Die rhythmische Notation setzt einen Wechsel zu 𝐂 voraus, ein expliziter Taktartwechsel ist jedoch nicht vorhanden. NA setzt die Taktangabe schon in T. 26, um die rhythmische Notation von A, T und B zu vereinheitlichen
28	Ob 7	es^2 wieder nach unten gehalst; NA deutet dies als Beteiligung der Ob II analog zu T. 29.7
29	Vc 6	nachträgliche Ergänzung einer punktierten Note *B* durch Überschreiben, jedoch ohne Entfernung der vorher notieren Viertelpause + Achtelpause
30	S	unklare Korrektur, das originale ces^2 scheint durch ein es^2 überschrieben worden zu sein
30	Vl I 4	Viertelnote statt Achtelnote, auch kein Hinweis auf eine Duole vorhanden; NA korrigiert den Rhythmus entsprechend der Taktart 12/8
32	A	keine syllabische Trennung des Wortes „comme“; NA folgt T
32	B	ohne Textunterlegung; NA folgt T
32	Vl I 12	Angabe eines Aufstrichs, einzige Anweisung zum Bogenstrich in der Quelle
32–33	Fl, Ob, Cor IV	Decrescendo-Gabeln gehen über den Taktstrich in T. 32 hinaus, werden aber nach dem Seitenumbruch in T. 33 nicht fortgesetzt; NA verlängert sie bis zum Ende der Phrase
32–33	Ob	Phrasierungsbogen nur bis Taktende; NA folgt Fl
32–33	Clt I/II	Bögen nach dem Seitenumbruch in T. 33 nicht fortgesetzt
32–33	Fg II	Phrasierungsbogen nach dem Seitenumbruch in T. 33 nicht fortgeführt
32–33	Cor IV	Haltebogen am Ende von T. 32 zwar vorhanden, aber in T. 33 folgt nach dem Seitenwechsel keine Note; NA folgt dem Rhythmus der Clt, jedoch angepasst an die Taktart 𝐂
33–36	Coro	Ravel behält im Chor im Gegensatz zum Orchester die Vorzeichnung von 3♭ bei und gibt den Wechsel zu 5♯ erst in T. 37 an. NA notiert den Vorzeichenwechsel bereits in T. 33 und passt die Vorzeichen entsprechend an. Wohl wegen der unterschiedlichen Vorzeichnung in Chor und Orchester vergisst Ravel jedoch einige Versetzungszeichen im originalen Notentext des Chors (3♭): Alt T. 33.5 a^1 ohne ♮; Tenor T. 33.5 und 34.1 fis^1 ohne ♯; Bass T. 34.1 cis^1 ohne ♯; Sopran T. 35.6 fis^1 ohne ♯, Alt T. 36.1 cis^1 ohne ♯ und Tenor T. 36.1 fis^0 ohne ♯
33		Nach dem *rall.* in T. 32 fehlt ein *a tempo*; NA ergänzt dieses auf der zweiten Takthälfte von T. 33
33	S	Ravel schreibt den kompletten Takt in 12/8; NA notiert weiter in 𝐂
33	Vl II 1	Ravel notiert ais^1; NA schreibt b^1 analog zu Clt II, T und Va
33	Vl II 1–5	NA ergänzt einen Legatobogen entsprechend der Legato-Schreibweise der Streicher in der ganzen Passage
34	Va 7–8	unklare Korrektur; Ravel scheint zunächst eine exakte Wiederholung des Motivs der Vl II vorgesehen zu haben, hat dann allerdings eine Korrektur vorgenommen, um das d^1 als Zielnote erreichen zu können
35	Vc 7–8	unklare Korrektur wie in Va T. 34; NA folgt der Korrektur in der Va

37	Arp	Die rhythmische Notation setzt einen Wechsel zu 12/8 voraus, ein expliziter Taktartwechsel ist jedoch nicht vorhanden
43	CIngl, Vl II	zweite Takthälfte notiert als drei Viertelnoten; NA gleicht die im 12/8-Takt besser lesbare Notation von T. 8–10 an
44	Arp 21, 30	Ravel behält das *B* der ersten Takthälfte bei, trotz der Auflösung des *b/ais* zu *a* in CIngl und Vl II. Ein Irrtum ist nicht ausgeschlossen. Änderungsvorschlag ad lib.: *Heses* statt *B* in der Harfe
45–46	S, A, T, B	NA behält die Textierung Ravels mit „Ah!“ bei, auch wenn diese Silbe nicht mit geschlossenem Mund (*bouche fermée*) singbar ist, schlägt aber eine Realisierung als „Mmhh“ vor
46–48	Arpa	rhythmische Notation Ravels nur annäherungsweise; NA vereinheitlicht die Takte 46–48 entsprechend dem korrekt notierten T. 47
49	Cor I–IV	Ab Zählzeit 2 setzt die rhythmische Notation einen Wechsel zu 𝄵 voraus, ein expliziter Taktartwechsel ist jedoch nicht vorhanden. Die Halbe Note in Cor III auf Zählzeit 3 ist irrtümlich noch punktiert
49	Arpa	Die Harfenstimme bricht nach dem Seitenwechsel nach T. 48 abrupt ab. NA schlägt vor, optional den Rhythmus in der ersten Takthälfte von T. 49 weiterzuführen, um das Phrasenende von Fl, Clt und Vl I zu begleiten
49	Vc 1	Viertel- statt Achtelnote; NA folgt Fl, Clt, Vl, Va und Chor
49–52	Archi	ohne *senza sord.*; NA schlägt eine Ergänzung vor entsprechend dem neuen Formteil sowie der Dynamik ***f*** ab T. 60
50	Fl I, Ob I 6	ursprünglich in der Ob ges^1, in der Fl g^2 (Vorzeichen fehlt) mit Haltebogen zur Folgenote notiert; später durch Überschreiben korrigiert in b^1 (Ob) bzw. b^2 (Fl), ohne Streichung der Bögen
50	Vl II 7	Schlussnote des Motivs fehlt; NA vervollständigt entsprechend den sukzessiven Einsätzen von Vl II und Vl I in T. 49
50	T 1	unklare Korrektur; vermutlich hatte Ravel zunächst eine Halbe Note geschrieben wie im A
51–55	Fl	uneinheitliche Bogenenden; NA folgt Vl I
52	Fl 1	Pause in der ersten Takthälfte; NA ergänzt den Schlusston des Motivs (c^3 bzw. c^2) analog zu Vl I
53	Ob 1	unklare Korrektur; NA schreibt c^2 entsprechend S, Fl I und Vl I und anschließend an den auf 52.4 begonnenen Haltebogen
53–54	T, B	Ravel schreibt aus rhythmischen Gründen „pâlis“ statt „épuisés“
55, 58	A, T, B	Das Wort „nous“ wurde von Ravel aus rhythmischen Gründen ergänzt
56	S 1	unklare Korrektur; NA folgt Vl I
57	Vl I, Va 1	Ravel schreibt ***p*** statt ***mf***; NA korrigiert angesichts der vorausgehenden, bei ***p*** beginnenden Crescendo-Gabel stattdessen in ***mf*** und gleicht die Va wegen der Doppelung entsprechend an
57	Vl II	zwei Bögen: 57.1–2 und 2–3
57	Vc, Cb	Die rhythmische Notation setzt einen Wechsel zu 𝄵 voraus. Ein Taktartwechsel ist zwar nicht notiert, jedoch eine explizite Rückkehr zu 12/8 in T. 64 gefordert
57	Vc 1	keine Note vorhanden; Überbindung aus T. 56 legt jedoch nahe, dass die Phrase nicht abgeschlossen ist. NA ergänzt *F* und stellt dadurch einen Übergang zum Cb her
57–59	Cor I/II	Cor I Bogen 57.2–59.1, Cor II Bogen 57.1–58.3; NA vereinheitlicht die Bögen entsprechend Cor II
58	Tr	Pause der Tr I fehlt
58–59	Clt	Die Besetzung mit Clt I bzw Clt II ergibt sich meist aus der Halsrichtung und analog zu T. 57. Die Pausen der Clt II fehlen allerdings jeweils in der ersten Takthälfte
59–60	Tr I	Bogen 59.1–60.1; NA folgt Tr II et unterbricht den Bogen nach 59.3, um den folgenden Akkord gemeinsam mit Trb neu anzusetzen
59–61	Cor III/IV	Vermutlich Abschreibfehler Ravels bei der Reinschrift: Er vergisst die Wiederholung des (notierten) g^1/g^0 in T. 59, und schreibt dafür die Takte 60–61 einen Takt zu früh, also in T. 59 (notiert) fis^1/fis^0 statt g^1/g^0 und in T. 60 (notiert) f^1/f^0 statt fis^1/fis^0. NA korrigiert entsprechend der Harmonie. In T. 60 steht bei Ravel nur eine Viertelnote ohne weitere Noten oder Pausen, in T. 61 eine Achtelnote (notiert f^1/f^0 mit Auflösungszeichen) und dem Ende eines Haltebogens, dessen Anfang fehlt
60	Vl I 1	g^3 statt h^3; NA folgt Vl II und Va
60–61	S	überflüssiger Bogen
60–61	B	In T. 60 fehlt der Beginn des Bogens, das Bogenende ist jedoch nach dem Seitenumbruch in T. 61 vorhanden; NA folgt A und T
60–61	Fg I/II	In T. 60 fehlt der Beginn des Bogens, das Bogenende ist jedoch nach dem Seitenumbruch in T. 61 vorhanden
61	Cor III/IV	ursprüngliche Fassung, notiert d^1 und d^2, wurde nicht gelöscht
61	Vl II 1	unklare Korrektur; NA folgt Va
62–64	Fl I	Phrasierungsbogen nur 62.7–63.4; NA folgt Ob
63	Cb	ab der vierten Zählzeit Notation als 12/8-Takt, obwohl der Wechsel erst in T. 64 erfolgt; NA notiert in T. 63 noch einen mit 𝄵 kompatiblen Rhythmus
65–66	Cor IV	ursprüngliche, falsche Fassung nicht ausgestrichen (65.2 und 66.1 notiert es^1 statt b^0, klingend as^0 statt es^0)
67–68	Vl II	Ravel notiert einen Legatobogen 67.3–68.1, der kaum spielbar ist. NA gleicht Vl II an Vl I an.
68	Archi	unvollständige Notation von Pausen und Fermaten. NA ergänzt
68	Vl I	Ravel notiert ein g^3 als natürliches Flageolett, welches praktisch nicht realisierbar ist
68	Vl II	Ravel notiert ein es^3 als natürliches Flageolett, was nicht möglich ist

Texte chanté

La Nuit

(Chœur)
Nuit bienfaisante ! Ô Nuit ! mère des molles trêves,
Sur nos fronts épuisés de peine et de labeurs
Verse, avec le sommeil, les brises et les rêves,
Verse l'oubli sacré des terrestres douleurs !

De la plage, en mourant, l'onde argente les sables.
Doucement balancés au lent roulis des flots,
Les navires du port, ondulant sur leurs câbles,
Se bercent endormis comme des (de grands) oiseaux.

Tout repose, partout l'ombre épaissit ses voiles.
(Solo)
Seule, aux feux dont le ciel emplit ses bleus déserts,
La blanche Rêverie, amante des étoiles,
Médite et veille, assise au bord des flots amers.

(Chœur)
Nuit bienfaisante, ô mère des molles trêves,
Ah ! sur nos fronts épuisés / pâlis de peine et de labeurs
Verse, avec le sommeil, les brises et les rêves,
Verse(-nous) l'oubli des terrestres douleurs !
Ô douce Nuit ! Ô Nuit bienfaisante !

Auguste Lacaussade (1815–1897)

Singtext (Übersetzung)

Die Nacht

(Chor)
Wohltuende Nacht! O Nacht! Mutter sanfter Ruhe,
über unsere von Kummer und Mühsal erschöpften Stirnen
gieße du, zusammen mit dem Schlaf, Brisen und Träume aus,
gieße das heilige Vergessen der irdischen Schmerzen!

Die Wellen versilbern beim Zurückziehen den Sand des Meeresufers. Sanft schaukelnd im langsamen Auf und Ab der Fluten, wiegen sich die Schiffe im Hafen, an ihren Tauen schwankend, schlafend wie (große) Vögel.

Alles ruht, überall verdichtet der Schatten seine Schleier.
(Solo)
Allein, bei den Lichtern, mit denen der Himmel seine blauen Weiten erfüllt, sinnt und wacht die weiße Träumerei, die Geliebte der Sterne, am Ufer der bitteren Wogen sitzend.

(Chor)
Wohltuende Nacht, o Mutter sanfter Ruhe,
ach, über unsere von Kummer und Mühsal erschöpften / erblassten Stirnen gieße du, zusammen mit dem Schlaf, Brisen und Träume aus, gieße (uns) das Vergessen der irdischen Schmerzen! O sanfte Nacht! O wohltuende Nacht!

Auguste Lacaussade (1815–1897)
Übersetzung: Barbara Grossmann

Singing text (translation)

The Night

(Chorus)
Beneficent night! Oh Night! Mother of gentle repose,
upon our brows, weary from sorrow and toil,
pour, along with sleep, breezes and dreams,
pour the sacred oblivion of earthly sorrows!

As they recede, the waves turn the sand on the seashore silvery. Gently rocking in the slow ebb and flow of the tides, the ships in the harbor sway, swinging on their moorings, lulled to sleep like (great) birds.

All is still; everywhere, the shadow thickens its veils.
(Solo)
Alone, amidst the lights with which the sky fills its blue expanse, the white reverie, the beloved of the stars, ponders and watches, seated at the edge of the bitter waves.

(Chorus)
Beneficent night, Oh mother of gentle repose,
ah, upon our weary brows / pale with sorrow and toil,
pour, along with sleep, breezes and dreams,
pour (upon us) the oblivion of earthly sorrows!
O gentle night! O beneficent night!

Auguste Lacaussade (1815–1897)
Translation: Gudrun and David Kosviner