

Maurice
RAVEL

L'Aurore

Tenore solo, Coro (SATB)

Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Tuba, Timpani, Arpa
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by / édité par
Marc Rigaudiére

Urtext

Partitur / Full score / Conducteur



Carus 10.407

Inhalt / Contents / Table des matières

Vorwort	3
Foreword	5
Avant-propos	7
L'Aurore	9
Kritischer Bericht	38

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.407), Klavierauszug (Carus 10.407/03),
Orchestermaterial leihweise.

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/1040700

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 10.407), vocal score (Carus 10.407/03),
orchestral material for rental.

↓ Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/1040700

Le matériel d'exécution suivant est disponible pour cette œuvre :
conducteur (Carus 10.407), réduction piano-chant (Carus 10.407/03),
matériel d'orchestre de location.

↓ Des éditions numériques sont proposées sur le site
www.carus-verlag.com/1040700

Vorwort

Kompositionsanlass

Maurice Ravel (1875–1937) schrieb *L'Aurore* im Jahr 1905 für den *Concours d'essai* (die Vorrunde) des *Prix de Rome de composition musicale*. Mit diesem Werk trat Ravel bereits zum fünften Mal bei dem renommierten Kompositionswettbewerb an, dessen Sieger mit einem mehrjährigen Studienaufenthalt in der Villa Medici in Rom belohnt wurde. Er wusste, dass es seine letzte Chance war, den ersten Preis zu gewinnen, da er die vom *Institut de France* festgelegte Altersgrenze von 30 Jahren erreicht hatte. Ravel war im Jahr 1889 am Pariser *Conservatoire* aufgenommen worden und war von Ende Januar 1898 bis zum Ende des Studienjahres 1899/1900 Kompositionsschüler Gabriel Faurés gewesen. Kontrapunkt und Orchestrierung hatte er zudem im Privatunterricht bei André Gédalge vertieft.

Der *Concours d'essai* diente als Ausschlussverfahren und wurde als einwöchige Klausur im *Palais de Compiègne* durchgeführt. Im Jahr 1905 begann diese Klausur am 6. Mai und dauerte bis zum 12. Mai.¹ In diesem Zeitraum mussten die Kandidaten eine vierstimmige Fuge sowie einen Chor mit Orchester schreiben. Ravel verließ seine sog. „Loge“ um „zwei Uhr abends“, d.h. um 14 Uhr, und gab seine Arbeit in einem unterschriebenen Umschlag ab, der mit fünf Wachsiegen verschlossen wurde.² Die Jury kam am 13. Mai um 9 Uhr im *Conservatoire* zusammen, um über den *Concours d'essai* zu beraten.

Skandal des Prix de Rome

Dieser letzte Versuch Ravels, den Rompreis zu gewinnen, scheiterte. Er schied bereits in der Vorrunde aus, was zu heftigen Protesten führte, die ein Echo in der zeitgenössischen Presse fanden. Ein Grund, aus dem diese Entscheidung angefochten wurde, war, dass die Jury³ Ravel vier Jahre zuvor einen „zweiten zweiten Preis“ zuerkannt hatte und es darum schwer vermittelbar war, dass ein Preisträger des Jahres 1901 im Jahr 1905 nicht mehr zum Wettbewerb zugelassen werden sollte.⁴ In Anbetracht der Tatsache, dass Théodore Dubois, der Direktor des *Conservatoire*, eine negative Haltung gegenüber Ravel vertrat,⁵ ist es nicht ausgeschlossen, dass er die Entscheidung der Jury beeinflussen konnte. Dubois, der im musikalischen Frankreich der Zeit eine traditionalistische Haltung vertrat, widersetzte sich offen modernen musikalischen Entwicklungen, zu deren Vertretern er Ravel zählte.⁶ Ein weiterer heikler Aspekt war, dass alle beim *Concours d'essai* ausgewählten Kandi-

daten Schüler von Charles Lenepveu waren: Louis Dumas, Marcel Rousseau, Philippe Gaubert, Louis-Ferdinand Motte (genannt Motte Lacroix), Victor Gallois und Abel Esty. Lenepveu als Mitglied der *Académie des Beaux-Arts* war aufgrund seiner Stellung auch rechtmäßiges Mitglied der Jury, obwohl mehrere Kandidaten zu seinen Schülern zählten.⁷ Das Ergebnis des *Concours d'essai* kann also als ein Zeichen mangelnder Neutralität gewertet werden. Tatsächlich stellten die aus der Entscheidung resultierenden Debatten die Funktionsweise des Wettbewerbs grundsätzlich in Frage. Man warf der *Académie des Beaux-Arts* vor, sich der musikalischen Moderne zu verschließen und ein parteiliches Auswahlverfahren zu fördern. Kurze Zeit nach dem Skandal des *Prix de Rome* trat Théodore Dubois von seinem Posten als Direktor des *Conservatoire* zurück. Es wurde allerdings nachgewiesen, dass dieser Rücktritt, der häufig als Schuldeingeständnis gewertet worden war, nicht im Zusammenhang mit der „Affaire Ravel“ stand: Mehrere Dokumente belegen, dass Dubois bereits mehrere Monate zuvor seine Pensionierung beantragt hatte, um sich seinen musikalischen Aktivitäten widmen zu können und um sich von einem Amt zu erholen, dessen Ausübung ihn erschöpft hatte.⁸

„L'Aurore“ in Ravels Gesamtwerk

Als Ravel zum letzten Mal beim Wettbewerb antrat, hatte er bereits mehrere bedeutende Werke komponiert, darunter die *Pavane pour une infante défunte* (1899), die *Jeux d'eau* (1901), das *Quatuor* (1902–1903), die *Sonatine* (1903–1905), *Shéhérazade* (1903) und einen Teil der *Cinq mélodies populaires grecques* (1904–1906). Er hatte sich bereits einen charakteristischen Stil erarbeitet, der auch teilweise in *L'Aurore* erkennbar ist. Tatsächlich erinnern manche Passagen, zumindest andeutungsweise, an andere Werke Ravels. So lässt z.B. die Überlagerung von 2/4- und 6/8-Takt in *L'Aurore* an die die Überlagerung von 2/2- und 6/4 Takt zu Beginn von „L'Indifférent“ (*Shéhérazade*) denken. Ebenso findet sich das Prinzip einer chromatischen Mittelstimme (z.B. Klarinetten T. 11–17) in mehreren Werken Ravels, die in zeitlicher Nähe zu *L'Aurore* entstanden: „La Flûte enchantée“ (*Shéhérazade*, Edition Durand, S. 43), „L'Indifférent“ (*Shéhérazade*, ebd. S. 50f.), „Pavane de la Belle au bois dormant“ aus *Ma mère l'Oye* (T. 5–8, 17–20). Zudem ist festzustellen, dass ein im Forte wiederholter Schlussakkord wie in *L'Aurore* auch am Ende des „Jardin féérique“ (*Ma mère l'Oye*) eingesetzt wird.

Über solche punktuellen Ähnlichkeiten hinaus enthält *L'Aurore* mehrere für Ravel's Kompositionsstil charakteristische Elemente: In Bezug auf die Harmonik bemerkt man z.B. die häufige Verwendung des Dreiklangs mit Sixte ajoutée (T. 6–9, 55f., 58f., 61, 63 etc.), von Quintparallelen (T. 99–105 Sopran / Tenor, im Orchester Klarinetten I/II, Hörner I/II) und Orgelpunkten (T. 99–110), den Einsatz „modaler“ Einfärbungen (B-dorisch zu Beginn des Werks, G-phrygisch in T. 19–24) und punktueller Dissonanzen (Querstand g-gis in T. 11–14, f mit Auflösungszeichen in T. 110). Desgleichen weist auch die Instrumentierung typische Eigenheiten Ravels auf, die man bereits in *Shéhérazade* findet, wie die Tremoli (die mit Pizzicati kombiniert werden können), die solistischen Bläser, die Glissandi der Harfe, die Begleitung durch Triolenfiguren oder Sech-

¹ Archives de l'Institut de France, *Registre des prix et concours de l'Académie des Beaux-Arts*.

² Das Dokument wird in der *Bibliothèque nationale de France* aufbewahrt mit den Autographen sowohl der Fuge als auch des Chors, siehe auch die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.

³ 1905 waren in der Jury die folgenden Akademiemitglieder vertreten: Jules Massenet, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, Émile Paladilhe und Ernest Reyer (Gail Hilson Woldu, „Au-delà du scandale de 1905. Propos sur le Prix de Rome au début du XX^e siècle“, in: *Revue de musicologie* 82/2, 1996, S. 247). Hinzu kamen die folgenden beigeordneten Juroren: „Titularjuroren: M. Ch. Xavier Leroux, Lucien Hillemacher, Alphonse Duvernoy. Zusätzliche Juroren: M. M. Pierné, Charty“ (Archives de l'Institut de France, *Registre des procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts*, 1905, S. 341).

⁴ Woldu, „Au-delà du scandale de 1905“, S. 245f.

⁵ Bei einer Abschlussprüfung im *Conservatoire* im Juli 1900 hatte Dubois einer Fuge von Ravel die Note 0/20 verpasst wegen Fehlern wie Quint- und Oktavparallelen, siehe Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York 1991, S. 27.

⁶ Dubois lehnte Ravel's Musik entschieden ab, siehe v.a. sein Tagebuch: *Théodore Dubois, Journal*, hrsg. von Charlotte Segond-Genovesi und Alexandre Dratwicki, Lyon 2012, S. 42 und 304.

⁷ Woldu, „Au-delà du scandale de 1905“, S. 246.

⁸ Siehe z.B. Théodore Dubois, *Souvenirs de ma vie*, hrsg. von Christine Collette-Kléo, Lyon 2009, S. 170.

zehntelfigurationen, und nicht zuletzt das instrumentale Pseudo-Rezitativ (T. 1–6, 19–24 *quasi recitando*).

Anmerkungen zur Quelle

Als Quelle der vorliegenden Ausgabe diente Ravels Autograph, das er am Ende des *Concours d'essai* beim Verlassen seiner „Loge“ im *Palais de Compiègne* eingereicht hat. Es ist sehr flüchtig notiert und lässt an mehreren Stellen Zweifel offen über die genauen Intentionen des Komponisten (siehe den Kritischen Bericht). Hierfür sind zweierlei Erklärungsansätze möglich: Die erste Begründung ist rein sachlich und im Entstehungszusammenhang des Werks sehr plausibel: Ravel hatte schlicht und einfach keine Zeit, eine saubere Reinschrift abzuliefern. Die zweite Erklärung ist eher hypothetisch und sieht die Ursache in einer bei Ravel zunehmend zutage tretenden Ablehnung des „Akademismus“⁹, die hier – bewusst oder unbewusst – zum Ausdruck kam.

Die literarische Vorlage

Das Gedicht „L'Aurore“ stammt aus der Feder von Édouard Guinand (1838–1909), einem Dichter, dessen Werke mehrfach für akademische Wettbewerbe herangezogen wurden. So hatte er beispielsweise den Text der für den Hauptwettbewerb des Rompreis von 1884 zu komponierenden Kantate *L'Enfant prodigue* geliefert. Seine Texte wurden von zahlreichen Komponistinnen und Komponisten vertont: u.a. Mel Bonis, Gabriel Pierné, Théodore Dubois, Alfred Bruneau, Charles Lenepveu, Henri Busser, Benjamin Godard, Cécile Chaminade etc. *L'Aurore* wurde erstmals 1886 durch Achille Dupont vertont, später nochmals im Jahr 1907 durch Gaston Paulin. Der Text wurde 1886 veröffentlicht in *Les Chants du foyer* (Paris: Fischbacher), dann erneut 1901 (ebd.) im *Quatrième volume de vers* in einer leicht abweichenden Fassung. Die Version von 1886 wurde den Rompreis-Kandidaten zur Vertonung gegeben. Auch die vorliegende Ausgabe verwendet diese Fassung als Basis des Singtexts. Das Gedicht beschreibt eine idyllische Sicht auf die Natur bei Sonnenaufgang und feiert die Sonne gottgleich für ihren wohltuenden Einfluss auf die Natur und den Menschen.

Der von Ravel vertonte Text entspricht allerdings nicht genau dem 1886 veröffentlichten Text. Vor allem fällt auf, dass in der Mitte des Textes drei Verse fehlen („Une voix profonde / Jette dans le monde / Ses éclats joyeux“), ebenso die Schlussstrophe: „Hosanna! Bénissons l'Aurore / Que Dieu bienfaisant nous donna. / Pour vivre, c'est un jour encore ... / Hosanna!“ Ein Vergleich mit den Vertonungen zweier Konkurrenten Ravels, Marcel Rousseau und Philippe Gaubert, ergibt, dass die Komponisten jeweils unterschiedliche Varianten des Gedichts vertonten.¹⁰ Allen drei Versionen gemeinsam ist jedoch das Fehlen der Schlussstrophe („Hosanna!“). Auch die Zeichensetzung und die Großschreibung der Versanfänge sind bei allen drei Kandidaten sehr willkürlich. Es ist bekannt, dass im *Concours d'essai* den Kandidaten der Singtext diktiert wurde.¹¹ Dies erklärt die beschriebenen Varianten sowie die nur annäherungsweise Zeichensetzung und Kennzeichnung der Versanfänge. Doch offensichtlich wurde das Textdiktat für die Kandidaten vor dem abschließenden „Hosanna!“ beendet.

⁹ So gehörte Ravel ab 1902 dem Kreis der „Apachen“ an, der eine künstlerisch avantgardistische Haltung vertrat.

¹⁰ Rousseau und Gaubert behalten z. B. die drei bei Ravel fehlenden Verse bei, aber Rousseau schreibt „On voit couler la rosée“ statt „On voit la rosée / Couler en saphirs“.

¹¹ „Règlements de l'Académie des Beaux-Arts pour les concours aux Grands Prix de Rome“, Kapitel III, Artikel 12, in: Albert Lavignac und Lionel de la Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 2. Teil, Bd. 6, Paris 1931, S. 3491.

Ich danke dem Carus-Verlag und meiner Lektorin Barbara Grossmann für alle Unterstützung bei der Editionsarbeit. Mein Dank gilt auch der *Bibliothèque nationale de France* in Paris für die Bereitstellung der Quelle, den *Archives de l'Institut de France*, die mir die Einsichtnahme in die Akten des *Institut des Beaux-Arts* und die Dokumente zum *Prix de Rome* ermöglicht haben, sowie der Mediathek von Châteaudun, die mir eine Kopie des Gedichts von Édouard Guinand in der Ausgabe von 1886 zur Verfügung gestellt hat.

Reims, im Juni 2024

Marc Rigaudière

Übersetzung: Barbara Grossmann

Deutsche Übersetzung des Singtexts

Das Morgenrot

Die Erde erwacht,
das Morgenrot
vergoldet die Hügel.
Ein frischer Hauch
erfüllt die Ebene
mit neuen Düften.
Auf dem schillernden Gras
sieht man den Tau
wie Saphir fließen.
Tausend leichte Schwingen
erheben sich aus den Farnwedeln
und fliegen zu den Zephiren;
*eine tiefe Stimme**
wirft ihre fröhlichen Klänge
in die Welt:
Man sieht die Natur
in einer reinen Hymne
die Himmel grüßend.

Sei gegrüßt, o Tagesanbruch, an deiner prächtigen Wiege!
Sei gegrüßt, fruchtbare Sonne, mit deinem jungen Strahl!
Vom aufrecht gehenden Menschen bis zum demütigen Grashalm
bejubelt dich alles hier auf Erden mit dankbarem Herzen.

Für die Furche ist es die Fülle,
es ist der Saft für das Schilfrohr;
es ist der Gesang voller Trunkenheit,
den der Vogel in seinem Nest gurrt.
Für den Wald ist es das Licht,
das Parfüm für die blumenbedeckten Wiesen;
für die ganze Menschheit
ist es das Leben und das Glück.

Sei gegrüßt, o Tagesanbruch ...

Hosanna! Lasst uns das Morgenrot preisen,
das der wohltätige Gott uns geschenkt hat.
Es ist ein weiterer Tag zum Leben.
Hosanna!

Édouard Guinand (1838–1909)

* Kursiv gedruckte Verse wurden von Ravel nicht vertont.

Foreword

Composition occasion

Maurice Ravel (1875–1937) wrote *L'Aurore* in 1905 for the *Concours d'essai*, the preliminary round of the *Prix de Rome de composition musicale*, the prestigious composition competition which rewarded the winner with several years of study at the Villa Medici in Rome. With this work, Ravel was entering for the fifth time. He knew that it was his last chance to win the first prize, as he had reached the age limit of 30 set by the *Institut de France*. Ravel had been admitted to the Paris *Conservatoire* in 1889 and had been a composition student of Gabriel Fauré from the end of January 1898 until the end of the 1899/1900 academic year. He had also intensified his studies of counterpoint and orchestration in private lessons with André Gédalge.

The *Concours d'essai* served as an elimination procedure and was conducted as a one-week examination at the *Palais de Compiègne*. In 1905, this examination began on 6 May and lasted until 12 May.¹ During this period, the candidates had to write a four-part fugue and a choral work with orchestra. Ravel left his so-called "loge" (cubicle) at "two o'clock in the evening" – i.e. at 2 p.m. – and handed in his work in a signed envelope sealed with five wax seals.² The jury met at the *Conservatoire* on 13 May at 9 a.m. to discuss the *Concours d'essai*.

Scandal of the Prix de Rome

This last attempt by Ravel to win the Rome Prize failed. He was eliminated in the preliminary round, which led to fierce protests that were echoed by the contemporary press. One reason why this decision was contested was that four years earlier, the jury³ had awarded Ravel a "second second prize," and it was therefore difficult to understand why a prizewinner from 1901 should no longer be admitted to the competition in 1905.⁴ In view of the fact that Théodore Dubois, the director of the *Conservatoire*, held a negative attitude towards Ravel,⁵ it is not impossible that he was able to influence the jury's decision. Dubois, who represented a traditionalist attitude in the musical France of the time, openly opposed modern musical developments, of which he considered Ravel to be a representative.⁶ Another problematic aspect was that all the candidates selected at the *Concours d'essai* were pupils of Charles Lenepveu: Louis Dumas, Marcel Rousseau, Philippe Gaubert, Louis-Ferdinand Motte (known as Motte Lacroix), Victor Gallois and Abel Estytle. As a member of the *Académie des Beaux-*

Arts, Lenepveu was also a legitimate member of the jury by virtue of his position, even though several candidates were among his students.⁷ The result of the *Concours d'essai* could therefore be regarded as a sign of a lack of neutrality. In fact, the debates resulting from the decision fundamentally called into question the way the competition worked. The *Académie des Beaux-Arts* was accused of barricading itself against musical modernism and of promoting a biased selection process. Shortly after the *Prix de Rome* scandal, Théodore Dubois resigned from his post as director of the *Conservatoire*. However, it was demonstrated that this resignation, which had previously often been seen as an admission of guilt, was not connected to the "Affaire Ravel": a number of documents show that Dubois had already requested his retirement several months earlier in order to devote himself to his musical activities and to recover from a position that had exhausted him.⁸

"L'Aurore" in Ravel's complete works

By the time he entered the competition for the last time, Ravel had already composed several significant works, including the *Pavane pour une infante défunte* (1899), the *Jeux d'eau* (1901), the *Quatuor* (1902–1903), the *Sonatine* (1903–1905), *Shéhérazade* (1903) and part of the *Cinq mélodies populaires grecques* (1904–1906). He had already developed a characteristic style, which is also partially recognizable in *L'Aurore*. In fact, some passages are reminiscent of other works by Ravel, at least to a certain extent. For example, the superimposition of 2/4 and 6/8 meter in *L'Aurore* is reminiscent of the superimposition of 2/2 and 6/4 meter at the beginning of "L'Indifférent" (*Shéhérazade*). The principle of a chromatic middle voice (e.g., clarinets mm. 11–17) can also be found in several of Ravel's works that were written around the time of *L'Aurore*: "La Flûte enchantée" (*Shéhérazade*, Edition Durand, p. 43), "L'Indifférent" (*Shéhérazade*, ibid., pp. 50f.), "Pavane de la Belle au bois dormant" from *Ma mère l'Oye* (mm. 5–8, 17–20). It should also be noted that a final chord repeated in *forte*, as is found in *L'Aurore*, is also used at the end of "Jardin féérique" (*Ma mère l'Oye*).

Beyond such discrete similarities, *L'Aurore* contains several elements characteristic of Ravel's compositional style: In terms of harmony, one notices, for example, the frequent use of the triad with *sixte ajoutée* (mm. 6–9, 55f., 58f., 61, 63 etc.), of parallel fifths (mm. 99–105 soprano / tenor, in the orchestra clarinets I/II, horns I/II) and pedal points (mm. 99–110), the use of "modal" colorations (B-flat Dorian at the beginning of the work, G-Phrygian in mm. 19–24) and selective dissonances (cross-relation *g–g sharp* in mm. 11–14, *f* with natural sign in m. 110). Similarly, the instrumentation also features typical Ravel characteristics already found in *Shéhérazade*, such as tremolos (which can be combined with pizzicati), solo winds, harp glissandi, the accompaniment with triplet figures or sixteenth-note configurations, and not least the instrumental pseudo-recitative (mm. 1–6, 19–24 *quasi recitando*).

Notes on the source

Ravel's autograph, which he handed in at the end of the *Concours d'essai* when leaving his "loge" at the *Palais de Compiègne*,

¹ Archives de l'*Institut de France*, *Registre des prix et concours de l'Académie des Beaux-Arts*.

² The document is kept in the *Bibliothèque nationale de France* with the autographs of both the fugue and the chorus, see also the source description in the Critical Report.

³ In 1905, the following Academy members were represented on the jury: Jules Massenet, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, Émile Paladilhe and Ernest Reyer (Gail Hilson Woldu, "Au-delà du scandale de 1905. Propos sur le Prix de Rome au début du XX^e siècle," in: *Revue de musicologie* 82/2, 1996, p. 247). The following additional jurors were also appointed: "Titular jurors: M. Ch. Xavier Leroux, Lucien Hillelacher, Alphonse Duvernoy. Additional jurors: M. M. Pierné, Charty" (Archives de l'*Institut de France*, *Registre des procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts*, 1905, p. 341).

⁴ Woldu, "Au-delà du scandale de 1905," pp. 245f.

⁵ In a final examination at the *Conservatoire* in July 1900, Dubois had given a fugue by Ravel the mark 0/20 because of errors such as parallel fifths and octaves, see Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York, 1991, p. 27.

⁶ Dubois decisively rejected Ravel's music, see above all his diary: *Théodore Dubois, Journal*, edited by Charlotte Segond-Genovesi and Alexandre Dratwicki, Lyon, 2012, pp. 42 and 304.

⁷ Woldu, "Au-delà du scandale de 1905," p. 246.

⁸ See for example Théodore Dubois, *Souvenirs de ma vie*, ed. by Christine Collette-Kléo, Lyon, 2009, p. 170.

served as the source for this edition. It is very cursorily notated and gives rise to uncertainties regarding the composer's exact intentions in several instances (see the Critical Report), for which there are two possible explanations. The first explanation is purely factual and very plausible in the context of the work's genesis: Ravel simply did not have time to deliver a clean fair copy. The second explanation is more hypothetical and sees the cause in Ravel's increasing rejection of "academicism,"⁹ which was – consciously or unconsciously – expressed here.

The literary model

The poem "L'Aurore" was penned by Édouard Guinand (1838–1909), a poet whose works were used for academic competitions on a number of occasions. For example, he provided the text for the cantata *L'Enfant prodigue*, which was to be set to music for the principal competition of the 1884 *Prix de Rome*. His texts were set to music by numerous composers, including Mel Bonis, Gabriel Pierné, Théodore Dubois, Alfred Bruneau, Charles Lenepveu, Henri Busser, Benjamin Godard and Cécile Chaminade. *L'Aurore* was first set to music by Achille Dupont in 1886 and later by Gaston Paulin in 1907. The text was published in 1886 in *Les Chants du foyer* (Paris: Fischbacher), and once more in a slightly different version in the *Quatrième volume de vers* (1901, also by Fischbacher in Paris). The 1886 version was prescribed to the *Prix de Rome* candidates as the text for their choral work. The present edition also uses this version as the basis for the singing text. The poem describes an idyllic view of nature at sunrise and celebrates the sun almost as a deity for its beneficial influence on nature and mankind.

However, the text set to music by Ravel does not correspond exactly to the text published in 1886. In particular, it is noticeable that three verses are missing in the middle of the text ("Une voix profonde / Jette dans le monde / Ses éclats joyeux"), as well as the final verse: "Hosanna! Bénissons l'Aurore / Que Dieu bienfaisant nous donna / Pour vivre, c'est un jour encore ... / Hosanna!". A comparison with the settings of two of Ravel's rivals, Marcel Rousseau and Philippe Gaubert, shows that the composers each set different variants of the poem to music.¹⁰ What all three versions have in common, however, is the absence of the final verse ("Hosanna!"). The punctuation and capitalization of the verse beginnings are also very arbitrary in all three candidates' entries. It is known that the text to be set was dictated to the candidates in the *Concours d'essai*.¹¹ This explains the variants described, as well as the only approximate punctuation and marking of the verse beginnings. However, the dictation of the text to the candidates obviously ended before the final "Hosanna!".

I would like to thank Carus-Verlag and my editor Barbara Grossmann for all their support during the editing process. I would also like to thank the *Bibliothèque nationale de France* in Paris for providing the source, the *Archives de l'Institut de France* for allowing me to consult the files of the *Institut des Beaux-Arts* and the documents relating to the *Prix de Rome*, and the Châteaudun

media library for providing me with a copy of the 1886 edition of Édouard Guinand's poem.

Reims, June 2024

Translation: Gudrun and David Kosviner

Marc Rigaudière

English translation of the singing text

Dawn

The earth awakens,
and dawn
gilds the hills.
A breath of fresh air
suffuses the plains
with new fragrances.
On the shimmering grass
we see the dew
flow like sapphire.
A thousand light wings
rise from the fern fronds
and fly to the zephyrs;
*a low voice**
projects its cheerful sounds
into the world:
We see nature
in a lucid hymn
greeting the heavens.

We greet you, O dawn, in your magnificent cradle!
We greet you, fruitful sun, with your youthful rays!
From the human walking erect down to the humble blade of grass
everything here on earth acclaims you with a heart full of gratitude.

For the furrow, it is the fullness,
it is the sap for the reed;
it is the song full of intoxication
that the bird coos in its nest.
For the forest, it is the light,
the perfume for the flower-covered meadows;
for all mankind
it is life and happiness.

We greet you, O dawn ...

Hosanna! Let us praise the dawn,
that the benevolent God has given us.
It is another day to live.
Hosanna!

Édouard Guinand (1838–1909)

⁹ Ravel belonged to the "Apache" circle in 1902, which represented an artistically avant-garde attitude.

¹⁰ Rousseau and Gaubert, for example, retain the three verses missing from Ravel, but Rousseau writes "On voit couler la rosée" instead of "On voit la rosée / Couler en saphirs".

¹¹ "Règlements de l'Académie des Beaux-Arts pour les concours aux Grands Prix de Rome," chapter III, article 12, in: Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 2nd part, vol. 6, Paris, 1931, p. 3491.

* The verses in italics were not set to music by Ravel.

Avant-propos

Circonstances de composition

Maurice Ravel (1875–1937) a composé *L'Aurore* en 1905 pour le concours d'essai du prix de Rome de composition musicale. Ravel se présentait alors pour la cinquième fois à ce prestigieux concours dont le lauréat était récompensé par un séjour de plusieurs années à la Villa Médicis à Rome. Il savait que c'était sa dernière chance de remporter le premier prix, car il avait alors trente ans, l'âge limite fixé par le règlement de l'Institut de France. Ravel, admis au Conservatoire de Paris en 1889, 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. Il avait aussi travaillé le contrepoint et l'orchestration en cours particuliers avec André Gédalge.

Le concours d'essai, qui servait d'éliminatoire, consistait en une mise en loge d'une semaine tenue au Palais de Compiègne. En 1905, la mise en loge avait débuté le 6 mai et s'était achevée le 12 mai.¹ Dans cet intervalle, les candidats devaient écrire une fugue à quatre voix, ainsi qu'un chœur avec orchestre. En quittant sa loge, Ravel déposa à « deux heures du soir », c'est-à-dire à 14 heures, son travail dans une enveloppe qu'il signa, et qui fut scellée par cinq cachets de cire.² Le jury se réunit le 13 mai à 9 heures au Conservatoire pour le jugement du concours d'essai.

Scandale du prix de Rome

Cette dernière tentative au prix de Rome se solda par un échec, car Ravel fut éliminé dès le premier tour, ce qui déclencha des débats virulents dont la presse se fit l'écho. L'un des aspects de cette décision qui fut contesté est que le jury³ avait décerné à Ravel un deuxième second prix quatre ans auparavant, et qu'il semblait difficile d'expliquer qu'un lauréat de 1901 ne soit plus admissible en 1905.⁴ Compte tenu de l'opinion négative qu'avait Théodore Dubois de Ravel,⁵ il n'est pas exclu que le directeur du Conservatoire avait pu influencer la décision du jury. Dubois, tenant d'une position traditionaliste dans la France musicale de cette époque, était ouvertement opposé aux courants musicaux modernes, dont Ravel lui semblait être un représentant.⁶ Un autre point sensible était que les candidats sélectionnés à l'issue du concours d'essai étaient tous des élèves de Charles Lenepveu : Louis Dumas, Marcel Rousseau, Philippe Gaubert, Louis-Ferdinand Motte (dit Motte-Lacroix), Victor Gallois et Abel Estytle. Lenepveu, comme membre de l'Académie des Beaux-Arts, était membre de droit du jury

¹ Archives de l'Institut de France, *Registre des prix et concours de l'Académie des Beaux-Arts*.

² Document conservé à la BnF contenant les manuscrits de la fugue et du chœur, v. la description des sources dans le Rapport critique.

³ En 1905, le jury était composé des académiciens suivants : Jules Massenet, Théodore Dubois, Charles Lenepveu, Émile Paladilhe et Ernest Reyer (Gail Hilson Woldu, « Au-delà du scandale de 1905. Propos sur le Prix de Rome au début du XX^e siècle », *Revue de musicologie*, 82/2, 1996, p. 247). Il était complété des « jurés adjoints » suivants : « Jurés titulaires : M. Ch. Xavier Leroux, Lucien Hillemacher, Alphonse Duvernoy. Jurés supplémentaires : M. M. Pierné, Charty » (Archives de l'Institut de France, *Registre des procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts*, 1905, p. 341).

⁴ Woldu, « Au-delà du scandale de 1905 », p. 245–246.

⁵ Au concours du Conservatoire de juillet 1900, Dubois avait attribué la note de 0/20 à la fugue écrite par Ravel en raison de la présence de fautes d'écriture telles que des quintes et des octaves parallèles. Voir Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York, 1991, p. 27.

⁶ Dubois rejettait d'une façon péremptoire la musique de Ravel. Voir notamment son Journal : *Théodore Dubois, Journal* (Charlotte Segond Genovesi et Alexandre Dratwicki, éd.), Lyon, 2012, p. 42 et 304.

bien qu'il soit le professeur de plusieurs candidats.⁷ Le résultat du concours d'essai put donc être compris comme un signe de son absence de neutralité.

Les débats qui suivirent les résultats du concours eurent pour effet de remettre en cause le fonctionnement de ce concours. On reprochait à l'Académie des Beaux-Arts d'être sourde à la modernité musicale, mais aussi de cautionner un processus de sélection trop partial. Peu de temps après ce « scandale » du prix de Rome, Théodore Dubois quitta son poste de directeur du Conservatoire. Cependant, il a été démontré que ce fait, qui avait souvent été interprété comme un aveu de culpabilité, était sans relation avec l'affaire Ravel : plusieurs documents attestent que Dubois avait demandé plusieurs mois auparavant sa mise à la retraite pour se consacrer à ses activités musicales et se reposer d'un poste dont l'exercice l'avait fatigué.⁸

Situation de « L'Aurore » par rapport à l'œuvre de Ravel

Lorsqu'il concourt par la dernière fois, Ravel a déjà composé plusieurs œuvres marquantes, parmi lesquelles la *Pavane pour une infante défunte* (1899), les *Jeux d'eau* (1901), le *Quatuor* (1902–1903), la *Sonatine* (1903–1905), *Shéhérazade* (1903) et une partie des *Cinq mélodies populaires grecques* (1904–1906). Il s'est déjà forgé un style bien caractérisé que l'on retrouve en partie dans *L'Aurore*. En effet, plusieurs passages de cette pièce peuvent évoquer, au moins superficiellement, d'autres œuvres de Ravel. Par exemple, la superposition de 2/4 et 6/8 dans *L'Aurore* rappelle la superposition des mesures à 2/2 et à 6/4 au début de « L'Indifférent » (*Shéhérazade*). De même, le principe d'une ligne intérieure chromatique (clarinettes, mes. 11–17) est présent dans plusieurs œuvres de Ravel proches chronologiquement de *L'Aurore* : « La Flûte enchantée » (*Shéhérazade*, édition Durand, p. 43), « L'Indifférent » (*ibid.*, p. 50–51), « Pavane de la Belle au bois dormant » de *Ma mère l'Oye* (mes. 5–8 puis 17–20). On peut encore remarquer que le principe de l'accord final répété dans une dynamique forte, présent dans *L'Aurore*, est réutilisé à la fin du « Jardin féerique » (*Ma mère l'Oye*).

Au-delà de ces ressemblances ponctuelles, *L'Aurore* comporte plusieurs éléments caractéristiques du style de Ravel. Pour ce qui est du style harmonique, on peut par exemple remarquer l'utilisation de l'accord parfait avec sixte ajoutée (mes. 6–9, 55–56, 58–59, 61, 63, etc.), la présence des quintes parallèles (mes. 99–105, sopranos et ténors avec les doublures orchestrales des clarinettes et des cors), des harmonies sur pédale (mes. 99–110), le recours à des colorations « modales » (mode de ré sur si♭ au début de la pièce, mode de mi sur sol aux mes. 19–24), la présence de dissonances ponctuelles (fausse relation entre sol et sol♯ aux mes. 11 et 14, fa bémol à la mes. 110). De même, l'orchestration comporte de nombreux traits typiques de Ravel, que l'on rencontre déjà dans *Shéhérazade*, comme les trémolos (pouvant être associés à des pizzicati), les vents solistes, les glissandi de harpe, l'accompagnement par des figurations en triolets ou en doubles-croches, ou encore le pseudo-récitatif instrumental (mes. 1–6, 19–24 quasi *recitando*).

⁷ Woldu, « Au-delà du scandale de 1905 », p. 246.

⁸ Voir par exemple Théodore Dubois, *Souvenirs de ma vie* (Christine Collette-Kléo, éd.), Lyon, 2009, p. 170.

Remarques sur la source

La source de la présente édition est le manuscrit que Ravel a déposé en quittant sa loge du Palais de Compiègne à la fin du concours d'essai. Celui-ci est noté assez sommairement, ce qui laisse subsister à plusieurs reprises des doutes sur les intentions exactes du compositeur (voir le Rapport critique). On peut expliquer cette situation de deux façons complémentaires. La première est purement matérielle, et très plausible dans le contexte de composition : Ravel a tout simplement pu manquer de temps pour livrer une copie au propre soignée. La seconde, plus hypothétique, tiendrait au rejet de l'académisme qui était de plus en plus sensible à cette époque chez Ravel,⁹ et que le compositeur aurait ainsi exprimé, consciemment ou non.

Le texte poétique

Le poème « L'Aurore » est dû à Édouard Guinand (1838–1909), un poète qui avait été impliqué plusieurs fois dans les concours académiques. Par exemple, il avait fourni le texte de la cantate pour le concours définitif du prix de Rome de 1884, *L'Enfant prodigue*. Ses textes ont été mis en musique par de nombreux compositeurs parmi lesquels Mel Bonis, Gabriel Pierné, Théodore Dubois, Alfred Bruneau, Charles Lenepveu, Henri Busser, Benjamin Godard, Cécile Chaminade, etc. Le poème « L'Aurore » avait été mis en musique dès 1886 par Achille Dupont, et le fut encore par Gaston Paulin en 1907. Le texte a été publié en 1886 dans *Les Chants du foyer* (Paris : Fischbacher), puis republié en 1901 dans le *Quatrième volume de vers* (même éditeur), dans une version légèrement différente. C'est la version de 1886 qui a été proposée aux candidats au prix de Rome, et qui est utilisée dans la présente édition pour normaliser le texte chanté. Ce poème présente une vision idyllique de la nature au lever du soleil, et célèbre le soleil, tel une divinité, pour son effet bénéfique sur la nature et sur l'homme.

Cependant, le texte mis en musique par Ravel n'est pas tout à fait identique au texte publié de 1886. On remarque en particulier l'absence de trois vers au milieu du texte (« Une voix profonde / Jette dans le monde / Ses éclats joyeux »), mais aussi celle de la strophe finale : « Hosanna ! Bénissons l'Aurore / Que Dieu bienfaisant nous donna. / Pour vivre, c'est un jour encore ... / Hosanna ! ». Un examen des chœurs composés par deux concurrents de Ravel, Marcel Rousseau et Philippe Gaubert, montre que les trois auteurs traitent le texte avec des variantes, celles-ci étant différentes d'un auteur à l'autre.¹⁰ Un point commun aux trois versions du texte est l'absence de la strophe finale (« Hosanna ! »). De même, la ponctuation et la mise en capitales des débuts de vers sont traitées d'une façon très aléatoire par les trois candidats. On sait que, lors du concours d'essai, le texte du chœur était dicté aux candidats.¹¹ Ceci explique les variantes décrites précédemment, ainsi que le traitement approximatif de la ponctuation et de la signalisation des débuts de vers. Le texte dicté aux candidats a de toute évidence été interrompu avant le « Hosanna ! » final.

Je remercie Carus-Verlag et ma responsable d'édition Barbara Grossmann pour son soutien constant et pour le travail éditorial. J'adresse aussi mes remerciements à la Bibliothèque nationale de France pour la mise à disposition de la source, aux Archives de l'Institut de France pour celle des minutes de l'Académie des Beaux-Arts et les documents relatifs au prix de Rome, et enfin à la médiathèque de Châteaudun qui m'a fourni une copie du poème d'Édouard Guinand dans l'édition de 1886.

Reims, juin 2024

Marc Rigaudière

Texte chanté

L'Aurore

La terre s'éveille :
L'Aurore vermeille
Dore les coteaux.
Une fraîche haleine
Embaume la plaine
De parfums nouveaux.
Sur l'herbe irisée,
On voit la rosée
Coulant en saphirs.
Mille ailes légères,
Quittant les fougères,
Volent aux zéphirs ;
*Une voix profonde**
Jette dans le monde
Ses éclats joyeux :
On voit la nature,
Dans une hymne pure,
Saluant les cieux.

Salut, ô jour levant, à ton berceau superbe !
Salut, soleil fécond, à ton rayon naissant !
Depuis l'homme debout jusqu'à l'humble brin d'herbe,
Tout t'acclame ici-bas d'un cœur reconnaissant.

Pour le sillon c'est la richesse,
C'est la sève pour le roseau ;
C'est la chanson pleine d'ivresse
Qu'à son nid roucoule l'oiseau.
Pour la forêt, c'est la lumière,
Le parfum pour les prés en fleurs ;
Pour l'humanité tout entière,
C'est la vie et c'est le bonheur.

Salut, ô jour levant ...

*Hosanna ! Bénissons l'Aurore
Que Dieu bienfaisant nous donna.
Pour vivre, c'est un jour encore...
Hosanna !*

Édouard Guinand (1838–1909)

⁹ Voir par exemple son appartenance au cercle des « Apaches » à partir de 1902. Ce cercle prônait une attitude artistique avant-gardiste.

¹⁰ Par exemple, Rousseau et Gaubert conservent les trois vers manquants chez Ravel, mais Rousseau écrit « On voit couler la rosée » au lieu de « On voit la rosée / Coulant en saphirs ».

¹¹ « Règlements de l'Académie des Beaux-Arts pour les concours aux Grands Prix de Rome », chapitre III, article 12, in Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, deuxième partie, volume 6, Paris, 1931, p. 3491.

* Les vers figurant en italique n'ont pas été mis en musique par Ravel.

L'Aurore

Maurice Ravel (1875–1937) 1905
Text: Édouard Guinand (1838–1909)

Flauto piccolo

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno inglese

Clarinetto I, II in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II in Fa/F

Corno III, IV in Fa/F

Tromba I, II in Do/C

Trombone I, II

Trombone III

Tuba

Timpani Sib-Fa / B-F

Arpa

Tenore solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

pp quasi recitando

Aufführungsdauer / Duration: ca. 6 min.

© 2024 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 10.407

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Marc Rigaudière

6 **Moderato**

Pic -

Fl -

Ob -

Clt (B_b) -

Fg *pp*

Cor (F) *pp* *pp* bouché

Arp *p*

S -

A -

T -

B -

Vl con sord. *div.* *mp*
con sord. *div.* *p* *unis. pizz.* *div.* *18* *arco*

Va *pp*
con sord. *div.* *p* *mf* *p* *unis. pizz.* *div.* *18* *pp*
con sord. *div.* *p* *mf* *p* *unis. pizz.* *div.* *pizz.*

Vc *pp*
con sord. *div.* *p* *mf* *p*

Cb *pizz.* *pp*

Fl I solo
 II pp très expressif
 Ob II pp
 CIngl
 Clt (B_b) I pp
 Fg I pp
 Cor (F) III pp bouché
 S ter-re s'é-veil - le:
 A La ter-re s'é-veil - le:
 T La ter-re s'é-veil - le:
 B La ter-re s'é-veil - le:
 VI
 Va
 Vc
 Cb

Très lent
1^o tempo

This musical score page features a complex arrangement of instruments and voices. At the top, woodwind instruments like Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (CIngl), Bassoon (Clt), and Bassoon (B_b) play in a 'Très lent' (very slow) tempo. The vocal parts (Soprano S, Alto A, Tenor T, Bass B) enter later, singing 'ter-re s'é-veil - le:' in three different ways. The bassoon part (B_b) has a prominent role in the lower half of the page. Large, stylized letters (S, C, G) are overlaid on the music, particularly around the vocal entries. Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo), 'ppp' (pianississimo), and 'p' (pianissimo) are used throughout.

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

36 a 2

F1
Ob
CIngl
Clt (Bb)
Fg
Cor (F)
Trb
Tb
Arp
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb

plai - ne De nou - ux.
pla - no - x.
ne De par nou - veaux.
plai - rums nou - veaux.

unis. *mp* < *mf* très expressif (18) unis.
p unis. *div.* (6) (6) *mf* *div.* (18) *mp* expressif
p *mf* *div.* (6) (6) (18) *mf* (18) *div.* 18
div. unis. *p* *mf* très expressif (18) *p*

42

Fl Ob CIngl Clt (B \flat) Fg

Cor (F) Solo **p** **pp** III **pp**

S A T B

VI Va Vc Cb

Sur l'herbe i - ri - sée, voit la ro - sée Cou - ler en sa - phirs.

A voit la ro - sée Cou - ler en sa - phirs.

la ro - sée Cou - ler en sa - phirs.

voit la ro - sée Cou - ler en sa - phirs.

I 3 3 3 **pp** 3 3 3 **pp** unis. 3 3 3 **pp** unis. **pp**

p **p** **p**

49

Fl *mf*

Ob

CIngl Solo
 mf expressif

Clt (B_b) *mf*

Fg *pp* (18)
I
pp

Cor (F) *mf*

S *pp*
Mille ai - les lé - gè - res, Quit - tant les fou - gè - res, Vo - lent aux zé -
A *pp*
Mille ai - les lé - gè - res, Quit - tant les fou - gè - res, Vo - lent aux zé -
T ai -
B lé - gè - res, Quit - tant les fou - gè - res, Vo - lent aux zé -
VI Mille ai - les lé - gè - res, Quit - tant les fou - gè - res, Vo - lent aux zé -
div.
Va *pp*
div.
Vc *pizz.*
Cb *mf*
 pp
 pizz.

rall.

55 **a tempo**

Pic

F1

Ob

CIngl

Clt (B_b)

Fg

Cor (F)

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

mf

mf

3

mf

mf

Solo
mf

phirs.

phirs.

phirs.

div. arco 3

mf

arco

mf expressif

div. arco 3

mf

arco

mf expressif

arco

pizz.

arco

61

Pic F1 Ob CIngl Clt (B_b) Fg Cor (F) Tr (C) Trb Tb VI Va Vc Cb

f

a 2

f

p

I

unis.

f

div.

f

3

pizz.

unis.

f

div.

f

unis.

pizz.

arco

pizz.

arco

arco

65

Pic

Fl

Ob

Cingl

Clt (B_b)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Tb

V1

Va

Vc

Cb

A page from a musical score, page 69, featuring a complex arrangement of instruments. The instruments listed on the left are Pic (Piccolo), Fl (Flute), Ob (Oboe), CIngl (English Horn), Clt (Cello), Fg (Double Bass), Cor (Cor Anglais), Tr (Clarinet), Trb (Trumpet), Tb (Tuba), VI (Violin), Va (Violoncello), Vc (Double Bass), and Cb (Contra Bass). The score includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, and *div.* The music consists of three staves. The first staff features large, stylized graphic markings: a circle, a triangle, and a large 'S' shape. The second staff features a large circle and a large 'K' shape. The third staff features a large circle and a large 'U' shape. The score is set against a background of musical notation with various clefs, sharps, and flats.

78

Fl

Ob

CIngl

Clt (B \flat)

Fg

Tr (C)

Trb

Tb

Arp

T solo

Vl

Va

Vc

Cb

f déclamé (3) (3)
Sa - lut, ô jour le - vant, à ton ber - ceau su - per - be! Sa - lut, so - leil fé -

is.
zz.

pp
unis.
pizz.

pp
unis.
pizz.

pp
unis.
pizz.

pp
unis.
pizz.

con sord.
* pizz.

pp

pp

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

85

Fl
Ob
CIngl
Clt (B \flat)
Fg

Cor (F)
Tr (C)
Trb
Tb

Arp

T solo

Vl
Va
Vc
Cb

I solo

ton ra - yon sant!

De-puis l'hom-me de-bout

mf

3

con-

div. arco

p

unis. pizz.

pp

unis. pizz.

pp

unis. pizz.

pp

unis. pizz.

pp

pizz.

pp

arco

p

pp

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

92

Fl
Ob
CIngl
Clt (B_b)
Fg

Cor (F)
Tr (C)
Trb
Tb

Arp

T solo
S
A
T
B

Vl
Va
Vc
Cb

The musical score page 92 features a vocal part for T solo (Tenor solo) with lyrics in French: "jus-*c*ble brin d'*h*e", "Tout t'ac-clame i - ci - bas", and "d'un cœur re-con-naïs - sant.". The vocal line is highlighted by large, light-colored, stylized letters 'G', 'O', 'N', 'S', and 'A' that overlap the notes and lyrics. The vocal part is supported by a choir of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The orchestra includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (CIngl), Bassoon (Clt), Bassoon (B_b), Bassoon (Fg), Horn (Cor F), Trombone (Tr C), Trombone (Trb), Bass Trombone (Tb), Harp (Arp), and strings (Vl, Va, Vc, Cb). The vocal dynamics range from *f* to *p*, with specific instructions like *mf*, *mp*, *mf*, *f*, *senza sord.*, and *arco*. The strings play pizzicato patterns throughout the section.

Moderato

99

I solo

p expressif

I solo

pp

F1

Ob

CIngl

Clt (B_b)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

T solo

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Pour le sil - lon, c'est la ri - ches - se, C'est la sè - ve pour le ro - seau;

Pour le sil - lon, c'est la ri - ches - se, C'est la sè - ve pour le ro - seau;

Pour le sil - lon, c'est la ri - ches - se, C'est la sè - ve pour le ro - seau;

C'est la chan -

p expressif

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

106

Fl

Ob

CIngl

Clt (B_b)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

T solo

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

son pleine d'i - vres se

Qu'à son rou-cou-le l'oi - seau.

111

Fl

Ob

Clt (B_b)

Fg

Cor (F)

Trb

Tb

Timp

S

Pour la fo - c'est la lu - miè re,

A

Pour la rêt, c'est la lu - miè re,

T

B

Vl

unis. (6) div. (6) unis. pizz.

mf

Va

mf

Vc

mf

arco

Cb

115

Fl Ob Clt (B_b) Fg Cor (F) Trb Tb S A T B Vi Va Vc Cb

Le parfum pour les prés en fleurs;
Le parfum pour les prés en fleurs;
miè mi-

C'est le parfum pour les prés en
C'est le parfum pour les prés en

unis. *arco* (6) *div.* (6) *unis.* *pizz.* (6) (6) (6) (6) (6) (6)

mp *div.* *f* *div.* *f* *div.* (6) (6) (6) (6) (6) (6) (6)

unis. *arco* *div. pizz.*

Carus 10.407

119

Fl Ob CIngl Clt (B \flat) Fg

Cor (F) Tr (C) Trb Tb

Timp

S A T B

Vl Va Vc Cb

l'hu - m ni - té tout en - tiè - re, C'est la vie

Pour l'hu - m ni - té tout en - tiè - re, C'est la vie

fleurs,

unis. arco

p unis. 3

p 3 unis. arco

p

a 2

mf

pp

mf

mf

mf

124

Pic F1 Ob CIngl Clt (B \flat) Fg Cor (F) Tr (C) Trb Tb Timp S A T B VI Va Vc Cb

bon - heur.
et bon - heur.
et le bon - heur.

128

Pic
Fl
Ob
Clngl
Clt (B \flat)
Fg

Cor (F)
Tr (C)
Trb
Tb

Timp

S
A
T
B

Vl
Va
Vc
Cb

Sallet, ô jour le - vant, à ton ber - ceau su - per - be! Sa -

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

133

Moderato

Pic

Fl

Ob

Clt (B \flat)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Tb

Timp

Arp

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

ff 3 3 3
a 2
ff 3 3 3
a 2
ff 3 3 3
ff
pp
ff
pp
ff
p
ff
ff
De - puis
De - puis
De - puis
lut, so-leil fé-cond, à ton rayon nais - sant!
De - puis
De - puis
ff
ff
ff
ff

139

Pic
Fl
Ob
Clt (B_b)
Fg
Cor (F)
Tr (C)
Trb
Tb
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

l'hom - me de - bout jus - qu'à l'humain - ble brin d'her - be,
l'hom - me de - bout jus - qu'à l'humain - ble brin d'her - be,
l'hom - me de - bout jus - qu'à l'humain - ble brin d'her - be,

145

Fl

Ob

Clt (B_b)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Tb

S

i - ci - be
d'un _____ cœur

A

i
d'un _____ cœur

T

i - bas
d'un _____ cœur

B

i - ci - bas
d'un _____ cœur

Vl

Va

Vc

Cb

6

(8) **f**

(8) **f.**

(8) **f.**

148

Pic
F1
Ob
Clt (B \flat)
Fg
Cor (F)
Tr (C)
Trb
Tb
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb

151

Pic
Fl
Ob
Clt (B_b)
Fg
Cor (F)
Tr (C)
Trb
Tb
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

div.
div.
div.
div.
unis.
unis.
unis.
unis.

t&n

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Autographe Partitur, Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Signatur MS-10911 (2). Der Titel der handschriftlichen Quelle lautet: *L'Aurore. | Chœur pour voix mixtes.* Im Werkverzeichnis trägt die Komposition die Nr. O 45.¹

Es ist nur diese eine Quelle bekannt, doch lässt sich nicht ausschließen, dass auch noch eine Skizze existiert, da die Fuge, die ebenfalls Bestandteil der Prüfungen des *Concours d'essai des Prix de Rome* war, sowohl als Entwurf als auch in Reinschrift vorliegt. Die Reinschrift dieser Fuge ist Teil 1 der genannten Signatur, also MS-10911 (1); der Entwurf wird unter der Signatur MS-17648 (1) ebenfalls in der *Bibliothèque nationale de France* aufbewahrt. Die für die vorliegende Ausgabe verwendete Quelle ist trotz ihrer nur flüchtigen Notationsweise als Reinschrift anzusehen, da sie keine Korrekturen enthält, die den grundsätzlichen Kompositionsvorgang betreffen. Ihre ungenaue Notation scheint vielmehr auf eine wenig sorgfältige Abschrift eines bereits existierenden Entwurfs zurückzuführen zu sein.

Es handelt sich um 28 rastrierte und, mit Ausnahme der letzten Seite, von Ravels Hand durchnummelierte Blätter im Format 35 × 26,6 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 *L'Aurore* zu Lebzeiten Ravels nicht veröffentlicht. Die Erstausgabe erschien 1993 bei Salabert (EAS 10140).

Ravel gibt die Besetzung von oben nach unten folgendermaßen an: *Petite Flûte | 2 G. Flûtes | 2 Hautbois | 1 Cor anglais | 2 Clar. en si b | 2 Bassons | [leeres System] | 4 Cors chrom. en fa | 2 Tromp. chrom. en ut | 1^{er} et 2^{me} Tromb. | 3^{me} [trombone] et Tuba | 2 Timbales | Cymbales Triangle | 2 Harpes | S | C. | T | B. | [leeres System] | 1. V. | 2 V. | Altos | Viles | C.B.* Es fällt auf, dass Ravel Schlagwerk (Becken und Triangel) vorgesehen hatte, das er letztlich gar nicht verwendete. Außerdem fordert er zwei Harfen für die Ausführung nur einer Harfenstimme.

II. Zur Edition

Allgemeines

Die Neuausgabe (NA) beruht auf dem Autograph Ravels (Quelle A). 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. Abbreviaturen („Faulenzer“) wurden ohne Nachweis aufgelöst. 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

Wie bereits erwähnt, ist das Autograph, die einzige erhaltene Quelle, recht flüchtig notiert. So sind viele Aspekte der Notation unvollständig – als ob Ravel in der Eile darauf verzichtet hätte, Details zu notieren, die von einem aufmerksamen Leser rekonstruiert werden könnten. Dies bezieht sich nicht nur auf Aspekte wie durchgängig fehlende Ganztaktpausen in Leertakten (die von der NA stillschweigend ergänzt werden), sondern stellenweise auch auf grundsätzliche Informationen zu Taktart und Generalvorzeichen.

¹ Marcel Marnat, Maurice Ravel, Paris: Fayard 1986.

Kopierfehler 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. Sie können jedoch überschrieben werden, was häufig zu einem unleserlichen Ergebnis führt. 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.

Dynamik

Crescendo- und Descrescendo-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.

Rhythmus und Metrum

Triolen werden in der Quelle nicht immer durch die Ziffer „3“ gekennzeichnet. Diese wird in der NA stillschweigend ergänzt. Falls Ravel jedoch Triolenziffern schreibt, setzt er üblicherweise zusätzlich einen Bogen, was in einigen Fällen die Abgrenzung zur artikulationsbezogenen Bogensetzung erschwert. Die NA übernimmt die Bögen nur zur Phrasierung, X-tolen werden ohne Bogen, ggf. jedoch, wo zur Lesbarkeit notwendig, mit eckigen Klammern notiert.

Auch gebundene Tremoli sind nicht konsequent angegeben. So steht z. B. die Ziffer „18“ nur einmalig in T. 25, wird aber in den Takten 26 und 27, welche die dieselbe rhythmische Einteilung zugrunde legen, nicht wiederholt. In einem solchen Fall, wenn in einem direkten Folgetakt die klarende Ziffer fehlt, geht die NA von einer identischen Fortsetzung aus. Wenn keine direkte Klärung in der Quelle vorausgeht bzw. die X-tolen-Ziffer nicht eindeutig aus dem Umfeld zu erschließen ist, ergänzt die NA die Ziffer diakritisch (in Klammern) bzw. thematisiert Unklarheiten in den Einzelanmerkungen.

Augmentationspunkte

Ravel vergisst beim Schreiben häufig die Augmentationspunkte. Die NA ergänzt diese ohne Einzelnachweis im Kritischen Bericht, denn in der Mehrzahl der Fälle ist die bloße Nachlässigkeit offensichtlich und die Notation kann problemlos korrigiert werden. In einigen Fällen ist die Situation jedoch nicht eindeutig: So fällt auf, dass ein in der Komposition sehr häufig auftretendes rhythmisches Motiv – punktierte Achtel, gefolgt von drei Sechzehnteln – oft ohne die Achtpunktierungs geschrieben wird. In den Takten 138 und 140 ist es in den beiden Violinen korrekt notiert, in den Violinen allerdings die Augmentationspunkte der Achtelnoten, obwohl Violinen und Violinen im Übrigen homorhythmisch verlaufen. In T. 142–145 entfällt dann auch in der Violine sowie der Klarinette die Punktierung, doch zweifellos ist auch hier der bekannte Rhythmus gewollt, da ohne Augmentationspunkt der Takt unvollständig wäre. Eine Lesart im 2/4- statt 6/8-Takt ist nicht naheliegend. Die NA ergänzt die fehlende Punktierung.

Taktarten

Ein weitere Schwierigkeit ergibt sich bei der Angabe der Taktarten, denn Ravel notiert die im Stück häufig auftretenden Taktartwechsel nicht konsequent. Die Komplexität der metrischen Schreibweise wird

noch verstkt durch die Überlagerung der Taktarten 6/8 und 2/4. Der metrische Aufbau der Komposition lässt sich wie folgt zusammenfassen: Takte 1–5: 2/4; 6–18: 3/4; 19–24: 2/4 (es kommen Achteltriolen vor); 25–72: 3/4 (es kommen ternäre Unterteilungen vor – „18“ bzw. ab T. 44 Achteltriolen); 73–78: 6/8; 79–89: weiterhin 6/8, jedoch für den Solo-Tenor 2/4, aber auch Achteltriolen; 90–98 (Trompeten schon ab T. 89): 2/4 wird vorausgesetzt, allerdings nicht notiert, nur Horn I–II notiert Ravel weiterhin als 6/8; 99–128: 3/4 (es kommen Achteltriolen vor); 129–137: 2/4 (es kommen Achteltriolen vor); 138–153: Überlagerung von 6/8 und 2/4, das Hauptthema ist in 2/4, in T. 143 wechseln die Oboen ohne explizite Angabe Ravels in 6/8. Die Komplexität der Metrik ist Ursache zahlreicher Fehler und Unklarheiten in Ravels Notentext. Die NA versucht, Taktvorzeichnungen und Notation in einer dem heutigen Gebrauch entsprechenden, eindeutigen Lesbarkeit darzustellen. Taktartwechsel, die alle Stimmen betreffen, sind durch dne Doppelstriche gekennzeichnet. Taktartwechsel nur für einzelne Stimmen erhalten einfache Taktstriche vor der neuen Taktartangabe. Die Kennzeichnung neuer Abschnitte in anderem Tempo oder nach Tonartwechsel durch einen Doppelstrich bleibt dadurch unberührt (z.B. T. 138).

Generalvorzeichen und Akzidentien

Generalvorzeichen schreibt Ravel nicht auf allen Seiten, was für den Komponisten selbst eine Unsicherheit zu erzeugen scheint und wohl auch die recht häufig fehlenden oder auch unnötigen Vorzeichen in der Partitur erklärt. Ein signifikantes Beispiel sind die zahlreichen unnötigen #‐Vorzeichen vor fis in den Takten 100–104. Solche aus der fehlenden Generalvorzeichnung resultierende Notationsweise wurde ohne Detailnachweis korrigiert. Auch unnötige Warnakzidentien wurden entfernt. In T. 129 gibt Ravel im Autograph keinen Vorzeichenwechsel an. Doch es ist aufgrund des Rückgriffs auf die Anfangsthematik und deren Vorzeichnung eindeutig, dass er im Folgenden von einer Generalvorzeichnung von 3b ausgeht, da er vor as keine Akzidentien setzt. NA schreibt darum ab T. 129 die Generalvorzeichen 3b vor.

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 Bogenlänge 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 Ergänzung diakritisch und weist Zweifelsfälle in den Einzelanmerkungen nach.

Die Verwendung von Dämpfern in den Streichern kurz nach Beginn des Stücks wird nicht ausdrücklich gefordert, aber Ravel gibt in Takt 28 für die Violinen I und II „sans sourdines“ (ohne Dämpfer) an. Die Neuausgabe bietet einen plausiblen Vorschlag für den Einsatz der Dämpfer (siehe die Einzelanmerkungen).

Bei homophonem Verlauf der Vokalstimmen notiert Ravel Phrasierungsbgen 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.

Singtext

Der Singtext des Chors ist oft unvollständig notiert, und zwar nur in einer der vier Stimmen. Diese unvollständige Notation führt jedoch nicht zu Unklarheiten, da die Textunterlegung fast immer syllabisch ist. Der Text wird daher ohne Erwähnung im Kritischen Bericht für alle Singstimmen entsprechend ergänzt.

Für den Singtext dient der NA die gedruckte Fassung von 1886 (siehe Vorwort) als Vorlage, insbesondere in Bezug auf die Verseinteilung (mit Großschreibung zu Versbeginn) und auf die Zeichensetzung, auf die Ravel fast durchgängig verzichtet. Zur besseren Lesbarkeit wird in der Textunterlegung auf die im Französischen üblichen Leerzeichen vor den Satzzeichen Doppelpunkt, Ausrufezeichen und Semikolon verzichtet.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen der Instrumental- und Vokalstimmen: A = Alto, B = Bass, Clngl = Corno inglese, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, 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.

- | | | |
|--------|-------------|--|
| 1 | Fg, Cb | „quasi rcitando“ wohl falsch; NA schreibt wie in T. 17 „quasi rcitando“, allerdings ohne den Akzent |
| 3ff. | Fg | Bogen ab 3.2 bleibt beim Seitenumbruch nach T. 4 offen, wird allerdings auf der Folgeseite nicht weitergeführt; NA verlängert den Bogen bis zum Ende der Phrase |
| 4 | Cb 1–2 | uneindeutige Korrekturen, geklärt durch Parallelität zum Fg: 4.1 ursprünglich b ⁰ , mit a ⁰ überschrieben; 4.2 as ⁰ gestrichen, stattdessen f ⁰ ; ursprünglicher Haltebogen 4.2–3 as ⁰ –as ⁰ ist somit überflüssig |
| 5 | Cb 2 | es ¹ , durch berschreiben undeutlich korrigiert nach d ¹ ; geklärt durch Parallelität zum Fg |
| 6–8 | Vc, Va, VI | NA ergänzt Anweisung „con sord.“ |
| 9f. | Arp | fälschlich Bassschlssel zu Beginn des Systems der I.H. |
| 9f. | VI I, Va | nur Bogenende nach Seitenwechsel vor T. 10 vorhanden, ohne Bogenbeginn in T. 9 und ohne Vorschlag in Va |
| 13 | Ob II | punktierte Viertelnote ohne nachfolgende Pausen zur Vervollständigung des Taks; NA schreibt punktierte Halbe Note entsprechend dem Phrasierungsbogen bis T. 14 |
| 19 | Vc | NA zieht die Anweisung „senza sord.“ von T. 25 nach T. 19 vor, da ähnlich der Thematik vom Anfang des Stücks |
| 24 | | „rall.“ nur über Vc |
| 25 | Va | NA ergänzt „senza sord.“ analog zu VI I und II in T. 28 und der ähnlichen Spielweise (gebundenes Tremolo) |
| 25 | Vc | pp erst T. 28; NA zieht pp wegen des Descrescendo in T. 24 vor |
| 28–30 | VI I/II | Punktierungen fehlen beim gebundenen Tremolo, aber in T. 28 ist explizit die „18“ nochmals wiederholt. |
| 39 | Vc 1 | Punktierung fehlt; NA ergänzt analog zu VI I |
| 42 | Cor II | Punktierung fehlt; NA ergänzt analog zu Cor III/IV |
| 45 | Vc 1 | fälschlich punktiert, Takt berfllt |
| 45, 47 | Fl | Zusätzlich zum langen Bogen 45.1–46.1 bzw. 47.1–48.1 sind drei kurze Bögen notiert: jeweils 1–3, 4–6 und 7–9; NA folgt der Clt 47.2+5 jeweils eine Sekunde höher; NA notiert analog zu T. 45 bzw. zur VI II in T. 46. |
| 47 | Clt I | 47.5 unklare Korrektur: c ² und d ² sind übereinander notiert (klingend b ² und c ²); NA notiert analog zu T. 45 bzw. zur Va in T. 46. |
| 47 | Clt II | notiert als gebundenes Tremolo mit zwei Balken ohne Ziffer; NA geht von einer binären Ausführung als Sechzehntel aus |
| 50, 52 | VI I/II, Va | c ² notiert (klingend b ²); NA schreibt d ² (klingend c ²) analog zu T. 53 |
| 51 | Clt II | Tremoli ohne Ziffer notiert: in T. 51 in beiden Instrumenten und in T. 53 nur in der Fl mit zwei Balken, in T. 53 in der Clt mit drei Balken; NA vereinheitlicht zu zwei Balken und geht von einer binären Ausführung als Sechzehntel aus, wie in den hohen Streichern in T. 50 und 52 |
| 51, 53 | Fl, Clt | notiert f ¹ –g ¹ (klingend b ⁰ –c ¹); NA korrigiert analog zu Clt II und T |
| 54 | Cor II | notiert a ¹ –b ¹ (klingend d ¹ –es ¹); NA korrigiert analog zu Clt I und A |
| 54 | Cor III | zwei Bögen: 56.1–56.4 und 57.1–57.4; NA fasst die beiden Bögen zusammen zu einem Bogen 56.1–58.1 entsprechend der Phrasierung von Ob und Cor I |
| 56–58 | Clt | NA ergänzt Bogen analog zu T. 56–58 |
| 59–61 | Clt, Cor I | NA ergänzt Bogen analog zu T. 56–58 |
| 61 | Cor I 1 | Viertelnote – Achtelpause statt Viertelnote, der Takt ist berfllt; NA schreibt Viertelnote ohne Achtelpause analog zur Clt |

61	Vc	ursprünglich Bogen nur 61.1–2, korrigiert durch Hinzufügung eines Bogens 61.1–3; NA schreibt Bogen 1–3 analog zur VI II	125	Vc 1	ursprünglich vermutlich wie im vorausgehenden Takt punktierte Halbe Note mit Tremolobalken notiert, korrigiert und als Viertelnote überschrieben, Tremolobalken und Punktierung sind noch zu sehen; NA folgt dem Cb (kein Tremolo)
63–65	Cor	Phrasierungsbogen erst ab T. 64; NA zieht den Bogenbeginn analog zu T. 66–68 auf T. 63 vor	126–128		Takt-Repetitionszeichen in den Holzbläsern und Streichern, nicht aber in den Blechbläsern. Offensichtlich gilt die Repetition des T. 125 aber für das gesamte Orchester.
65	Cor III/IV	es ¹ -g ¹ notiert (as-c ² klingend), nicht vereinbar mit der Harmonie, möglicherweise Verwechslung mit T. 68	129		im Autograph keine Änderung der Generalvorzeichen zu 3b; NA greift die Vorzeichnung des Beginns wieder auf entsprechend der Wiederholung der verwendeten musikalischen Thematik. Diese Vorzeichnung wird offenbar von Ravel vorausgesetzt, da er keine entsprechenden Einzelvorzeichen setzt. NA verzichtet daher auf die separate diakritische Kennzeichnung des dritten vorgezeichneten b.
65	VI II 5	fälschlich zusätzlich b ¹ , nicht gestrichen oder gelöscht	130ff.	T 2	Bogen wird nach dem Seitenumbruch nach T. 130 nicht fortgesetzt; NA ergänzt den Bogen bis zum Phrasenende
68f.	Ob, Cingl	ungenaues Bogenende: offen am Ende von T. 68; NA folgt Pic	131	B 4	unleserliche Korrektur; NA schreibt c ¹ analog zur Melodieführung in T
69	Trb	unleserliche Dynamikangabe zwischen den Systemen; NA schreibt ff analog zu den anderen Stimmen	131–137	T, B	Phrasierungsbögen analog zu T. 81–87 gesetzt
69	Va 1	obere Stimme e ¹ statt d ¹ ; NA korrigiert analog zu VI I	138	Vc, Cb	Ravel schreibt 6/8-Takt vor, obwohl die rhythmische Notation einen 2/4-Takt entspricht; NA behält den 2/4-Takt bei und wechselt erst bei T. 146 in den 6/8-Takt
73–75	A	falsche Bogensetzung: 73.3–74.3 und 74.4–75.2	138–141		Setzung von Akzenten in der Quelle widersprüchlich: Vc und Cb Akzente nur in 138–139, Tb nur 139.2–3 und T. 140, hohe Streicher einheitlich Akzente auf 139.1 und 139.4, in 140.1 nur in VI I. NA vereinheitlicht entsprechend der Parallelität der T. 138f. mit 140f., setzt Akzente aus T. 138f. auch in 140f., sowohl in Vc/Cb als auch in der Tb, und streicht den Akzent der VI I in T. 140.1.
76	Cb	d aus T. 75 wird mit einem offenen Bogen weitergeführt, es folgt keine Anschlussnote; NA vervollständigt analog zum Bass	140	T 3	fälschlich g ¹ statt f ¹ , NA schreibt f ¹ entsprechend dem S
78	Cb	unklares Zeichen, möglicherweise Ziffer „1“, vor dem Einsatz des Cb in T. 78. Vielleicht möchte Ravel, dass nur ein einziger Cb die folgenden Takte spielt.	138f.	Chor	Phrasierungsbogen ergänzt analog zu T. solo in T. 90f.
80	T solo 2–4	Triolenziffer fehlt trotz des Wechsels in den 2/4-Takt	140f.	Chor	Beginn des Phrasierungsbogen fehlt vor dem Seitenumbruch zwischen T. 140 und 141; NA beginnt den Bogen analog zu T solo in T. 92
87	T solo	im 6/8-Takt notiert, obwohl noch ein 2/4-Takt vorliegt: Viertelnote – Achtelpause – Viertelpause – Achtelpause	141	T 5	nach Korrektur stehen sowohl f ¹ als auch d ¹ . NA schreibt d ¹ analog zu S, Ob und Trb I
90–98		notiert als 2/4-Takt ohne expliziten Taktartwechsel; NA schreibt 2/4-Takt vor	141	Tr 4	fälschlich a ² , NA folgt S, Ob und Trb I
90	Fg	noch als 6/8-Takt notiert: Achtelnote – Achtelpause – Halbe Pause [sic]; NA belässt die Achtelnote und reduziert die Pausen	142f.	Fg	ohne Pausen für Fg II, allerdings Halsung nach oben; NA schreibt deshalb „I“
90–93	Cor	noch als 6/8-Takt mit punktierten Halben notiert; NA schreibt 2/4-Takt mit Halben Noten ohne Punktierung	142	Fg I	beide Viertelnoten mit Punktierung trotz des 2/4-Takts
94	Cor 1	Akkord wegen Korrektur durch Überschreiben kaum lesbar; Lesart der NA begründet durch Analogie zu T. 95	142f.	T 3	untere Stimme fälschlich Achtelnote statt Viertelnote, ohne Auffüllung des Takts durch Pausen; NA schreibt Viertelnote
96	Arp, T solo	Vorzeichen # vor cis ¹ und cis ² fehlen. NA schreibt # in Analogie zu Cor III und Trb II	143	Ob	Notation im 6/8-Takt ohne Änderung der Taktvorzeichnung; NA ergänzt die fehlende Vorzeichnung
98	A	bereits als 3/4-Takt notiert: Halbe Note – Viertelnote; NA schreibt hier weiter im 6/8-Takt	143	Ob	Dynamikangabe unleserlich korrigiert, wahrscheinlich mp
98	VI I	Halbe Note punktiert trotz 2/4-Takt	144	A 2	ursprüngliche Note f ¹ durch Überschreiben korrigiert in des ¹
99	S, Vc 1	Noten nicht eindeutig lesbar: wahrscheinlich handelt es sich in beiden Fällen um eine Korrektur durch Überschreiben von fis ¹ bzw. fis ⁰ in e ¹ bzw. e ⁰ ; dies übernimmt NA analog zum eindeutig notierten e ⁰ im B	145	S	offener Bogen am Taktende, wird nach dem Seitenumbruch nicht fortgesetzt
100–105	Va	ursprünglicher Notentext durch Rasur gelöscht und überschrieben	145	Fl	offener Bogen am Taktende, wohl in Analogie zu T. 144 eingetragen, ist jedoch hier falsch
101	VI I 7–9	e ¹ -c ¹ -g; NA korrigiert entsprechend der Harmonik in fis ¹ -d ¹ -h	145	Clt	Bögen 145.4–6, 7–9, 10–12; NA folgt der Artikulation der Fl
101–103	T	Korrekturen 101.3 bis 103.1, nicht immer zweifelsfrei lesbar; NA folgt der Harmonik	145	Fg	offener Bogen am Taktende, wird nach dem Seitenumbruch nicht fortgesetzt
104	VI I/II	ursprünglicher Notentext durch Rasur gelöscht und überschrieben	146	A	untere Stimme zwei Viertelnoten a ¹ ohne Haltebogen; Text ist nur im S notiert und enthält nur eine Silbe; NA schreibt Halbe Note
105	Cb 1	unleserliche Note; NA folgt das d aus dem vorhandenen Haltenbogen 104.1–105.1	146f.	S	falscher Bogen 146.2–147
106	Fl 2–5	wegen Korrektur nicht eindeutig lesbar. NA notiert entsprechend der Harmonik des absteigenden Arpeggios	148	Fg I/II	Ravel notiert wohl irrtümlich bereits T. 148 wie T. 149; B des Fg I stünde steht im Widerspruch zur Harmonik des Takts; NA setzt die Oktaven der vorausgehenden Takte fort und schreibt as im Fg I und As im Fg II, analog zu Tb, B, Vc und Cb
107	Va I 2	fälschlich e ² ; NA schreibt f ¹ (mit ♫) entsprechend der Harmonik	148f.	Coro	Singtext fehlt; NA ergänzt syllabisch
110	VI II 2	unklare Korrektur des unteren Tons: e ² oder f ² ; auch hier fehlt, wie häufig im Takt das ♫. NA schreibt f ² analog zu T	151	VI II, Va 2, 4	Akkord f ⁰ -c ¹ -as ² bzw. f ¹ -c ² -as ² ; NA ersetzt c durch des analog zu Pic/Fl, Clt, Cor III und Tr II
110	Vc 2	unklare Korrektur: e ¹ oder f ¹ (ohne ♫). NA schreibt e ¹ analog zu VI I			
110	Cingl 2–3	cis ² -d ² (notiert), (fis ¹ -g ¹ klingend); NA gleicht Cingl an VI I und Vc an (e ¹ -f ¹ , mit ♫)			
110	Fg I/II	Haltebögen vor Seitenumbruch begonnen, aber in T. 111 nicht fortgesetzt; NA verzichtet in beiden Fg auf den Bogen, da für Fg II ein Haltebogen aufgrund des Tonwechsels ohnehin nicht möglich ist.			
110	Cor, Tr	offene Bögen am Ende von T. 110; NA beendet den Bogen nach 110.2, zumal in der Tr in T. 111 eine Pause folgt			
111	Fg	keine Angabe „a 2“, aber auch keine Pausen für Fg II; NA ergänzt Pausen für Fg II analog zu T. 115			
111–118	VI I/II, Va	Sechzehntel notiert als gebundenes Tremolo mit zwei Balken ohne Ziffer, vgl. T. 50 und 52			
115	B 2	Achtelnote, Takt bleibt unvollständig			
116	Fg II	unleserlich gemachtes Zeichen anstelle einer Ganztaktpause; NA ergänzt die Pause analog zu T. 115			
117, 119	SATB	Textausgabe von 1886 (siehe Vorwort): „fleur“ statt „fleurs“; NA folgt der Korrektur der Ausgabe von 1901			
118	Vc	NA ergänzt „pizz.“ und Decrescendo-Gabel analog zu T. 114			
118	Ob	Achtelnote, Takt bleibt unvollständig			
122	Clt II 7, 9	c ¹ notiert (klingend b ¹); NA folgt VI II bzw. führt Clt II in Oktauen zu Clt I			