

Maurice  
**RAVEL**

---

## Matinée de Provence

Soprano solo, Coro (SATB)  
Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti  
4 Corni, 2 Trombe, Timpani  
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by / édité par  
Marc Rigaudière

Urtext

Partitur / Full score / Conducteur



---

Carus 10.406

## Inhalt / Contents / Table des matières

Vorwort .....	2
Foreword .....	4
Avant-propos .....	5
<i>Matinée de Provence</i> .....	7
Kritischer Bericht .....	30
Texte chanté / Singtext / Singing text .....	32

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 10.406), Klavierauszug (Carus 10.406/03),  
Orchestermaterial leihweise.

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:  
[www.carus-verlag.com/1040600](http://www.carus-verlag.com/1040600)

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 10.406), vocal score (Carus 10.406/03),  
orchestral material for rental.

↓ Digital editions for this work are listed at  
[www.carus-verlag.com/1040600](http://www.carus-verlag.com/1040600)

Le matériel d'exécution suivant est disponible pour cette œuvre :  
conducteur (Carus 10.406), réduction piano-chant (Carus 10.406/03),  
matériel d'orchestre de location.

↓ Des éditions numériques sont proposées sur le site  
[www.carus-verlag.com/1040600](http://www.carus-verlag.com/1040600)

## Vorwort

### Ravel und der Prix de Rome

Maurice Ravel komponierte *Matinée de Provence* im Mai 1903 anlässlich seiner vierten Teilnahme am Wettbewerb um den *Prix de Rome*, den Rompreis. Ravel war schon im Alter von 14 Jahren am Pariser Konservatorium in die Vorbereitungs-klasse für Klavier aufgenommen worden und von Ende 1898 bis zum Ende des Schuljahrs 1899/1900 Schüler von Gabriel Fauré im Fach Komposition gewesen.

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 Ausschussverfahren 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 1903 also am Samstag, dem 2. Mai. Die zehn Kandidatinnen und Kandidaten waren Hélène Fleury, Angelin Biancheri, Jean Roger-Ducasse, Maurice Ravel, Paul Ladmirault, Raoul Lappara, Raymond Pech, Paul Pierné, Abel-César Estyle und Victor Gallois. Fleury, Biancheri, Ladmirault und Gallois schieden bei der Vorrundenwertung am Samstag, dem 9. Mai, im *Conservatoire* aus. Die Abschlusswertung fand am 27. Mai statt. Der Sieg wurde Raoul Lappara zugesprochen, der wie Ravel ebenfalls ein Schüler Gabriel Faurés war. Einem Brief Ravels lässt sich entnehmen, dass Fauré das Urteil der Jury<sup>1</sup> skandalös fand und dies auch offen kundtat:<sup>2</sup> Er war offensichtlich der Meinung, dass von seinen beiden Schülern, die in der zweiten Runde angetreten waren, Ravel die Auszeichnung gebührt hätte. Ravel hingegen war offenbar der Ansicht, dass Roger-Ducasse den ersten Preis hätte erhalten sollen.<sup>3</sup>

### Einordnung in Ravels Werk

1903 hatte Ravel bereits mehrere Stücke komponiert und eine gewisse Bekanntheit erlangt. Auch einige Schlüsselwerke seines Schaffens waren bereits entstanden, wie die *Pavane pour une infante défunte* (1899) oder die *Jeux d'eau* (1901), und am Vor-

<sup>1</sup> Im Jahr 1903 bestand die Jury aus den folgenden Mitgliedern der *Académie*: Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Ernest Reyer, Théodore Dubois, Charles Lenepveu und Émile Paladilhe. Diese wurden durch die folgenden beigeordneten Juroren ergänzt: als Titularjuroren Léon Gastinel, Lucien Hillemaicher, Paul Vidal; als zusätzliche Juroren Alphonse Duvernois und Xavier Leroux (Archives de l'Institut de France, *Registre des procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts*, 1903–1906, Sitzung vom 31.1.1903, S. 15). Der Name Paul Vidal wird jedoch nicht im Register der Wettbewerbspreise der *Académie des Beaux-Arts* erwähnt (Archives de l'Institut de France, *Registre des prix en concours de l'Académie des Beaux-Arts*, 1893–1904, S. 418).

<sup>2</sup> Brief an Jane Courteault vom 11. September 1903 (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, hg. von Arbie Orenstein, Paris: Flammarion 1989, S. 69).

<sup>3</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York, 1911, S. 39. Orenstein beruft sich auf das Tagebuch von Ricardo Viñes.

abend des Wettbewerbs hatte er gerade den dritten und vierten Satz des *Quatuor* fertiggestellt. Jean Marnold, ein einflussreicher Rezensent, veröffentlichte im folgenden Jahr eine lobende Kritik dieses Werks und schloss mit den Worten:

[...] seine Persönlichkeit, die sich in seinen berühmten *Jeux d'eau* entfaltet hatte, zeigt sich jetzt deutlich in seinem *Quatuor*. Darin offenbart sich die bewusste und feinsinnige Natur eines reinen Musikers, die vor allem aus Charme und kühner Anmut gebildet wird; eine spontane Kunstfertigkeit, bei der die unbeeirrbarbare Kraft der Intuition die Größe des Denkens bestimmt. Den Namen Maurice Ravel muss man sich merken. Es ist der Name eines der Meister von morgen.<sup>4</sup>

Auch wenn der junge Komponist sich den Regeln des Wettbewerbs unterwarf, um akademische Anerkennung zu erringen, ist es dennoch offensichtlich, dass er sich bereits ein solides kompositorisches Handwerk und einen ausgeprägten eigenen Stil angeeignet hatte.

In *Matinée de Provence* bediente sich Ravel eines weitgehend konsensfähigen Stils, um bei der Jury keinen Anstoß zu erregen; auf diese Weise wurde er zum Hauptwettbewerb zugelassen. So finden sich in der Tat Elemente eines Stils, der recht vielen französischen Komponisten der damaligen Zeit zu eigen war und der sich besonders durch das Streben nach harmonischem Reichtum auszeichnet. Ein Beispiel ist die Hinführung zum Dominantseptakkord über einen Sextakkord auf der dritten Stufe, was es Ravel ermöglicht, durch die Verlängerung der Sexte in den nächsten Akkord (Dominantseptakkord) die Septime und die Sexte übereinander zu legen (T. 8–10, 65–67). Erwähnenswert ist auch die Verwendung der leitereigenen Molldreiklänge (z.B. die Fortschreitung III–VI–III in T. 21–22) oder der Gebrauch der *Sixte ajoutée* (T. 82).<sup>5</sup>

Eine Passage zeugt jedoch von einem weniger angepassten Stil und von Ravels ausgeprägtem Interesse an Dissonanzen, wie man sie in seinen späteren Werken reichlich findet und die zu einem bedeutenden Merkmal seines harmonischen Stils werden sollten: Um den Streichersatz in T. 69–75 gegenüber dem entsprechenden Abschnitt im ersten Teil des Stücks (T. 32–38) zu variieren, wählte Ravel eine imitatorische Schreibweise, die eine Verschiebung einzelner Akkordtöne in die Harmonie des nächsten Takts zur Folge hat. Die Dissonanzen, die sich daraus ergeben und die störend wirken können, wie das Zusammentreffen von *ais* und *a* in T. 73, werden durch ihre kurze Dauer abgemildert (siehe den Kritischen Bericht).

### Anmerkungen zur Quelle

Die einzige verfügbare Quelle für *Matinée de Provence* ist die Reinschrift, die Ravel beim *Concours d'essai* abgab. Diese ist im Wesentlichen sorgfältig angefertigt und daher gut lesbar. Nur einige wenige Korrekturen führen stellenweise zu einer Unsicherheit hinsichtlich des korrekten Notentextes (siehe den Kritischen Bericht). Einige Ungenauigkeiten in der Notation können auf die

<sup>4</sup> Jean Marnold, „Revue du mois. Musique“, *Le Mercure de France*, 1.4.1904, S. 250–251.

<sup>5</sup> Interessant ist ein Vergleich mit der Liedkomposition *Les cigales* von Emmanuel Chabrier (1889), die hinsichtlich der poetischen Vorlage (Zikaden, Mittags-sonne) sehr ähnlich ist, wie *Matinée de Provence* in der Tonart A-Dur steht und jede Strophe mit einer *Sixte ajoutée* beendet.

Wettbewerbsbedingungen zurückgeführt werden, insbesondere auf die begrenzte Zeit, die für die Komposition der beiden Stücke zur Verfügung stand.<sup>6</sup>

### Die literarische Vorlage

Das 1903 den Kandidaten zur Vertonung vorgelegte Gedicht „*Matinée de Provence*“ stammt aus einer Sammlung mit dem Titel *Provence*, die von Jean Renouard (1874–1962) 1902 veröffentlicht worden war (Paris: Alphonse Lemerre, S. 48–49). Diese Sammlung wurde 1903 mit dem *Prix Archon-Despérouses* ausgezeichnet. Die Wahl eines Gedichts von Renouard durch die Mitglieder der Akademie war also wahrscheinlich durch die literarische Aktualität begünstigt worden. Der Text wurde den Kandidaten anhand eines kleinen, handgeschriebenen, blauen Blattes diktiert, das im Archiv des *Institut de France* aufbewahrt wird.<sup>7</sup> Er beschreibt eine typische südliche Landschaft mit einer Vegetation aus Pinien und Lorbeer,<sup>8</sup> in der Zikaden und Grillen leben, die charakteristischen Insekten der Provence. Diese Landschaft ist in ein wunderschönes, veredelndes Licht getaucht. Das Gedicht beschreibt einen ganzen Morgen, vom Sonnenaufgang bis zum Mittag. Dann steht die Sonne im Zenit und wird von einer intensiven Hitze begleitet, die die Landschaft und ihre Bewohner am hellichten Tag in eine Art Benommenheit versetzt.

Renouard war als Dichter seiner Region eng verbunden. Man kann ihn den im Frankreich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreich vertretenen regionalistischen literarischen Strömungen zuordnen, die die Schönheit einer Region besingen und ihre Identität fördern wollten.<sup>9</sup> Nach 1903 wurden weitere Gedichte von Renouard von verschiedenen, weniger bedeutenden Komponisten wie Henri Dallier, Paul Fiévet oder Victor Gallois vertont.

Ich danke dem Carus-Verlag und meiner Lektorin Barbara Grossmann für die große Unterstützung während meiner Arbeit an der Ausgabe sowie der Mediathek von Nîmes, die mir eine Kopie des Gedichts von Jean Renouard zur Verfügung gestellt hat.

Reims, im Mai 2025

Marc Rigaudière

Übersetzung: Barbara Grossmann

<sup>6</sup> Die Hypothese, dass Ungenauigkeiten auf den Zeitmangel der Wettbewerbssituation zurückzuführen sind, kann durch Ravels Brief an Lucien Garban über seine Kantate *Myrrha* vom 26.7.1901 gestützt werden: „Obwohl meine Komposition als eine der ersten fertig war, war ich in Verzug geraten, und es war mir nur sehr wenig Zeit für mein Orchester geblieben, das dadurch etwas schlampig geworden ist“ (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, S. 66).

<sup>7</sup> In dieser handschriftlichen Kopie fehlt die fünfte Strophe des gedruckten Textes (siehe S. 32). Im Übrigen stimmt sie bis auf ein Detail mit der Druckfassung überein: „lauriers thym“ wird in dieser Quelle „lauriers-thym“ geschrieben.

<sup>8</sup> Das Gedicht nennt in Vers 2 „laurier thym“ („Thymian-Lorbeer“), einen Strauch, dessen botanisch korrekter Name eher „laurier-tin“ (*Viburnum tinus*, d.h. Steinlorbeer) lautet.

<sup>9</sup> Diesen lässt sich auch, als prominenter Vorgänger, Frédéric Mistral zuordnen, der seine regionale Perspektive durch die Verwendung der *Langue d'oc* untermauerte.

# Foreword

## Ravel and the Prix de Rome

Maurice Ravel composed *Matinée de Provence* in May 1903, on the occasion of his fourth 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* at the age of 14 and had studied composition with Gabriel Fauré from the end of 1898 until the end of the 1899/1900 academic year.

Wining 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, which in 1903 was Saturday, 2 May. The ten candidates were Hélène Fleury, Angelin Biancheri, Jean Roger-Ducasse, Maurice Ravel, Paul Ladmirault, Raoul Lappara, Raymond Pech, Paul Pierné, Abel-César Estyle and Victor Gallois. Fleury, Biancheri, Ladmirault and Gallois were eliminated in the preliminary round at the *Conservatoire* on Saturday, 9 May. The final adjudication took place on 27 May. Raoul Lappara, who like Ravel was also a pupil of Gabriel Fauré, was awarded the victory. A letter from Ravel reveals that Fauré found the jury's<sup>1</sup> decision scandalous and openly made this known:<sup>2</sup> he was obviously of the opinion that, of his two pupils who had competed in the second round, Ravel should have won the award. Ravel, on the other hand, was apparently of the opinion that Roger-Ducasse should have received the first prize.<sup>3</sup>

## Classification in Ravel's oeuvre

By 1903, Ravel had already composed several pieces and had achieved a certain degree of fame. Some key works of his oeuvre had also already been written, such as the *Pavane pour une infante défunte* (1899) or the *Jeux d'eau* (1901), and on the eve of the competition he had just completed the third and fourth movements of his *Quatuor*. Jean Marnold, an influential reviewer, published a laudatory review of this work the following year, concluding with the words:

[...] his personality, which had unfolded in his famous *Jeux d'eau*, now shows itself clearly in his *Quatuor*. It reveals the conscious and subtle nature of a pure musician, formed above all from charm and bold grace; a spontaneous artistry in which the unwavering power of intuition determines the greatness of thought. The name Maurice Ravel is one to remember. It is the name of one of the masters of tomorrow.<sup>4</sup>

Even though the young composer submitted to the rules of the competition in order to gain academic recognition, it is nevertheless obvious that he had already acquired a solid compositional craft and a distinctive style of his own.

In *Matinée de Provence*, Ravel used a largely consensual style so as not to offend the jury; with this strategy, he gained admission to the main competition. Indeed, there are elements of a style that was common to many French composers of the time and which is characterized in particular by the pursuit of harmonic richness. One example is the introduction to the dominant seventh chord via a sixth chord on the third degree, which enabled Ravel to superimpose the seventh and the sixth by extending the sixth into the next chord (dominant seventh chord) (measures 8–10, 65–67). Also worth mentioning is the use of the minor triads inherent to the scale (e.g. the progression III–VI–III in measures 21–22) or the use of the *sixte ajoutée* (measure 82).<sup>5</sup>

One passage, however, testifies to a less conforming style and to Ravel's pronounced interest in dissonances, which are found in abundance in his later works and were to become a significant feature of his harmonic style: to vary the string writing in measures 69–75 from the corresponding section in the first part of the piece (measures 32–38), Ravel chose imitative writing, which resulted in a shift of individual chord tones into the harmony of the following measure. The resulting dissonances, which might have a disturbing effect, such as the simultaneous sounding of a *sharp* and a *m*. 73, are mitigated by their short duration (see the Critical Report).

## Notes on the source

The only available source for *Matinée de Provence* is the fair copy that Ravel handed in at the *Concours d'essai*. This is essentially carefully prepared and therefore easily legible. Only a few corrections lead to uncertainty regarding the correct musical text in certain places (see the Critical Report). Some inaccuracies in the notation can be attributed to the conditions of the competition, in particular the limited time available for the composition of the two pieces.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> In 1903, the jury consisted of the following members of the *Académie*: Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Ernest Reyer, Théodore Dubois, Charles Lenepveu and Émile Paladilhe. These were supplemented by the following associate jurors: as titular jurors Léon Gastinel, Lucien Hillemaicher, Paul Vidal; as additional jurors Alphonse Duvernois and Xavier Leroux (Archives de l'Institut de France, *Registre des procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts*, 1903–1906, meeting of 31 January 1903, p. 15). However, Paul Vidal's name is not mentioned in the register of competition prizes of the *Académie des Beaux-Arts* (Archives de l'Institut de France, *Registre des prix en concours de l'Académie des Beaux-Arts*, 1893–1904, p. 418).

<sup>2</sup> Letter to Jane Courteault dated 11 September 1903 (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, ed. by Arbie Orenstein, Paris: Flammarion, 1989, p. 69).

<sup>3</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York, 1911, p. 39. Orenstein refers to the diary of Ricardo Viñes.

<sup>4</sup> Jean Marnold, “Revue du mois. Musique,” *Le Mercure de France*, 1 April 1904, pp. 250–251.

<sup>5</sup> It is interesting to compare it with the song composition *Les cigales* by Emmanuel Chabrier (1889), which is very similar in terms of the poetic model (cicadas, midday sun), is in the key of A major like *Matinée de Provence* and ends each verse with a *sixte ajoutée*.

<sup>6</sup> The hypothesis that inaccuracies were due to the lack of time in the competitive situation can be substantiated by Ravel's letter to Lucien Garban about his cantata *Myrrha* of 26 July 1901: “Although my composition was one of the first to be finished, I had fallen behind schedule, and I had very little time left for my orchestra, which has become somewhat sloppy as a result” (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, p. 66).

## Avant-propos

### The literary template

The poem “*Matinée de Provence*,” which was presented to the candidates for setting in 1903, comes from a collection entitled *Provence*, which was published by Jean Renouard (1874–1962) in 1902 (Paris: Alphonse Lemerre, pp. 48–49). This collection was awarded the *Prix Archon-Despérouses* in 1903. The choice of a poem by Renouard by the members of the Academy was therefore probably favored by its literary topicality. The text was dictated to the candidates from a small handwritten blue sheet kept in the archives of the *Institut de France*.<sup>7</sup> It describes a typical southern landscape with pine and laurel vegetation,<sup>8</sup> inhabited by cicadas and crickets, the insects characteristic of Provence. This landscape is bathed in a beautiful, exalting light. The poem describes a whole morning, from sunrise to midday, when the sun is at its zenith and is accompanied by an intense heat that sends the landscape and its inhabitants in a kind of drowsiness in broad daylight.

As a poet, Renouard was closely connected to his region. He can be associated with the numerous regionalist literary movements in France from the second half of the 19th century onwards, which sang the praises of a region's beauty and sought to promote its identity.<sup>9</sup> After 1903, other poems by Renouard were set to music by various less significant composers such as Henri Dallier, Paul Fiévet and Victor Gallois.

I would like to thank the Carus publishing house and my editor Barbara Grossmann for their great support during my work on the edition, as well as the Nîmes media library, which provided me with a copy of Jean Renouard's poem.

Reims, May 2025

Marc Rigaudière

Translation: Gudrun and David Kosviner

### Ravel et le prix de Rome

La pièce *Matinée de Provence* a été composée par Maurice Ravel en mai 1903 à l'occasion de sa quatrième candidature au concours du prix de Rome. Ravel, admis au Conservatoire de Paris en classe préparatoire de piano à l'âge de 14 ans, avait été élève de Gabriel Fauré en composition à partir de la fin 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. Le concours d'essai commençait traditionnellement le premier samedi de mai. En 1903, il débuta donc le samedi 2 mai. Les dix candidats étaient Hélène Fleury, Angelin Biancheri, Jean Roger-Ducasse, Maurice Ravel, Paul Ladmirault, Raoul Lappara, Raymond Pech, Paul Pierné, Abel-César Estyle et Victor Gallois. Fleury, Biancheri, Ladmirault et Gallois furent éliminés lors du jugement du concours d'essai du samedi 9 mai au Conservatoire. Le jugement définitif eut lieu le 27 mai, et le premier Grand Prix fut décerné à Raoul Lappara, qui était lui aussi un élève de Gabriel Fauré. Un passage d'une lettre de Ravel indique que Fauré trouva scandaleux le jugement rendu par le jury<sup>1</sup> et le fit savoir ouvertement<sup>2</sup> : il pensait manifestement que, parmi ses deux élèves ayant concouru au deuxième tour, Ravel était celui qui méritait d'être couronné. Il semble que Ravel, quant à lui, estimait que Roger-Ducasse aurait dû remporter le premier prix.<sup>3</sup>

### Situation par rapport à l'œuvre de Ravel

En 1903, Ravel a déjà composé plusieurs pièces et commence à avoir une certaine renommée. Plusieurs d'entre elles sont des pièces emblématiques de sa production, comme la *Pavane pour une infante défunte* (1899) ou les *Jeux d'eau* (1901). Ravel vient d'achever les troisième et quatrième mouvements du *Quatuor* au moment où il entre en loge à Compiègne. Jean Marnold, un critique influent, publiera l'année suivante une critique louangeuse de cette œuvre et conclura sur ces mots :

<sup>7</sup> The fifth verse of the printed text is missing in this handwritten copy (see p. 32). Apart from that, it agrees with the printed version except for one detail: “lauriers thym” is spelled “lauriers-thym” in this source.

<sup>8</sup> In verse 2, the poem mentions “laurier thym” (“thyme laurel”), a shrub whose botanically correct name is in fact “laurier-tin” (*Viburnum tinus*, i.e., stone laurel).

<sup>9</sup> Frédéric Mistral, who underpinned his regional perspective by using the *langue d'oc*, can also be categorized as a prominent predecessor.

<sup>1</sup> En 1903, le jury était composé des académiciens suivants : Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Ernest Reyer, Théodore Dubois, Charles Lenepveu et Émile Paladilhe. Il était complété par les jurés adjoints suivants : comme jurés titulaires, Léon Gastinel, Lucien Hillemaicher et Paul Vidal ; comme jurés supplémentaires, Alphonse Duvernois et Xavier Leroux (Archives de l'Institut de France, *Registre des procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-arts*, 1903–1906, séance du 31/1/1903, p. 15). Cependant, le nom de Paul Vidal n'est pas mentionné dans le *Registre des prix et concours de l'Académie des Beaux-arts* (Archives de l'Institut de France, *Registre des prix en concours de l'Académie des Beaux-Arts*, 1893–1904, p. 418).

<sup>2</sup> Lettre à Jane Courteault du 11 septembre 1903 (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, éd. Arbie Orenstein, Paris : Flammarion, 1989, p. 69).

<sup>3</sup> Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York, 1911, p. 39. Orenstein s'appuie sur le journal de Ricardo Viñes.

[...] sa personnalité, qu'avaient dégagée ses prestigieux *Jeux d'eau*, s'accuse aujourd'hui délibérément dans son *Quatuor*. Une saine et subtile nature de pur musicien s'y divulgue, faite surtout de charme et de grâce audacieuse ; un art spontané, où l'indéfectible vertu de l'instinct assure la portée de la pensée. Il faut retenir le nom de Maurice Ravel. C'est celui d'un des maîtres de demain.<sup>4</sup>

Si le jeune compositeur se soumet aux règles du concours afin de gagner une reconnaissance académique, il est pourtant évident qu'il a déjà acquis un solide métier d'écriture et un style bien prononcé.

Dans *Matinée de Provence*, Ravel adopte un style assez consensuel pour ne pas heurter le jury, ce qui lui vaut d'être reçu au concours d'essai. On trouve en effet des éléments d'un style commun à d'assez nombreux compositeurs français de l'époque, caractérisé par la recherche de riches sonorités harmoniques. On remarque par exemple l'arrivée à l'accord de septième de dominante par un accord de sixte du troisième degré, ce qui permet à Ravel, en prolongeant la sixte dans l'accord suivant (septième de dominante), de superposer la septième et la sixte (mes. 8–10, 65–67). On peut également mentionner l'utilisation d'accords des degrés secondaires mineurs de la tonalité (progression iii-vi-iii aux mes. 21–22) ou encore l'usage de l'accord de sixte ajoutée (mes. 82).<sup>5</sup>

Un passage, toutefois, témoigne d'un style moins convenu et de l'intérêt de Ravel pour les dissonances, que l'on trouvera en abondance dans ses œuvres ultérieures, et qui deviendront une caractéristique importante de son style harmonique. Dans les mes. 69–75, pour varier l'écriture des cordes par rapport au passage équivalent dans la première partie de la pièce (mes. 32–38), Ravel met en place une écriture imitative qui provoque le décalage de certaines notes d'une harmonie donnée dans l'harmonie suivante. Les dissonances résultant de ce décalage, qui pourraient être rédhitoires, comme la rencontre de *la#* et *la* naturel à la mes. 73, sont estompées par leur courte durée (voir le Rapport critique).

### Remarques sur la source

La seule source disponible pour *Matinée de Provence* est la copie au propre remise par Ravel à l'issue du concours d'essai. Cette copie, dans l'ensemble, est réalisée avec soin, et elle est donc bien lisible. Seules quelques ratures ont pour conséquence une incertitude ponctuelle sur le texte musical exact (voir le Rapport critique). Certaines approximations de notation peuvent être imputées aux conditions de concours, et en particulier au temps limité pour fournir les deux pièces.<sup>6</sup>

### Le texte poétique

Le texte poétique proposé en 1903 aux candidats, intitulé « Matinée de Provence », provient du recueil *Provence* publié par Jean Renouard (1874–1962) en 1902 (Paris : Alphonse Lemerre, p. 48–49). Ce recueil a obtenu le prix Archon-Despérouses en 1903. Le choix d'un poème de Renouard par les membres de l'Académie a donc probablement été favorisé par l'actualité littéraire. Le texte a été dicté aux candidats à partir d'une petite feuille manuscrite de couleur bleue, conservée aux Archives de l'Institut de France.<sup>7</sup> Il décrit un paysage méridional typique, avec une végétation de pins et de lauriers-tins<sup>8</sup>, peuplé de cigales et de grillons, insectes emblématiques de la Provence. Ce paysage est baigné d'une belle lumière qui le sublime. La temporalité du poème est celle d'une matinée complète, du lever du soleil à midi. À midi, le soleil au zénith s'accompagne d'une intense chaleur qui plonge la campagne et ses habitants dans une torpeur diurne.

Renouard était un poète très attaché à sa région. On peut le rattacher aux divers courants littéraires régionalistes présents en France à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'attachent à chanter la beauté d'une région et à en promouvoir l'identité.<sup>9</sup> Après 1903, d'autres poèmes de Renouard ont été mis en musique par plusieurs compositeurs mineurs comme Henri Dallier, Paul Fiévet ou Victor Gallois.

Je remercie Carus-Verlag et ma responsable d'édition Barbara Grossmann pour l'aide considérable qu'elle m'a apportée tout au long du travail éditorial, ainsi que la médiathèque de Nîmes qui m'a fourni une copie du poème de Jean Renouard.

Reims, mai 2025

Marc Rigaudière

<sup>4</sup> Jean Marnold, « Revue du mois. Musique », *Le Mercure de France*, 1/4/1904, p. 250–251.

<sup>5</sup> Une comparaison intéressante peut être faite avec la mélodie *Les cigales* d'Emmanuel Chabrier (1889), très proche pour ce qui est de l'inspiration poétique (les cigales, le soleil de midi), qui partage avec *Matinée de Provence* la tonalité de la majeur, et dont chaque strophe s'achève sur un accord avec sixte ajoutée.

<sup>6</sup> L'hypothèse selon laquelle les imprécisions de la notation seraient dues aux conditions de concours peut être confortée par ce qu'écrit Ravel à Lucien Garban à propos de sa cantate *Myrrha* dans une lettre du 26/7/1901 : « bien que ma composition fut terminée l'une des premières, j'étais arrivé à me mettre en retard et il ne m'était resté que fort peu de temps pour mon orchestre, qui s'en est trouvé quelque peu bâclé » (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, p. 66).

<sup>7</sup> Cette copie manuscrite ne comporte pas la cinquième strophe du texte imprimé (voir p. 32). Son texte est presque exactement conforme au texte imprimé, à un détail près : « lauriers thym » est orthographié « lauriers-thym » dans cette source.

<sup>8</sup> Le poème mentionne le « laurier thym » (vers 2), un arbuste dont le nom correct du point de vue de la botanique est plutôt « laurier-tin » (*viburnum tinus*).

<sup>9</sup> Un précédent célèbre avait été celui de Frédéric Mistral, dont la position régionaliste était renforcé par son choix de la langue d'oc.



Pic

Fl

Ob

Clt (A)

Fg

Cor (F)

Tr

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*p*

*mf*

*pp*

*p*



Pic

Fl *p*

Ob

Cl (A)

Fg *p*

Cor (F) *p*

Tr

Timp

S

A

T *p*  
 Dans le ciel bleu de la Pro - ven - - ce, Au-des -

B

Vi *p*

Va *p*

Vc *pizz.* *p*

Cb *pizz.* *p*





Pic

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

Cor (F)

Tr

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*arco*

*arco*

*p*

bleu de la - ve - ce, Au-des - sus des blancs lau-riers thym, Le so -

bleu de la - ce, Au-des - sus des blancs lau-riers thym, Le so -

Le so -

3

3

Pic

Fl

Ob

Cl (A)

Fg

*p*

*mf*

*a 2*

Cor (F)

Tr

Timp

*p*

*p*

*p*

S

A

T

B

*p*

*mf*

Le so - leil se lève et s'a - van - ce, Per - çant l'or pâ - le du loin -

leil se lève et s'a - van - ce, Le so - leil se lève et s'a - van - ce, Per - çant l'or pâ - le du loin -

lève et s'a - van - ce, Le so - leil se lève et s'a - van - ce, Per - çant l'or pâ - le du loin -

*mf*

Per - çant l'or pâ - le du loin -

VI

Va

Vc

Cb

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*



Pic

Fl *p* *mf* *f* a 2

Ob *mf*

Cl (A) *mf* *f* a 2

Fg *mf* a 2

Cor (F) *f*

Tr *f*

Timp *tr* *mf*

S *p* *f*  
eux, Font leurs no - tes é - ga - les Vers l'a - zur é - cla-tant des

A *p* *f*  
eux, Font mon - leurs no - tes é - ga - - les Vers l'a - zur é - cla-tant des

T *p* *f*  
Font mon - leurs no - tes é - ga - - les Vers l'a - zur é - cla-tant des

B *p* *f*  
eux, mon - ter leurs no - tes é - ga - - les Vers l'a - zur é - cla-tant des

VI *f* unis.

Va *f* unis.

Ve *f* unis.

Cb *f*



Pic

Fl

Ob

Clt (A)

Fg

Cor (F)

Tr

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Il res - plen-dit!

Il res - plen-dit!

Il res - plen-dit!

Il res - plen-dit!

Il res - plen-dit!

3

3

unis.

div.

div.

45

Fl

mf

Ob

mf

p

Cl (A)

p

Fg

mf

p

Cor (F)

a 2

p

Tr

Timp

p

S solo

p

S

A

T

B

VI

pp

Va

p

unis.

Vc

p

pizz.

Cb

p

in Mi-La/e-A

et dans l'es-pa - ce

Carus



Fl *mf*

Ob *p* *I solo* *p très expressif* *mp*

Clf (A) *p* *mp*

Fg

Cor (F) *p* *mp*

Tr *mp*

Timp

S solo *mf* *pp*  
vient, s'en va, re-vient en-cor

S *pp* *p*  
Ah! De par -

A *ppp* *p*  
Ah! De par -

T *ppp* *p*  
Ah! De par -

B *ppp* *p*  
Ah! De par -

VI *pp* *ppp* *pp* *div.*

Va *pizz.* *arco* *pp* *ppp*

Vc *pizz.* *arco* *pp* *pp*

Cb *mf* *pp*

\* Clarinetto: Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report / Voir le Rapport critique



61

Fl *mf*

Ob *mf*

Clf (A) *mf*

Fg

Cor (F) *mp*

Tr

Timp

S  
lons s'ou - vre la fleur é - car -

A  
lons Où s'ou - - vre la fleur é - car - *mp*

T  
lons Où s'ou - - vre la fleur é - car - *mp*

B  
lons Où s'ou - - vre la fleur é - car -

VI *p*

Va *p*

Vc *mp*

Cb

64

Fl *mf*

Ob *mf*

Cl (A) *mf*

Fg

Cor (F)

Tr

Timp

S  
la - - - - - Mon - tent les tril - - - - - les des gril -

A  
la - - - - - te, Mon - tent les tril - - - - - les des gril -

T  
- - - - - Mon - tent les tril - - - - - les des gril -

B  
la te, Mon - tent les tril - - - - - les des gril -

VI *mp*

Va *mp*

Vc *p*

Cb

67

Fl *mf* *mp*

Ob *mf* *mp*

Cl (A) *mf* *mf*

Fg *mf* *p*

Cor (F) *f* *f* *p* III

Tr *mp* a 2

Timp *f* *f* *p* *pp*

S *f* lons. Ah! La terre est brû -

A *f* lons. C'est Mi - di! La terre est brû -

T *f* lons. C'est Mi - di! La terre est brû -

B *f* lons. C'est Mi - di! La terre est brû -

VI *f* *mp* *p*

Va *f* *mp* *p*

Vc *ff* unis. *mp* *p*

Cb *ff* pizz. *mp* *p*

70

Fl *p*

Ob *p*

Cl<sub>t</sub> (A)

Fg

Cor (F)

Timp

S  
lan - te, La plai - ne dort, son lourd som - meil, Et dans la

A  
lan - te, La plai - ne dort, son lourd som - meil, Et dans la

T  
lan - te, La plai - ne dort, son lourd som - meil, Et dans la

B  
te, La plai - ne dort, son lourd som - meil, Et dans la

VI

Va

Vc

Cb

\* Violoncello: Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report / Voir le Rapport critique

73

Fl I solo  
*p* expressif

Ob

Clf (A)

Fg *a 2*

Cor (F)

Timp

S *poco cresc.*  
 nue é - tin - ce - lan - te Coule, à flots, tout l'or du So -

A *poco cresc.*  
 nue é - lan - te Coule, à flots, tout l'or du So -

T *poco cresc.*  
 nue - tin lan - - - te Coule, à flots, tout l'or du So -

B *poco cresc.*  
 nue é tin ce - lan - - - te Coule, à flots, tout l'or du So -

VI

Va

Vc

Cb

\* Archi T./mm./m. 73–75: siehe den Kritischen Bericht / see the Critical Report / voir le Rapport critique

\*\* VI/II T./m. 74: Ravel notiert bereits auf Zählzeit 3 mehrfach *dis* gegen das *d* in T, Fl u. a.; siehe den Kritischen Bericht. / On several occasions, Ravel notates a *d* sharp already on the third beat, against *d* natural in T, Fl, and others; see the Critical Report. / Dès le 3<sup>e</sup> temps, Ravel écrit plusieurs fois *ré#* contre le *ré* de T, Fl, etc.; voir le Rapport critique.

76

Fl

Ob

Cl(A)

Fg

Cor (F)

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

*p*

*a 2*

*tr*

*p*

leil!

C'est Mi - di!

*p*

C'est Mi - - di!

*p*

C'est Mi - - di!

*p*

C'est Mi - - di!

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*



# Kritischer Bericht

## I. Die Quelle

Autographe Partitur, Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Signatur MS-8598 (1). Der Titel der handschriftlichen Quelle lautet: *Matinée de Provence. Chœur pour voix mixtes*. Es ist nur diese Quelle bekannt. Im Werkverzeichnis trägt die Komposition die Nr. O.37.<sup>1</sup>

Es handelt sich um 26 rastrierte und von Ravels Hand durchnummerierte Blätter im Format 35 × 27 cm, die jeweils nur recto beschrieben sind; die Rückseiten bleiben leer. Wie üblich bei allen Stücken, die für den „Concours d'essai“ des *Prix de Rome* komponiert wurden, wurde *Matinée de Provence* zu Lebzeiten Ravels nicht veröffentlicht. Die Erstausgabe erschien 1993 bei Salabert (EAS 19146p).

Ravel gibt die Besetzung von oben nach unten folgendermaßen an: *Petite Flûte* | 2 *G. Flûtes* | 2 *Hautbois* | 2 *Clar. en la* | 2 *Bassons* | [leeres System] | 4 *Cors chrom. en fa* | 2 *Trompettes en ut* | [leeres System] | 2 *Timbales* | [leeres System] | 1<sup>es</sup> *Violons* | 2<sup>es</sup> *Violons* | *Altos* | *S [solo]* | [links: „Chœur“] | *S* | *C.* | *T.* | *B* | [leeres System] | *Violoncelles* | *C.B.*

Bei dieser Quelle handelt es sich wahrscheinlich um eine Reinschrift. Ravel reichte sie im Rahmen der Vorrunde des *Prix de Rome* ein. Im Großen und Ganzen ist sie sauber geschrieben und daher recht gut lesbar. Allerdings gibt es zahlreiche Ungenauigkeiten in der Notation. Die wichtigsten sind in den Abschnitten „II. Zur Edition“ und „III. Einzelanmerkungen“ beschrieben. Sie lassen sich auf die Wettbewerbsbedingungen zurückführen, insbesondere auf die begrenzte Zeit, die den Kandidaten zur Verfügung stand (siehe Vorwort). Die Ungenauigkeiten betreffen beispielsweise die Notation von Halte- und Phrasierungsbögen, Dynamikangaben, Pausen, Akzidentien oder auch von Spielanweisungen. So taucht beispielsweise das rhythmische Motiv der Hörner, das gleich zu Beginn des Stücks zu hören ist, mehrmals ohne den letzten Tenuto-Strich auf, der jedoch bei seinen ersten beiden Vorkommen klar vorgegeben ist.

## 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, Tenuto-Striche in Klammern, 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 „1“ 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

Schreibfehler werden in der Quelle durch Überschreiben korrigiert statt durch Löschen und Neuschreiben. Ravel notiert gewöhnlich sehr kleine Notenköpfe, meist kleiner als der Zwischenraum zwischen zwei Notenlinien. Bei Tonkorrekturen schreibt er die Notenköpfe größer, ohne dabei vorhandene Notenköpfe konsequent zu streichen oder zu löschen. Das Überschreiben führt häufig zu einem unleserlichen Ergebnis. Eindeutige Korrekturen übernimmt die NA ohne weiteren Nachweis. Fragliche Stellen werden orientiert an Parallelstellen oder entsprechend dem harmonischen Kontext entschieden und in den Einzelanmerkungen begründet.

In den Takten 71–75 gibt es in den Streicherstimmen, vor allem im Violoncello, zahlreiche Korrekturen. Dies führt dazu, dass in mehreren Fällen Unklarheit besteht, welche Tonhöhe Ravel tatsächlich intendiert hatte. Die Streicherbegleitung in diesem Abschnitt beruht auf einem Wechselspiel zwischen den Violinen I und II einerseits und den Violon und Violoncelli andererseits. Letztere übernehmen auf den Zählzeiten 2 und 4 fast durchgängig das von der ersten Gruppe auf den Zählzeiten 1 und 3 vorgegebene Arpeggio-Motiv in der tieferen Oktave. Daraus folgt allerdings, dass Ravel in Viola und Violoncello nach dem Taktwechsel jeweils auch die letzte Note des Arpeggios wiederholt, selbst wenn sich die Harmonie mit dem neuen Takt geändert hat. Dies führt wiederholt zu starken Dissonanzen in einem insgesamt sehr konsonanten harmonischen Kontext. Die NA behält in den meisten Fällen den Originaltext bei und greift nur in Ausnahmefällen ein. Die Änderungen sind in Abschnitt III (Einzelanmerkungen) des Kritischen Berichts gekennzeichnet.

### Dynamik

Crescendo- und Decrescendo-Gabeln sind generell nur annäherungsweise notiert. Die NA 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.

### Akzidentien

Die Quelle enthält zahlreiche Vorzeichenfehler, was wohl im Zusammenhang mit dem Zeitdruck der Wettbewerbssituation (siehe das Vorwort sowie die Quellenbeschreibung oben) zu sehen ist. Die NA kennzeichnet ggf. diakritisch bzw. führt zweifelhafte Fälle in Abschnitt „III. Einzelanmerkungen“ auf. Warnakzidentien werden nicht gekennzeichnet oder nachgewiesen, überflüssige Akzidentien werden ohne Nachweis weggelassen.

### 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 nur annäherungsweise. Am Seitenende begonnene Bögen werden oft 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.

Bei homophonem Verlauf der Vokalstimmen notiert Ravel Phrasierungsbögen häufig nur in der obersten Stimme. Die NA geht von einer Gültigkeit auch für die anderen Vokalstimmen aus und ergänzt dort die Bögen entsprechend und diakritisch gekennzeichnet durch Strichelung.

### Pauken

Ravels Notation der Paukenwirbel ist in seinen Werken der 1900er Jahre nicht einheitlich. Für *Matinée de Provence* behält die NA die Schreibweise der Quelle mit der Wellenlinie bei, ergänzt jedoch das bei Ravel fehlende Zeichen „tr“. Außerdem notiert Ravel den Abschluss der Wirbel nicht exakt: Es ist nicht immer klar, ob die Schlussnote enthalten ist oder nicht. Die NA geht davon aus, dass die Endnote immer dann im Wirbel enthalten ist, wenn es sich um dieselbe Tonhöhe wie zuvor handelt, und dass sie nicht enthalten ist, wenn die Tonhöhe wechselt.

<sup>1</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris: Fayard 1986.

### Singtext

Für den Singtext dient der NA die gedruckte Fassung von 1902 (siehe Vorwort) als Vorlage, insbesondere in Bezug auf die Zeichensetzung, auf die Ravel häufig verzichtet. Zur besseren Lesbarkeit wird in der Textunterlegung auf die im Französischen üblichen Leerzeichen vor den Ausrufezeichen verzichtet. Am Ende der dritten Strophe wird die alte poetische Schreibweise „encor“ (für „encore“) beibehalten, um auch optisch den Reim auf „l'or“ zu verdeutlichen.

### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen der Instrumental- und Vokalstimmen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Pic = Flauto piccolo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = 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.

7	Cor I/II	NA ergänzt <i>p</i> analog zu T. 1 und 4
9	Ob	Takt unvollständig: die Viertelpause fehlt. Die Achtelnote ist zwar deutlich weiter rechts platziert als in Fl und Tr, aber die halbe Note ist nicht um den fehlenden Viertelwert verlängert. NA gleicht den Rhythmus an Fl, Fg II und Tr an.
17	Cor 1	Angabe „2 <sup>me</sup> “. Die dazugehörige Stimme ist zwar im System von Cor III/IV notiert, bezeichnet aber offensichtlich die Fortsetzung der Stimme von Cor I auf 16.2, auch wenn wegen des Seitenumbruchs die Fortsetzung des begonnenen Haltebogens fehlt. NA deutet darum „2 <sup>me</sup> “ als Hinweis auf den Einsatz von Cor II.
21	Cor II	Fortsetzung des in T. 20 begonnenen Haltebogens fehlt nach dem Seitenumbruch
24	A 3	mit <i>‡</i> ; NA schreibt <i>‡</i> entsprechend der Harmonik des Taktes, vgl. Clt I
27	S	Länge der Crescendo-Gabel uneindeutig: eine der beiden Linien geht bis 28.1
28–29	S	Phrasierungsbogen erst nach dem Seitenwechsel ab Beginn von T. 29, allerdings ist der Bogen nach vorne geöffnet und wirkt darum eher wie eine Fortsetzung; NA setzt den Bogen über die gesamte Phrase.
29–30	S, A, T, B	fälschlich „ <i>matin</i> “ statt „ <i>l'ontain</i> “; NA folgt dem Originaltext bei Jean Renouard
29–30	Ob	Bogenende bereits 29.6; NA setzt den Bogen analog zur Fl
30	Pic, Tr	Takt überfüllt: halbe Pause – Achtelpause – doppelt punktierte Viertel – Sechzehntel
30–32	Timp	über den Tonwechsel T. 30–31 hinweggehende Trillerschlange
32–35	S	Phrasierungsbogen 32.3–35.1; NA unterteilt den Bogen analog zu A, T, B
33	VI I 1–4	drei statt zwei Balken, d.h. Tremolo statt 16tel; NA gleicht an die übrigen Streicher an
36–38	Fg	Zwei einzelne Crescendo-Gabeln auf T. 36.4 sowie in T. 38, d.h. die Gabel ist in T. 37 unterbrochen
40–42	Fl	Phrasierungsbogen nur bis zum Ende von T. 41; NA gleicht an Pic an
43	Cor I-IV	halbe Note mit angebundener Viertelpause; NA folgt der Schreibweise des vorausgehenden Takts als punktierte halbe Note
43	Cor II 1	<i>f</i> <sup>1</sup> (notiert) / <i>b</i> <sup>0</sup> (klingend); NA korrigiert in <i>e</i> <sup>1</sup> / <i>a</i> <sup>0</sup> wie in 43.2 bzw. der Harmonik des Taktes folgend
43	Cor III 1	<i>a</i> <sup>1</sup> (notiert) / <i>d</i> <sup>1</sup> (klingend); NA korrigiert in <i>gis</i> <sup>1</sup> / <i>cis</i> <sup>1</sup> wie in 43.2 (wo allerdings das <i>‡</i> fehlt) bzw. der Harmonik des Taktes folgend
44–45	Tr	Ton von T. 44 wird in T. 45 nicht fortgesetzt – anders als in Cor II und IV und in den Chorstimmen. NA gleicht die Länge an T und B an.
49	Cor I 1	Bogenende nach Seitenwechsel, ohne Bogenbeginn
49	S solo 7	ohne <i>‡</i> ; NA ergänzt entsprechend VI I/II in 50.3
50	Va, Vc 6	ohne <i>‡</i> ; NA ergänzt entsprechend VI I/II in 50.3

54	Clt I	ganze Note <i>a</i> <sup>1</sup> (notiert) / <i>fis</i> <sup>1</sup> (klingend); NA kürzt die Dauer und ergänzt auf Zählzeit 3 ein <i>gis</i> <sup>1</sup> / <i>eis</i> <sup>1</sup> wie in Fl II und Ob II
57–58	VI II	unklare Korrektur (ursprünglich war wahrscheinlich Tremolo <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>e</i> <sup>1</sup> in T. 57 notiert); NA stützt sich auf die eindeutige Lesart am Ende von T. 58 sowie die Parallelität zu T. 55–56
69	Cl II 1–2	<i>h</i> <sup>0</sup> (notiert) / <i>gis</i> <sup>0</sup> (klingend); NA korrigiert in <i>c</i> <sup>1</sup> / <i>a</i> <sup>0</sup> entsprechend der Harmonik des Taktes
70	S 2–3	Viertelpause – Achtelpause: NA gleicht den Rhythmus an A, T, B an
71	Vc 4–5, 7–8	unklare Korrekturen; NA folgt der Harmonik des Taktes entsprechend der Imitation des Motivs in der VI II
72	Vc 1	A und H übereinander notiert (Korrektur vermutlich von H nach A); NA schreibt A entsprechend der Harmonik des Taktes und der (ebenfalls nachträglich verlängerten) Bogensetzung über alle fünf Noten. Dies durchbricht zwar das oben beschriebene Imitationsschema VI II–Vc im letzten Ton des Motivs, wurde aber vermutlich von Ravel bewusst so geändert, um die Dissonanz am Versende auf die Silbe „(som-)meil“ zu vermeiden.
73	A, T, B	Crescendo-Gabeln ungenau gesetzt; die Gabel des B könnte auch für das Vc bestimmt sein. NA verzichtet auf Gabeln und schreibt „ <i>poco cresc.</i> “ wie im S
73	VI I 4	<i>e</i> <sup>1</sup> und <i>fis</i> <sup>1</sup> übereinander notiert; NA schreibt <i>e</i> <sup>1</sup> entsprechend der Bogensetzung (Viererbogen statt Fünferbogen) und dem Imitationsschema VI I/Va
73	VI I 11	<i>fis</i> <sup>1</sup> , Bogenlänge undeutlich; NA schreibt entsprechend dem Imitationsschema VI I/Va <i>e</i> <sup>1</sup> .
73	Vc 1	Ravel notiert weder <i>‡</i> noch <i>‡</i> . Entsprechend dem Prinzip der Imitation geht NA davon aus, dass der vorhergehende Ton wiederholt wird und erst im Folgenden <i>‡</i> gilt.
74	VI I/II	Ravel schreibt tatsächlich bereits ab Zählzeit 3 <i>dis</i> , obwohl in T, B, Fl, Fg und Cb noch <i>d</i> erklingt. Möglicherweise dienen diese Dissonanzen der Textausdeutung der „ <i>nue étincelante</i> “ der Sonne. Um diese scharfen Dissonanzen zu vermeiden, kann alternativ auf Zählzeit 3 in den Streichern noch <i>d</i> statt <i>dis</i> gespielt werden: VI I 8, 11, 12: <i>d</i> <sup>2</sup> , <i>d</i> <sup>1</sup> , <i>d</i> <sup>1</sup> ; VI II 8: <i>d</i> <sup>1</sup> . Das <i>d</i> der VI I von 74.12 entspräche dann dem Prinzip der Wiederholung des vorhergehenden Tons wie in allen ähnlichen Fällen.
74	T 3–4	ursprünglich <i>cis</i> <sup>1</sup> - <i>h</i> <sup>0</sup>
74	S 1–2	überflüssiger Haltebogen
74	Vc 1	Ravel schreibt hier kein <i>‡</i> vor. Entsprechend dem Prinzip der Wiederholung des vorhergehenden Tons geht NA davon aus, dass <i>Ais</i> und nicht <i>A</i> klingt.
75	VI I 9–11	ursprünglich <i>cis</i> <sup>1</sup> - <i>a</i> <sup>1</sup> - <i>e</i> <sup>1</sup> , dann unklare Korrekturen, vermutlich zu <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>h</i> <sup>1</sup> - <i>gis</i> <sup>1</sup> ; NA folgt der Harmonik der Zählzeiten 3–4
75	VI II 8–11	ursprünglich <i>a</i> <sup>1</sup> - <i>e</i> <sup>1</sup> - <i>cis</i> <sup>1</sup> - <i>a</i> <sup>0</sup> , dann unklare Korrekturen, vermutlich zu <i>h</i> <sup>1</sup> - <i>gis</i> <sup>1</sup> - <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>h</i> <sup>0</sup> ; NA folgt der Harmonik der Zählzeiten 3–4
75	VI II 12	<i>a</i> <sup>0</sup> bleibt unkorrigiert; NA folgt der Harmonik der Zählzeiten 3–4
75	Va 12–14	<i>cis</i> <sup>1</sup> - <i>a</i> <sup>0</sup> - <i>e</i> <sup>0</sup> bleibt unkorrigiert. NA schreibt <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>h</i> <sup>0</sup> - <i>gis</i> <sup>0</sup> entsprechend der Harmonik der Zählzeiten 3–4
75	Vc 11–14	ursprünglich <i>a</i> <sup>0</sup> - <i>e</i> <sup>0</sup> - <i>cis</i> <sup>0</sup> - <i>A</i> , dann unklare Korrekturen, vermutlich zu <i>h</i> <sup>0</sup> - <i>gis</i> <sup>0</sup> - <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>H</i> ; NA folgt der Harmonik der Zählzeiten 3–4
82	Timp 1	Viertelpause mit einem Repetitionsstrich, d.h. zwei Achtelpausen; NA notiert analog zu T. 79

## Texte chanté

### Matinée de Provence

Dans le ciel bleu de la Provence,  
Au-dessus des blancs lauriers thym,  
Le soleil se lève et s'avance,  
Percant l'or pâle du lointain.

Il respalndit ! et les cigales,  
Dans les grands pins harmonieux,  
Fort monter leurs notes égales  
Vers l'azur éclatant des cieux.

Il respalndit ! et dans l'espace  
Où flotte une poussière d'or,  
L'hirondelle bondit et passe,  
Revient, s'en va, revient encor.

De partout la lumière éclate  
Et, de la plaine aux longs sillons  
Où s'ouvre la fleur écarlate,  
Montent les trilles des grillons.

– *Mais bientôt les chansons se taisent,  
Les maisons ferment leurs volets,  
Tous les bruits lentement s'apaisent  
Au pied des coteaux violets.\**

C'est Midi ! La terre est brûlante,  
La plaine dort son lourd sommeil,  
Et dans la nue étincelante  
Coule, à flots, tout l'or du Soleil !

Jean Renouard (1874–1962)  
© Rechtsnachfolge

## Singtext (Übersetzung)

### Morgen in der Provence

Am blauen Himmel der Provence,  
erhebt sich über dem weißblühenden Lorbeer  
die Sonne und steigt empor,  
durchdringt dabei das fahle Gold der Ferne.

Sie erstrahlt! Und die Zikaden  
in den großen harmonischen Pinien  
lassen ihren gleichförmigen Gesang  
zum strahlenden Blau des Himmels aufsteigen.

Sie erstrahlt! Und in der Weite,  
wo eine goldene Staubwolke schwebt,  
schwingt die Schwalbe sich empor und gleitet vorbei,  
sie kehrt zurück, fliegt fort, kehrt erneut zurück.

Überall bricht das Licht hervor,  
und aus der Ebene mit ihren langen Furchen  
wo sich die scharlachrote Blume öffnet,  
steigt der Gesang der Grillen empor.

– *Doch bald verstummen die Lieder,  
die Häuser schließen ihre Fensterläden,  
alle Geräusche dämpfen sich langsam  
am Fuß der violetten Hügel.\**

Es ist Mittag! Die Erde ist brennend heiß,  
die Ebene schläft ihren schweren Schlaf,  
und in der glitzernden Wolke  
fließt in Strömen das ganze Gold der Sonne!

Jean Renouard (1874–1962)  
Übersetzung: Barbara Grossmann

## Singing text (translation)

### Morning in Provence

In the blue sky of Provence,  
Above the white laurel,  
The sun rises and makes its way,  
Piercing the pale gold of the distance.

It shines! And the cicadas,  
In the tall, harmonious pines,  
Let their even singing rise  
Towards the bright blue of the sky.

It shines! And in the distance,  
where a golden cloud of dust floats,  
The swallow soars up and glides past,  
Returns, flies away, returns again.

Light bursts forth from everywhere  
And, from the plain with its long furrows  
Where the scarlet flower blooms,  
The chirping of crickets arises.

– *But soon the songs fall silent,  
The houses close their shutters,  
All noises slowly subside  
At the foot of the purple hills.\**

It is midday! The earth is baking,  
The plain sleeps its heavy sleep,  
And in the sparkling clouds  
All the gold of the sun flows in streams!

Jean Renouard (1874–1962)  
Translation: Gudrun and David Kosviner

\* Cette strophe (en italique) n'a pas été donnée aux candidats et n'a donc pas été mise en musique par Ravel.

\* Die kursiv gedruckte Strophe wurden den Kandidaten nicht vorgelegt und somit auch nicht von Ravel vertont.

\* The verse in italics was not presented to the candidates and was therefore not set to music by Ravel.