

Vorwort

Entstehung und erste Aufführungen

Die Entstehungsgeschichte von *La Valse* reicht weit zurück. Bereits 1906, also noch vor der Komposition der *Rapsodie espagnole*, berichtet Ravel, er habe „einen großen Walzer ins Auge gefasst, eine Art Hommage an den großen Strauß, nicht Richard, sondern den anderen, Johann. Sie wissen“, schreibt er an Jean Marnold, „wie ich diese wunderbaren Rhythmen liebe und dass ich die Lebenslust, die das Tänzerische zum Ausdruck bringt, weitaus mehr schätze als das Puritanische der Franckisten“.¹ Im Juli des gleichen Jahres erwähnt er sein Vorhaben noch einmal mit dem Arbeitstitel „Vienne“. Acht Jahre später ist erneut die Rede von einer symphonischen Dichtung „Wien!!!“, die aber durch den Kriegsausbruch unterbrochen wird.² 1919 in einem Zustand tiefer Ermüdung und schöpferischer Lähmung – nach den Eindrücken der Kriegsjahre und dem Verlust der geliebten Mutter – erhält Ravel von Diaghilew den Auftrag für ein neues Ballett. Sofort greift der Komponist seinen früheren Plan wieder auf. Als Idee schwebt ihm „eine Art Apotheose des Wiener Walzers“ vor, die sich mit der Vorstellung „eines phantastischen und verhängnisvollen Wirbelns“ verbindet.³ Daraus ergibt sich auch die Regieanweisung auf der ersten Seite der Partitur: „Flüchtig lassen sich durch schwebende Nebelschleier hindurch tanzende Walzerpaare erkennen. Nach und nach lösen sich die Schleier auf: man erblickt [A] einen riesigen Saal mit zahllosen im Kreise wirbelnden Menschen. Die Bühne erhellt sich zunehmend. Die Kronleuchter erstrahlen in hellem Glanz beim *ff* [B]. Eine kaiserliche Residenz, um 1855.“

Ravel arbeitet an seiner Komposition mit dem neuen Titel *La Valse* von Dezember 1919 bis April 1920 in Lapras (in der Ardèche, südlich von Lyon, westlich der Rhône zwischen dem Kurort Vals und der Stadt Vienne) bei einem Aufenthalt im Landhaus des Gerhart-Hauptmann-Übersetzers Ferdinand Herold. Die Klavierfassung zu zwei Händen ist im Februar 1920 weitgehend fertig, die handschriftliche Orchesterpartitur datiert vom Dezember 1919/März 1920. Fertiggestellt wurde sie von Ravel etwa einen Monat später. Am 13. April schreibt er: „Uff! Ich bin gestern Abend fertig geworden – 75 Seiten – begleitet von einem Wolkenbruch und einem furchtbaren Donner. Ich brauche nur noch die Partitur durchzusehen – ein Tag wird dafür reichen ...“⁴

Kaum ist die Komposition beendet, spielt sie Ravel zusammen mit Marcelle Meyer Sergej Diaghilew in einer Fassung für zwei Klaviere vor. Über diese Begegnung, die wahrscheinlich am 16. April stattfand und bei der neben Misia Sert (Frau des Malers José Maria Sert, der Ravel das Werk später widmete) auch Strawinsky, Massine und Ansermet zugegen waren, gibt es einen interessanten Bericht von Francis Poulenc. Diaghilew hatte offenbar ein französisches Pendant zu Strawinskys russisch geprägten Ballettmusiken erwartet und lehnte Ravels Komposition ab, weil er sich dazu keine Bühnenhandlung vorstellen konnte: „Ravel, das ist ein Meisterwerk, aber es ist kein Ballett ... es ist das Gemälde ... das Abbild eines Balletts.“ Daraufhin nahm Ravel ganz ruhig seine Noten wieder an sich und ging schweigend hinaus, ohne sich darum zu kümmern, was andere darüber dachten.⁵ Zu einer Versöhnung mit Ravel kam es trotz mehrfacher Vermittlungsversuche Misia Serts bis zum Tod Diaghilews am 19. August 1929 in Venedig nicht mehr.

In der Fassung für zwei Klaviere mit Alfredo Casella und Ravel als Interpreten kam *La Valse* am 23. Oktober 1920 im Kleinen Konzerthausaal in Wien zur Uraufführung. Die Idee, das Werk in der Fassung für zwei Klaviere in Wien vorzustellen, stammte wahrscheinlich von Casella, der sich auf diese Weise erhoffte, der Witwe seines Idols Gustav Mahler zu begegnen. In der Tat wohnten Ravel und Casella bei Alma Mahler, die dies in ihren Memoiren erwähnt.⁶

Die Erstaufführung der Orchesterfassung dirigierte Camille Chevillard am 12. Dezember 1920 in Paris mit dem Orchestre des Concerts Lamoureux. Mittlerweile hatte sich Alma Mahler in Wien um eine szenische Aufführung bemüht. Richard Strauss, damals Co-Direktor

der Wiener Staatsoper, erteilte jedoch im Dezember 1922 dem Projekt wahrscheinlich aus finanziellen Gründen eine endgültige Absage. Die erste szenische Aufführung fand dann erst am 2. Oktober 1926 durch das Ballett der Flämischen Oper in Antwerpen in einer Choreographie von Sonia Kory unter der musikalischen Leitung von Julius B. Schrey statt. Die französische Erstaufführung als Ballett am 23. Mai 1929 an der Pariser Oper, choreographiert von Bronislava Nijinska, beschränkte sich auf ein Tableau und zeigte einen Ball im Paris des Zweiten Kaiserreichs. Unter der musikalischen Leitung von Gustave Cloez tanzten Ida Rubinstein und Anatol Wilzak die Hauptrollen. Zwei Jahre später wurde das Werk dort in einer Choreographie von Michel Fokine erneut aufgeführt. Die englische Erstaufführung als Ballett dirigierte der Komponist selbst am 8. Juli 1931 im Covent Garden in London. Erwähnenswert ist schließlich eine Produktion von Léonide Massine an der Pariser Opéra Comique im Mai 1950, die aber stark von Ravels Grundidee abwich. Erst 1951 gelang Georges Balanchine in New York eine choreographische Deutung (zusammen mit den *Valses nobles et sentimentales*), die dem Geist des Werkes gerecht wurde.

Historischer Kontext

Die Jahre unmittelbar vor und während der Entstehungszeit von *La Valse* brachten eine Fülle von künstlerischen Ereignissen. 1917 ist das Jahr der Oktoberrevolution, in dem Alban Berg am *Wozzeck* arbeitet. 1918 werden *Die Gezeichneten* von Franz Schreker in Frankfurt, *Herzog Blaubarts Burg* von Béla Bartók in Budapest und *Die Geschichte vom Soldaten* von Igor Strawinsky in Lausanne uraufgeführt. Walter Gropius gründet 1919 das Bauhaus in Weimar; im selben Jahr entsteht der Film *Das Cabinet des Dr. Caligari*. „Zum ersten Mal habe ich wahre Filmkunst gesehen“, schreibt Ravel über Robert Wienes berühmten Film.⁷ In Wien wird *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss mit großem Erfolg uraufgeführt. 1920 gehen *Der Schatzgräber* von Franz Schreker, *Die Vögel* von Walter Braunfels und *Die tote Stadt* von Erich Wolfgang Korngold erstmals über die Bühne. Gewiss sind dies nur ausgewählte Einzelereignisse, deren Querbezüge im Nachhinein leichter aufzuzeigen sind, als es den Zeitgenossen selbst möglich war. Im historischen Abstand werden so innerhalb gewisser künstlerischer Strömungen Wahlverwandtschaften und wechselseitige Beeinflussungen erkennbar, wie z. B. die Tatsache, dass *La Valse* in manchen Aspekten dem deutschen Expressionismus nahesteht.

In diesen Zusammenhang gehört auch der Hinweis auf die große Aktualität, die die Gattung des Walzers um 1900 noch besaß. Liszts *Première valse oubliée* (1881) stellt eine wehmütige Erinnerung an die Vergangenheit dar. Chabriers *Valses romantiques* (1883) für zwei Klaviere strahlen einen sinnlichen Reiz aus, der an manche Bilder von Renoir erinnert. Skrjabins *Walzer in f-moll* op. 1 (1885) ist weder als „Gebrauchswalzer“ noch als „Tanzdichtung“ konzipiert, sondern stellt eher eine stilisierte Form des Walzers dar. In Sibelius' berühmter *Valse triste* (1904) sind Sehnsucht nach früheren glücklichen Tagen und Todesahnung musikalisch eingefangen. Ähnliches gilt für Debussys Klavierwalzer *La Plus que lente* (1910) mit der fast symbolischen Tempobezeichnung „Molto rubato con morbidezza“. *Valse de Chopin* ist der Name eines Satzes aus Schönbergs Melodramenzyklus *Pierrot lunaire* (1912), in dem sich die Gefühle des Komponisten unmittelbar widerspiegeln: „Melancholisch-düster Walzer, kommt mir nimmer aus den Sinnen!“ Schönbergs Auseinandersetzung mit der Tradition der „Wiener Musik“ führte außerdem in den 1920er Jahren zur Bearbeitung verschiedener Strauß-Walzer für Kammerorchester (*Lagunenwalzer*, *Rosen aus dem Süden*, *Kaiserwalzer*), deren Geist und melodische Gestaltung ihn faszinierten. So ist es nicht verwunderlich, dass sich auch in *La Valse* Strauß-Anklänge finden lassen, so an den *Kaiserwalzer* [9], den *Radetzkymarsch* [26] und an die Walzer *An der schönen, blauen Donau* [30], *Nachtfalter* [34] sowie *Die Fledermaus* [46].⁸

Rezeption

Die Pariser Erstaufführung von *La Valse* wurde von einem Teil des Publikums als großartiger Scherz empfunden. Die junge Komponistengeneration machte sich über das Stück lustig. Der früher so ergebene Georges Auric schreibt 1921 einen giftigen Artikel mit dem Titel *Pour prendre congé de Ravel* [Abschied von Ravel] und für Henri Sauguet ist Ravel „lächerlich, seine Musik belanglos geworden“.⁹ Anerkennung findet *La Valse* zuerst im Ausland. Vor allem eine Aufführung in Amsterdam unter der Leitung von Willem Mengelberg scheint einen tiefen Eindruck hinterlassen zu haben. Der berühmte Dirigent hatte das Dämonische und Rasende der Musik in den Vordergrund gestellt. Für ihn war diese „Apotheose des Walzers“, wie Ravel selbst *La Valse* charakterisiert hatte, eine Art Tanz zwischen Liebe und Tod, was nicht der Vorstellung von Ravel entspricht. Mit seinen humoristischen und parodistischen Zügen erinnert das Werk wohl mehr an Emmanuel Chabrier (*Le Roi malgré lui*) als an Richard Strauss. Eine Aufführung in Paris am 24. November 1921 unter Serge Koussevitzky bescherte Ravel einen wahren Triumph. Das hinderte den jungen Darius Milhaud nicht daran, von dem Ereignis mit Spott und Anmaßung („Das ist ein Saint-Saëns für Ballets-Russes“) zu berichten.¹⁰ Théodore Lindenlaub beschreibt *La Valse* als „Totentanz“, als ob Ravel den berühmten Wiener Walzer „inmitten der Trümmer der Gegenwart“ hätte auferstehen lassen.¹¹ Für Theodor W. Adorno handelt es sich um den „Tod des Walzers“,¹² und Vladimir Jankélévitch meint, *La Valse* lasse „die Katastrophe erahnen, die die Welt erschüttern und das alte Europa vom neuen trennen wird.“¹³

Unter der „kaiserlichen Residenz, um 1855“ hatte sich Ravel aber etwas anderes vorgestellt. In Wien herrschte zu dieser Zeit die Strauß-Dynastie. „Es war eine Epoche gesellschaftlichen Glanzes, ein Tanzen auf dem Vulkan, bei dem Wien als Österreich-Ungarns unbeschränkte Zentrale politischer und geistlicher Macht den Takt angab“, wie es Hans Heinrich Stuckenschmidt treffend beschreibt.¹⁴ Im kaiserlichen Paris, wo 1855 die erste Weltausstellung eröffnet wurde, war die Situation nicht viel anders. Ravel bestritt jedoch jeglichen Zusammenhang zwischen *La Valse* und der Situation in Wien nach dem Ersten Weltkrieg. Weder gestand er dem Werk eine symbolische Bedeutung zu, noch mochte er es als eine Art Totentanz verstanden wissen. „Ich habe den Titel Wien in *La Valse* geändert, weil er dem ästhetischen Charakter des Werkes besser genügt. Es ist eine tanzende, kreisende, ja fast halluzinierende Ekstase, ein Wirbel von Tänzerinnen, die sich mit letzter Leidenschaft bis zur Erschöpfung ausschließlich durch den Walzer mitreißen lassen.“¹⁵ Später ließ Ravel allerdings erkennen, dass er *La Valse* durchaus auch als eine Art Tragödie im griechischen Sinn verstand.¹⁶ Die formale Architektur hat bei aller Euphorie etwas Beängstigendes, denn sie löst eine Sogwirkung aus, der man nicht entkommen kann. Ravel führt in *La Valse* also nicht nur einen Tanz, sondern „Glanz und Untergang einer ganzen Epoche“ vor. Als *La Valse* 1920 in Paris seine konzertante Erstaufführung erlebte, war Europa bereits verwüstet, hatten die „Stahlgewitter“ des Ersten Weltkriegs alle Vorstellungen „eines phantastischen und verhängnisvollen Wirbelns“ übertroffen, wie Ravel sie noch beim ersten Walzerthema suggeriert. Seine Partitur scheint tatsächlich auf die finale Steigerung angelegt zu sein und das Bild einer dekadenten, verdorbenen Gesellschaft am Rande des Abgrunds zu zeichnen.

Zweifelloso hat *La Valse* Ravel populär gemacht, und nach dem Tod von Debussy 1918 galt er als der bekannteste französische Komponist. Der größte Teil seines Œuvres wurde noch zu seinen Lebzeiten aufgenommen. In den Jahren 1923 bis 1933 verfolgte Ravel mit besonderem Interesse die Fortschritte in der Aufnahmetechnik der Schallplatte und die Entwicklung von akustischen zu elektrischen Aufnahmeverfahren. Bei den ersten Aufnahmen des Werks (Philippe Gaubert 1927, Albert Wolff und Pierre Monteux 1931) stellte sich heraus, dass die Anfangstakte – Ravel selbst bezeichnete sie einmal als „schlammig“¹⁷ – undeutlich und kaum vernehmbar waren. Die Tatsache, dass es nicht gelang, sie adäquat aufzuzeichnen, hat ihn bis an sein Lebensende beschäftigt. Trotz aller technischen Verbesserungen

stellen sie ein bis heute heikles Problem bei Tonaufzeichnungen dar. Aus diesem Grund entschied sich Manuel Rosenthal für eine Retusche, die in vorliegender Neuausgabe erstmals veröffentlicht wird (siehe Revisionsbericht).

Werk und Interpretation

La Valse besteht aus zwei Teilen: der erste kommt allmählich in Schwung und erreicht einen Höhepunkt bei [17], er bringt neue Gedanken hervor, so als hätte Ravel lauter Überleitungen komponiert. Nach einem Ruhepunkt finden wir uns an den Anfang zurückversetzt [54]. Als ob es kein Halten mehr gäbe, wird das Tempo wieder angezogen [82], der Walzertakt gerät ins Taumeln [88], verliert seinen Schwerpunkt und wird schließlich von einer hämmernden Unisono-Quartole zu Boden gezwungen. Ravels Vorliebe für dynamische Sequenzen und der für ihn charakteristische Gebrauch des Crescendos finden sich bereits im Klavierstück *Jeux d'eau* oder im siebenten Walzer der *Valses nobles et sentimentales*. In *La Valse* wird diese Technik mit atemberaubender Virtuosität angewendet und sie erfährt eine unaufhaltsame Steigerung, die die finale Katastrophe vorwegnimmt; im *Bolero* gerät sie gar zum dynamischen Experiment als Selbstzweck.

Die Gesamtstruktur wird in hohem Maße durch den Rhythmus geprägt. Es herrscht Polyrhythmik vor, häufig überlagern sich gerade und ungerade Rhythmen. Diatonik und Chromatik prallen hart aufeinander. Damit geht die Tendenz zu Bitonalität und Enharmonik einher, die in der Musik Ravels eine herausragende Rolle spielen. Zwei wichtige Intervalle bestimmen die Komposition: der Tritonus und die Quarte. Beide prägen das Motiv der Fagotte [1], das bereits den melodischen Duktus des Walzers andeutet. Der Tritonus (*as/gis–d*) fungiert als Dominantseptakkord auf dem *E* der Kontrabässe, während die reine Quarte (*as–des*) ihre Bestätigung später im Walzerthema in der Haupttonart D-dur findet [9]. Die Harmonik des ganzen Stückes beruht wesentlich auf der ungeheuren Spannung des Tritonus, der verstärkt am Schluss in der Basslinie erkennbar ist [88], [90] und [93]. Darin ließe sich möglicherweise eine Anspielung an das Dämonische erkennen: der Walzer als Teufelstanz.¹⁸

So sparsam Ravel agogische Anweisungen anbringt, so nuancenreich ist seine Dynamik. Seine Instrumentation ist bis ins letzte Detail ausgewogen. Auffallend sind die Verwendung des *trémolo dental* bei der Flöte, die weiträumigen Harfenglissandi und die raffinierte Mischung verschiedener Spielweisen in den Streichern (wie z. B. Flageolets, Glissandi, *sul tasto*). Für die Interpretation ist vor allem die Tempowahl von entscheidender Bedeutung. Generell sollte Ravels Vorschrift „Mouv^t de Valse viennoise“ beachtet werden; weitere Tempohinweise finden sich selten. Nur ein einziges Mal fordert der Komponist „A peine retenu“ (T. 712).¹⁹ Unbestritten ist jedoch, dass die meisten Dirigenten an verschiedenen Stellen das Tempo verlangsamen (z. B. fünf Takte vor [24] bzw. [26], zwei Takte vor [28] bzw. [43], drei Takte vor [41], [45] bis [46] oder vier Takte vor [94]), ohne dass dies von Ravel explizit notiert wäre.²⁰ In dem erwähnten Interview in der Zeitung *De Telegraaf* beklagte sich Ravel über die nachlässige Ausführung mancher Pariser Orchester: „Sie spielen *La Valse* wie einen Wiener Walzer.“ Dagegen bescheinigte er Ernest Ansermet: „Ihre Auffassung von *La Valse* ist vollkommen. Diese rhythmische Geschmeidigkeit habe ich in Paris nie erreichen können.“²¹ Es bleibt Aufgabe des Dirigenten zu entscheiden, inwieweit Parallelstellen im gleichen Tempo zu gestalten sind. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Vermerk „Un peu plus vif et en accélérant“, den Ravel in der Reprise in der Klavierfassung angebracht hat. Manuel Rosenthal wies darauf hin, dass der Komponist über dieses Dacapo wohl nicht besonders glücklich war.²²

Da es keine Tonaufzeichnungen gibt, ist heute leider nicht mehr zu ermitteln, wie Ravel selbst sein Werk dirigiert hat (er fügte es oft in seinen Konzertprogrammen ein, u. a. 1923 in London, 1924 in Madrid, 1926 in Kopenhagen, 1928 in den USA und immer wieder in Paris). Einig war sich die Kritik über die Durchsichtigkeit seiner Interpretation. Die Aufnahme des Werkes mit dem Orchestre des Concerts Lamou-

reux unter der Leitung von Albert Wolff im Jahre 1931 fand nachweislich Ravels Zustimmung. Pedro de Freitas Branco, der sich am 14. Januar 1932 bei der Uraufführung des Klavierkonzerts in G die Leitung des Konzerts mit Ravel geteilt hatte und vom Komponisten außerordentlich geschätzt wurde, hat das Werk 1953 mit dem Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées eingespielt. Besonders interessant ist ein Mitschnitt des von ihm dirigierten Konzertes vom 27. Februar 1958 mit dem Orchestre National de la Radiodiffusion et Télévision Française im Hinblick auf Rubatogestaltung und gespenstischen Ausdruck. Unentbehrlich sind die Aufnahmen von Manuel Rosenthal (1958 mit dem Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris) und Pierre Monteux (1964 mit dem London Symphony Orchestra). Beide Dirigenten standen dem Komponisten nahe und erhielten von ihm Ratschläge. Die Entfesselung, die Rosenthal gegen Ende erreicht, ist überaus spektakulär, sein Satzschluss umso logischer. Rosenthal berichtet, Ravel sei „sehr stolz auf die frenetische Beschwörung gewesen, am Schluss, wenn es rasend schnell geht und diese ... wie soll man es ausdrücken, diese chromatischen Ausrutscher in manchen Stimmen des Orchesters vorkommen. Er sagte: ‚Da muss man das Orchester röhren lassen‘. Er wünschte sich etwas ‚Blutiges‘! Tatsächlich muss es in diesem Augenblick explodieren! Pech für diejenigen, die daraus kein großes Ding machen! Im Übrigen sollte man vermeiden, den Schluss hastig im gleichen Tempo zu nehmen. Das ist nicht, was Ravel wollte. Das ist nicht die Art, Größe zu erzielen; vielmehr sollte man merken: ‚Es ist aus‘, und dann sagt Ravel uns ganz entspannt: ‚Jetzt – ist – aber – Schluss.‘ Ti – ta – ti – ta – ta. Dann, ja dann spürt man die (befreiende?) Bestätigung desjenigen, der dieses schreckliche Getöse veranstaltet hat und sich jetzt bewusst davon distanziert.“²³ Ernest Ansermets Aufnahme mit dem Orchestre de la Suisse Romande hat Referenzcharakter. Auch die Filmaufzeichnung einer Probe bzw. Aufführung mit dem NDR-Sinfonieorchester aus dem Jahr 1963 verdient Aufmerksamkeit; dort läßt sich verfolgen, welche dynamischen Retuschen Ansermet vornahm (z. B. Einsatz aller drei Posaunen vor [17], Reduzierung der Streicher vor [24] und [26]).

Wichtig erscheint auch, an Ravels französisches Klangideal zu erinnern, das durch die Instrumente seiner Epoche, besonders die französischen Blasinstrumente, geprägt wurde. Heute hat sich die – zeitweise im Charakter eines Glaubenskrieges geführte – Auseinandersetzung um „deutsche“ oder „französische“ Schule beruhigt. Tatsache ist, dass der französische Klarinettentyp mit seinem helleren Ton die französische Musikkultur maßgeblich beeinflusst hat. Das gleiche gilt für das Fagott. Das französische Buffet – leider ist es heute nur noch selten anzutreffen – ist flexibler als das deutsche Heckel-Fagott; sein charakteristischer Klang gehört als typischer Bestandteil zum Zeitkolorit. Die Verwendung französischer Blasinstrumente kann also durchaus einen Vorteil für Stilistik und Atmosphäre bedeuten, auch wenn der erzielte Klang natürlich nicht ausschließlich vom Instrument, sondern ebenso von den akustischen Bedingungen der Aufführungsräume abhängt.

Quellen und Edition

Es gibt Indizien dafür, dass die Instrumentationsretuschen T. 99–105, 527, 566–571 und 572–579 (siehe Revisionsbericht) und einige dynamische Bezeichnungen erst während der Proben oder sogar nach der Erstaufführung der Orchesterfassung am 12. Dezember 1920 angebracht wurden. Diese Vermutung wird durch einen Brief Ravels vom 17. Dezember 1920 bestätigt, in dem er den Korrektor des Verlags Durand bittet, mit dem Stich zu warten, bis er die Partitur noch einmal durchgesehen hat.²⁴ Bereits zuvor hatte sich Ernest Ansermet auf Bitten Ravels bereit erklärt, einige Passagen aus dem Werk mit dem Orchestre de la Suisse Romande zu probieren.²⁵ Ravel kam des Öfteren nach Genf, um seinen Onkel Edouard, den Maler, und seine Vettern, die Perrins zu besuchen. In diesem Zusammenhang erfolgte wahrscheinlich auch die gravierende Veränderung des Schlusses durch

die Einführung der Quartolenfigur T. 754. Leider konnten weder Uraufführungsstimmen noch Druckfahnen des Erstdrucks eingesehen werden, sodass die zwischen der definitiven Version des Autographs und dem Erstdruck vorgenommen, teils substantiellen Veränderungen, die Nuancen und Instrumentation betreffend, nicht datiert werden können. Sie dürften aber dem Willen des Komponisten entsprechen. 1921 erschien dann im Pariser Verlag A. Durand & Fils der Erstdruck der Partitur. Er diente der vorliegenden quellenkritisch-praxisorientierten Edition der Orchesterfassung als Primärquelle. Fehler und Unstimmigkeiten konnten zumeist anhand des Partiturautographs korrigiert werden; gelegentlich diente auch der autographe Partiturentwurf als Sekundärquelle (z. B. T. 236–239, 504, 517, 518ff., 614, 649). Als Vergleichsquellen wurden zudem die handschriftlichen und gedruckten Quellen der beiden Klavierfassungen herangezogen; sie gestatten wertvolle Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Werks. Über Details der Quellen und editorische Entscheidungen informiert der Revisionsbericht.

Für die Bereitstellung von Quellenkopien sei allen im Revisionsbericht genannten Bibliotheken gedankt. Darüber hinaus danke ich dem Dirigenten Charles Dutoit für wertvolle praktische Hinweise und dem Verlagslektor Christian Rudolf Riedel sehr herzlich für seine hilfreiche Unterstützung.

Berlin, Herbst 2007

Jean-François Monnard

- 1 Brief Ravels an Jean Marnold vom 7. Februar 1906, siehe Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens*, Paris: Flammarion 1989 (= Orenstein, *Lettres*), S. 83.
- 2 Brief Ravels an Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy] vom 26. September 1914, siehe Orenstein, *Lettres*, S. 143.
- 3 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, in: *La Revue musicale*, Dezember 1938, S. 22.
- 4 Brief Ravels an Georgette Marnold, siehe Orenstein, *Lettres*, S. 182.
- 5 Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, Paris: La Palatine 1963, S. 178ff.
- 6 Walter Szmolyan, *Maurice Ravel in Wien*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 30, Nr. 3 (März 1975), S. 89ff.
- 7 Brief Ravels an Georgette Marnold vom Februar 1922, in: Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris: Fayard 1986 (= Marnat, *Ravel*), S. 481.
- 8 Darauf wies zuerst François-Joël Thiollier in einer Sendung von France Musiques vom 7. April 1984 hin.
- 9 Siehe Marnat, *Ravel*, S. 487.
- 10 Siehe *Courrier musical*, Nr. 20, 1921.
- 11 Siehe *Le Temps*, 28. Dezember 1920.
- 12 Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris: Gallimard 1982, S. 14.
- 13 Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Paris: Editions du Seuil 1959, S. 61.
- 14 Siehe Hans Heinrich Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk*, Frankfurt: Suhrkamp 1966, S. 233.
- 15 Siehe Ravels Interview in der Zeitung *De Telegraaf* vom 30. September 1922.
- 16 Siehe Ravels Brief an die Tänzerin Sonia Korty vom 28. Juli 1926, zitiert nach Erik Baeck und Hedwige Baeck-Schilders, *La Valse de M. Ravel*, in: *Revue de Musicologie* 8912 (2003), S. 369.
- 17 Manuel Rosenthal, *Ravel: Souvenirs de Manuel Rosenthal*, hrsg. von Marcel Marnat, Paris: Hazan 1995 (= Rosenthal, *Souvenirs*), S. 71.
- 18 Siehe Rosenthal, *Souvenirs*, S. 170.
- 19 Vgl. den gegenteiligen Fall bei Berlioz, *Symphonie fantastique*, Satz II.
- 20 Gegen diese Praxis wandte sich Erich Leinsdorf in einer Probe mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, die der Hrsg. besuchte.
- 21 Brief Ravels an Ansermet vom 20. Oktober 1921, siehe Orenstein, *Lettres*, S. 191.
- 22 Siehe Rosenthal, *Souvenirs*, S. 71.
- 23 Siehe Rosenthal, *Souvenir*, S. 72.
- 24 Brief Ravels an Lucien Garban vom 17. Dezember 1920, *Cahiers Maurice Ravel*, Fondation Maurice Ravel, Nr. 8 (2004).
- 25 Ernest Ansermet und Jean-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel: Éditions de la Baconnière 1963, S. 34ff.

Preface

Genesis and First Performances

The genesis of *La Valse* dates back to at least 1906, long before the composition of the *Rapsodie espagnole*, when Ravel mentioned that he was planning “a grand waltz, a kind of homage to the memory of the great Strauss – not Richard, the other one, Johann.” To Jean Marnold he wrote: “You are aware of my great predilection for those wonderful rhythms, of how I appreciate the ‘joie de vivre’ expressed by the dance much more intensely than any puritanism à la Franck.”¹ In July of that year, he evoked his project again, now under the provisional title “Vienne”. Eight years later, he referred to another symphonic poem, “Wien!!!”, a project that was unfortunately interrupted by the war.²

The waltz project finally took on concrete shape in 1919 when Ravel, in a state of profound weariness and creative lethargy brought upon by the war years and the loss of his beloved mother, was entrusted by Diaghilev to write a ballet. The composer immediately turned to his waltz concept, envisioning “a kind of apotheosis of the Viennese waltz, with which I associate in my mind the impression of a fantastic and fatal whirling.”³ This idea returns in the epigraph that he placed on the first page of the score: “Waltzing couples can be fleetingly glimpsed through breaks in the whirling mists. The mists gradually disperse and one discerns [A] a huge ballroom filled with a great crowd of whirling dancers. Gradually the stage grows brighter. The light of the chandeliers now bursts forth in full force at [B]. An imperial court, ca. 1855.”

Ravel gave the new piece the title *La Valse* and worked on it from December 1919 to April 1920 in Lapras (Ardèche, south of Lyons and west of the Rhône, between the spa Vals and the town of Vienne) while staying at the country home of Ferdinand Herold, the translator of Gerhart Hauptmann. The version for piano solo was essentially completed in February 1920, and the manuscript of the orchestral score was dated December 1919/March 1920. The final version was finished about a month later. On 13 April, he wrote: “Whew! I finished [it] last night – 75 pages – to the accompaniment of a downpour and hair-raising thunderclaps. I must still revise the score – this will keep me busy all day ...”⁴

As soon as the piece was finished, Ravel, accompanied by Marcelle Meyer, played it to Sergey Diaghilev in a version for two pianos. Francis Poulenc left a most interesting account of this event, which presumably took place on 16 April and was attended by Misa Sert (the artist José Maria Sert’s wife, to whom Ravel later dedicated the work), Stravinsky, Massine and Ansermet. Diaghilev was apparently hoping for a French counterpart to the ballets by Igor Stravinsky, infused with Russian spirit. He rejected Ravel’s work since he could not imagine a plot based on it. “‘Ravel, it’s a masterpiece,’ he is said to have exclaimed, ‘but it is not a ballet ... It is the portrait of a ballet ... the painting of a ballet.’ At these words, Ravel quietly picked up his music without paying any heed to what the others might have thought, and calmly left.”⁵ The two men never reconciled, despite the many attempts at mediation which Misa Sert undertook up to Diaghilev’s death in Venice on 19 August 1929.

La Valse was first performed in public in its two-piano version by Ravel and Alfredo Casella at the Kleiner Konzerthausaal in Vienna on 23 October 1920. It was no doubt Casella’s idea to present the work in its version for two pianos, since he hoped that it would give him an occasion to meet the widow of his idol Gustav Mahler. Indeed, both Ravel and Casella stayed with Alma Mahler, who evoked this episode in her memoirs.⁶

The first performance of the orchestral version took place in Paris on 12 December 1920 with the orchestra of the Concerts Lamoureux under the direction of Camille Chevillard. In the meantime, Alma Mahler had taken steps to obtain a stage performance of the work at the Vienna State Opera. Richard Strauss, who was a co-director of

the Opera at that time, definitively vetoed the project in December 1922, most likely for financial reasons. The first stage performance thus had to wait until 2 October 1926, when it was presented by the ballet of the Vlaamse Opera in Antwerp in a choreography by Sonia Kory and under the musical direction of Julius B. Schrey. The French premiere took place at the Opéra de Paris on 23 May 1929. Choreographed by Bronislava Nijinska, it was limited to one sole tableau and featured a ball in the Paris of the Second Empire. The lead roles were danced by Ida Rubinstein and Anatol Wilzak, Gustave Cloez conducted. The Opéra gave the work two years later in a choreography by Michel Fokine. Ravel himself conducted the first British performance of the ballet at London’s Covent Garden on 8 July 1931. Finally, one should also mention a production by Leonide Massine at the Opéra Comique in Paris in May 1950, which, however, diverged considerably from Ravel’s underlying concept. It was not until 1951 in New York that Georges Balanchine achieved a choreographic interpretation (together with the *Valses nobles et sentimentales*) that did full justice to the spirit of the work.

The Historical Context

The years preceding the completion of *La Valse* were marked by many major events. 1917 was the year of the October Revolution, and it also saw Alban Berg working on *Wozzeck*. The following year, several major compositions saw the light of day: Franz Schreker’s *Die Gezeichneten* in Frankfurt, Béla Bartók’s *Bluebeard’s Castle* in Budapest, and Igor Stravinsky’s *L’histoire du soldat* in Lausanne. Walter Gropius founded the Bauhaus in Weimar in 1919, the same year that the film *The Cabinet of Dr. Caligari* was shot. “I saw genuine cinema for the first time,” wrote Ravel about Robert Wiene’s famous film.⁷ Richard Strauss’s *Die Frau ohne Schatten* scored an uncontested triumph at its premiere in Vienna. Other opera premieres in 1920 included Franz Schreker’s *Der Schatzgräber*, Walter Braunfels’s *Die Vögel* and Erich Wolfgang Korngold’s *Die tote Stadt*. To be sure, these are nothing but isolated events that are easy to link together in retrospect. Yet in this historical context, it becomes possible to distinguish common traits and reciprocal influences at the heart of certain artistic currents, such as, for instance, the affinity of *La Valse* with German Expressionism.

One should also note that the genre of the waltz was still very popular around 1900. Liszt’s *Première valse oubliée* (1881) is permeated by a melancholy recollection of the past. Chabrier’s *Valses romantiques* (1883) for two pianos are full of charm and sensuality, and recall certain paintings by Renoir. Scriabin’s *Waltz in F minor* op. 1 (1885) was conceived neither as a “waltz to dance to” nor as a “danced poem,” but represents a stylized form of the waltz. Sibelius’s famous *Valse triste* (1904) translates into music the nostalgia for the serenity of the past, to which it adds a presentiment of death. The same applies to Debussy’s waltz for piano, *La plus que lente* (1910), with its almost symbolic tempo marking, “Molto rubato con morbidezza.” *Valse de Chopin* is the title of a movement from Schoenberg’s cycle *Pierrot lunaire* (1912), which vividly reflects the “emanations of the soul” of the composer: “somber and melancholy waltz that has taken hold of my thoughts!” Schoenberg’s interest in the tradition of “Viennese music” also led him to arrange several waltzes by Strauss (*Lagunenwalzer*, *Rosen aus dem Süden*, *Kaiserwalzer*) for chamber orchestra in the 1920s, pieces whose spirit and melodic design fascinated him. It should thus come as no surprise to find various allusions to waltzes in *La Valse*: the *Emperor Waltz* [9], the *Radetzky March* [26], the *Beautiful Blue Danube* [30], *Nachtfalter* [34] and *Die Fledermaus* [46].⁸

Reception

At the Paris premiere, part of the audience viewed *La Valse* as a kind of grand joke, and the composers of the younger generation made

fun of the piece. The once so respectful Georges Auric wrote a virulent article entitled *Pour prendre congé de Ravel* [Taking Leave of Ravel] in 1921. “Ravel is ridiculous, his music no longer holds any interest,” wrote Henri Sauguet.⁹ *La Valse* found its first true fans abroad. A performance in Amsterdam under Willem Mengelberg seems to have made a profound impression on the audience. The celebrated conductor had focused on the music’s demonic and frenetic power. To him, this “apotheosis of the waltz,” to borrow Ravel’s expression, was a kind of dance between love and death, a concept which the composer did not share. Indeed, with its humoristic and parodistic aspects, the work tends to echo Emmanuel Chabrier (*Le roi malgré lui*) more than Richard Strauss. A performance conducted by Serge Koussevitzky in Paris on 24 November 1921 became a real triumph for Ravel, yet it did not prevent the young Darius Milhaud from referring to the event with irony and disdain: “It is Saint-Saëns for the Ballets russes.”¹⁰ Théodore Lindenlaub described *La Valse* as a “danse macabre,” as if Ravel were conjuring the spirit of the fabled Viennese waltz to rise “in the midst of the ruins and the emptiness of the present day.”¹¹ Theodor W. Adorno saw in it “the death of the waltz”¹² and for Vladimir Jankélévitch, “one intuites the catastrophe which will shake the world and separate the Old Europe from the New.”¹³

The reference to “an Imperial court, ca. 1855” shows that Ravel had something else in mind, for in the mid-nineteenth century, Vienna was ruled by the Strauss dynasty. “It was an era of splendor, of dancing on the volcano, in which the Austro-Hungarian capital city of Vienna, unchallenged by the world’s political and clerical powers, set the tone,” as Hans Heinrich Stuckenschmidt astutely described it.¹⁴ The situation was not very different in the Paris of the Second Empire, when the First Universal Exposition was inaugurated in 1855. Yet Ravel dismissed any link between *La Valse* and the situation in Vienna after World War I. He did not attribute any symbolic significance to his work, no more than he wanted it to be understood as a kind of danse macabre. “I changed the title, Wien, to *La Valse*, which is better suited to the aesthetic nature of the work. It is a dancing, whirling, nearly hallucinating ecstasy, a whirlwind that increasingly whips on and exhausts the dancers who allow themselves to be overwhelmed and swept away by the waltz.”¹⁵ Ravel did admit, however, that he also considered *La Valse* as a kind of tragedy in the Greek sense of the term.¹⁶ Nevertheless, in spite of all the euphoria, one must admit that there is something ominous about the formal architecture of the work: it creates a whirlwind that no one can escape. In *La Valse*, Ravel not only serves us a dance, but also suggests “the splendor and decadence of an era.” When, in 1920, *La Valse* was first performed in Paris, Europe had already been devastated, the “storms of steel” of the First World War had surpassed the vision of the “fantastic and fateful whirling” that was at the heart of the first theme of the work. The score truly does seem to have been conceived as a build-up to its final paroxysm, and intended to present the image of a rotten, decadent society at the edge of the abyss.

It is undeniable that *La Valse* brought Ravel considerable celebrity and that he came to be regarded as the leading figure in French music after the death of Debussy in 1918. Most of his works were recorded during his lifetime. Between 1923 and 1933, Ravel showed a great interest in the progress being made at that time in the recording industry, and closely followed the passage from the acoustical to the electrical recording technique. In the first recordings of the work (Philippe Gaubert in 1927, Albert Wolff and Pierre Monteux in 1931), the first measures were unsharp and practically inaudible – “muddy” in Ravel’s words.¹⁷ Up until his death, he was annoyed by the fact that it was impossible to record them in a satisfactory manner. And in spite of all the progress made on the technical level, the opening of the work still constitutes a delicate problem for recording engineers up into our time. This is what incited Manuel Rosenthal to make a slight adjustment, which is published for the first time in the present edition (see the “Revisionsbericht”).

The Work and its Interpretation

La Valse consists of two sections: the first gradually awakens to life, gains momentum and reaches its culmination [17], which gives rise to new ideas, as if Ravel had composed a multitude of transitions. After a moment of calm, we are transported back to the beginning [54]. With a seemingly unstoppable surge, the tempo picks up again [82], the waltz rhythm begins to falter and stumble [88], loses its balance and ultimately finds itself forced to the ground by a hammering unison quadruplet. This predilection for dynamic sequences, along with the very Ravelian use of the crescendo, is already found in the piano piece *Jeux d’eau* and in the seventh waltz of the *Valses nobles et sentimentales*. In *La Valse*, this technique attains a breathtaking virtuosity, an irresistible forward movement that precipitates the final catastrophe, while in *Bolero* it becomes a dynamic experiment that is an end to itself.

The general structure is heavily marked by the rhythm. Polyrhythm prevails, with a frequent juxtaposition of binary and ternary rhythms, as well as violent clashes of diatonic and chromatic harmonies. This reflects the basic tendency towards bitonality and enharmony, which play a prominent role in Ravel’s musical vocabulary. Two important intervals determine the work: the tritone and the fourth. Both mark the motif of the bassoons [1], which suggests the melodic flow of the waltz. The tritone ($a\flat / g\sharp - d$) functions as a dominant seventh chord on the bass note *E* of the double basses, while the perfect fourth ($a\flat - d\flat$) is affirmed a bit later in the waltz theme in the main key of D major [9]. The harmony of the entire work is based to a great extent on the extreme tension exerted by the tritone, which is increasingly recognizable in the bass line towards the close [88], [90] and [93]. It would be tempting to see an allusion to the demonic element here, to the waltz as a devil’s dance.¹⁸

While the agogical markings are practically inexistent, the dynamics, in turn, are highly differentiated and the orchestration guarantees a perfect equilibrium. In this respect, it is interesting to note the use of the *trémolo dental* at the flute, the expansive harp glissandi, and the refined mix of playing techniques for the strings (e.g. harmonics, glissandi, *sul tasto*). With respect to the interpretation, the choice of tempo is of utmost importance. In general, one should conform to Ravel’s indication “Mouv^t de Valse viennoise” while respecting the rare modifications of tempo found throughout the score. Only once does the composer demand “A peine retenu” (m. 712).¹⁹ However, it is undeniable that most conductors slow down at various passages (for example, five measures before [24] and [26], two measures before [28] and [43], three measures before [41], [45] to [46], or four measures before [94]), even though Ravel did not explicitly call for this here.²⁰ In the above-mentioned interview he gave to the daily *De Telegraaf*, Ravel complained about the laxness of certain Parisian orchestras: “They make it sound too much like a Viennese waltz.” On the other hand, he appreciated Ansermet’s interpretation: “Your understanding of *La Valse* is perfect. I was never able to obtain this rhythmic suppleness in Paris.”²¹ It is up to the conductor to adjust the tempo in identical passages. One must pay very special attention to the mention “Un peu plus vif et en accélérant” which Ravel noted at the reprise in the piano version. As Manuel Rosenthal once noted, the composer was apparently not very satisfied with this *da capo*.²²

Lacking recorded documents, it is hard today to know how Ravel himself conducted the work (he often placed it on his concert programs, for example in London in 1923, Madrid in 1924, Copenhagen in 1926, on his U.S. tour in 1928 and regularly in Paris is well). In any event, the critics were unanimous in praising the transparency of his interpretation. We also know that Ravel approved of the 1931 recording with the orchestra of the Concerts Lamoureux under Albert Wolff. Pedro de Freitas Branco, whom Ravel highly esteemed and who had shared with him the direction of the concert at which the Concerto for Piano in G major was given its world premiere on 14 January 1932, recorded *La Valse* with the orchestra of the Théâtre des Champs-Élysées in

1953. There is also a recording of the concert in which he led the Orchestre National de la Radiodiffusion et Télévision Française on 27 February 1958, and in which his conception of rubato and the ghostly aspect of the interpretation constitute an interesting document. Indispensable are the recordings of Manuel Rosenthal (with the Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris in 1958) and Pierre Monteux (with the London Symphony Orchestra in 1964). The two conductors were close to the composer and benefited from his advice. The tempestuousness that Rosenthal brings forth towards the close is nothing less than spectacular, and his conclusion of the work all the more logical. Rosenthal reported that Ravel was "very proud of the incantatory frenzy of the close, when the tempo is very fast and there is this kind of, how to say, chromatic stumbling in certain parts of the orchestra. He said: 'You have to make it howl there.' He wanted it 'bloody!' It's true that at that moment it's bloody berserk. Too bad for those who don't push it all the way. Incidentally, one should avoid taking the close too hastily, in the same tempo. That is not what Ravel wanted. This is not the way to wrap it up in grandeur. One should tell oneself: 'It's over.' Then Ravel calmly tells you: 'That's – all – there – is.' Ti – ta – ti – ta – ta. More slowly. Then one senses the (liberating?) affirmation of the one who invoked this terrible tumult and who now knowingly steps away from it."²³ Ernest Ansermet left a landmark recording in 1963 with the Orchestre de la Suisse Romande; a filmed production of a rehearsal and a concert with the NDR Symphony Orchestra from that same year also deserves our attention: one can follow Ansermet step by step as he makes dynamic retouchings (such as, for example, the use of three trombones before [17] or the reduction of the number of strings before [24] and [26]). It is also important to recall that Ravel's sound ideal was influenced by the instruments in use in his day, notably the French wind instruments. Today, the battle between the "French" and "German" schools – with its occasional hints of sectarian squabbling – has calmed down. What remains, however, is that the French clarinet, whose sound is brighter, left a considerable mark on French musical literature. This also applies to the French bassoon (Buffet), which has almost totally disappeared today. More supple than the German Heckel bassoon, it had a characteristic sound whose unique color is typical of that time. The use of French wind instruments can present certain advantages at the level of color and atmosphere, even if the result obviously depends not exclusively on the instrument, but also on the acoustics and nature of the venue.

The Sources and the Edition

There is a certain amount of evidence suggesting that the retouchings in the orchestration at mm. 99–105, 527, 566–571 and 572–579 (see "Revisionsbericht") and specific dynamic markings were not entered until during the rehearsals or even until after the world premiere of the concert version on 12 December 1920. Lending weight to this hypothesis is a letter written by Ravel on 17 December 1920, in which he asks the proof-reader of Editions Durand to wait until he had revised the score once again before sending it off to print.²⁴ Prior to this, Ravel had asked Ansermet to rehearse certain passages of *La Valse* with the Orchestre de la Suisse Romande.²⁵ Ravel often came to Geneva to visit his uncle, the painter Edouard Ravel, and his cousins, the Perrins. It was no doubt at one such occasion that the composer considerably modified the ending by introducing the quadruplet at m. 754. Unfortunately, we were not able to obtain access to the orchestral parts used during the first performance of the work. The same applies to the proofs of the first edition, so that it is impossible

to date the at times substantial modifications of the nuances and the orchestration, which were made between the definitive autographic version and the first edition. However, it would seem that they correspond to the composer's intentions. The musical text proposed in this critical edition is based on the first edition published by A. Durand & Fils in 1921 and is intended for musical practice. Most of the errors and imprecisions were corrected after comparison with the autograph score; the manuscript sketch also occasionally served as a secondary source (for example in mm. 236–239, 504, 517, 518ff., 614, 649). The two piano versions – manuscript and printed – also supply precious information on the genesis of the work and were consulted for purposes of comparison. The "Revisionsbericht" provides information on the sources and the editor's decisions.

The editor extends his thanks to all the libraries mentioned in the "Revisionsbericht" for placing the documents at our disposal. Moreover, the editor wishes to thank the conductor Charles Dutoit for valuable practical information, and to express his heartfelt gratitude to the publisher's reader Christian Rudolf Riedel for his helpful assistance.

Berlin, Fall 2007

Jean-François Monnard

- 1 Ravel's letter of 7 February 1906 to Jean Marnold, Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens*, Paris: Flammarion, 1989 (= Orenstein, *Lettres*), p. 83.
- 2 Ravel's letter of 26 September 1914 to Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy], Orenstein, *Lettres*, p. 143.
- 3 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, in: *La Revue musicale*, December 1938, p. 22.
- 4 Ravel's letter to Georgette Marnold, Orenstein, *Lettres*, p. 182.
- 5 Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, Paris: La Palatine, 1963, pp. 178ff.
- 6 See Walter Szmolyan, *Maurice Ravel in Wien*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 30, No. 3 (March 1975), pp. 89ff.
- 7 Ravel's letter of February 1922 to Georgette Marnold, in: Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris: Fayard, 1986 (= Marnat, *Ravel*), p. 481.
- 8 François-Joël Thiollier first drew attention to this fact in a program aired by France Musiques on 7 April 1984.
- 9 See Marnat, *Ravel*, p. 487.
- 10 See *Courrier musical*, No. 20, 1921.
- 11 See *Le Temps*, 28 December 1920.
- 12 Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris: Gallimard, 1982, p. 14.
- 13 Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Paris: Editions du Seuil, 1959, p. 61.
- 14 See Hans Heinrich Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966, p. 233.
- 15 See interview with Ravel in the daily *De Telegraaf* of 30 September 1922.
- 16 See Ravel's letter of 28 July 1926 to the dancer Sonia Kerty, Erik Baeck and Hedwige Baeck-Schilders, *La Valse de M. Ravel*, in: *Revue de Musicologie* 8912 (2003), p. 369.
- 17 Manuel Rosenthal, *Ravel: Souvenirs de Manuel Rosenthal*, ed. by Marcel Marnat, Paris: Hazan, 1995 (= Rosenthal, *Souvenirs*), p. 71.
- 18 See Rosenthal, *Souvenirs*, p. 170.
- 19 Cf. the opposite case with Berlioz, *Symphonie fantastique*, Movement II.
- 20 Erich Leinsdorf protested against this practice during a rehearsal with the Orchestra of the Tonhalle Zurich, which the editor attended.
- 21 Letter of 20 October 1921 to Ansermet, Orenstein, *Lettres*, p. 191.
- 22 See Rosenthal, *Souvenirs*, p. 71.
- 23 See Rosenthal, *Souvenirs*, p. 72.
- 24 Ravel's letter of 17 December 1920 to Lucien Garban, *Cahiers Maurice Ravel*, Fondation Maurice Ravel, No. 8 (2004).
- 25 Ernest Ansermet and Jean-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1963, pp. 34ff.

Préface

La genèse et les premières exécutions

La genèse de *La Valse* remonte très loin dans le temps. Déjà en 1906, donc bien avant la composition de la *Rapsodie espagnole*, Ravel raconte qu'il entreprend « une grande valse, une manière d'hommage à la mémoire du grand Strauss, pas Richard, l'autre, Johann ». « Vous savez », écrit-il à Jean Marnold, « mon intense sympathie pour ces rythmes admirables, et que j'estime la joie de vivre exprimée par la danse bien plus profonde que le puritanisme franckiste ».¹ En juillet de la même année, il évoque son projet une nouvelle fois avec le titre provisoire « Vienne ». Huit ans plus tard, il est à nouveau question d'un poème symphonique « Wien !!! » projet malheureusement interrompu par la guerre.²

En 1919, Ravel, dans un état de profonde fatigue et de créativité léthargique – marqué par les années de guerre et la perte de sa mère bien-aimée –, se voit chargé par Diaghilev d'écrire un nouveau ballet. Le compositeur ressort son ancien projet sur le champ. Il a en tête « une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans son esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal ».³ Cette idée se retrouve dans l'épigraphe qu'il place à la première page de la partition: « Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de danseurs. Elles se dissipent peu à peu: on distingue [A] une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au *ff* [B]. Une Cour impériale, vers 1855. »

Ravel travaille à sa composition, avec le nouveau titre *La Valse*, de décembre 1919 à avril 1920 à Lapras (en Ardèche, au sud de Lyon, à l'ouest du Rhône, entre le lieu de cure Vals et la ville de Vienne) lors d'un séjour dans la maison de campagne du traducteur de Gerhart Hauptmann, Ferdinand Herold. La version pour piano à deux mains est achevée dans les grandes lignes en février 1920, le manuscrit de la partition pour orchestre est daté de décembre 1919/mars 1920. Ravel le paracheva environ un mois plus tard. Le 13 avril, il écrit: « Ouf ! j'ai terminé hier soir – 75 pages – accompagné d'une flotte et d'un tonnerre de Dieu épouvantables. Il me reste à revoir ma partition – j'en ai pour la journée ... »⁴

Sitôt finie, Ravel joue sa composition devant Sergej Diaghilev dans une version pour deux pianos avec Marcelle Meyer. Il existe de cette rencontre qui se déroula vraisemblablement le 16 avril et à laquelle assistèrent, outre Misia Sert (la femme du peintre José Maria Sert, à qui Ravel dédia l'œuvre par la suite), également Stravinsky, Massine et Ansermet, un très intéressant compte-rendu de Francis Poulenc. Diaghilev avait à l'évidence espéré un pendant français des musiques de ballet de Stravinsky, imprégnées de l'esprit russe, et il refusa la composition de Ravel parce qu'il n'arrivait pas à imaginer un argument sur celle-ci. « « Ravel, c'est un chef-d'œuvre », se serait-il exclamé, « mais ce n'est pas un ballet ... C'est le portrait d'un ballet ... c'est la peinture d'un ballet ». A ces mots, Ravel reprit sa musique tout tranquillement, sans se soucier de ce qu'on pouvait en penser, et il est reparti bien calmement. »⁵ Il n'y eut jamais de réconciliation avec Ravel malgré les multiples tentatives de médiation de Misia Sert jusqu'à la mort de Diaghilev à Venise le 19 août 1929.

Ce fut dans la version pour deux pianos avec Alfredo Casella et Ravel comme interprètes, que *La Valse* fut donnée pour la première fois le 23 octobre 1920 à Vienne, dans la petite salle du Konzerthaus. L'idée de présenter l'œuvre dans sa version pour deux pianos à Vienne venait sans doute de Casella qui escomptait avoir ainsi l'occasion de rencontrer la veuve de son idole, Gustav Mahler. Ravel et Casella séjournèrent en effet chez Alma Mahler, qui évoque cet épisode dans ses Mémoires.⁶

La première exécution de la version orchestrale fut dirigée par Camille Chevillard le 12 décembre 1920 à Paris avec l'orchestre des Concerts Lamoureux. Dans l'intervalle, Alma Mahler avait effectué des démarches auprès de l'Opéra National de Vienne pour tenter d'obtenir une

représentation scénique. Richard Strauss, à l'époque co-directeur de cet opéra, refusa définitivement ce projet en décembre 1922, probablement pour des raisons financières. La première représentation scénique n'eut lieu que le 2 octobre 1926 par le ballet de l'Opéra de Flandre à Anvers, dans une chorégraphie de Sonia Korty et sous la direction musicale de Julius B. Schrey. La première représentation du ballet en France se déroula le 23 mai 1929 à l'Opéra de Paris; chorégraphié par Bronislava Nijinska, elle se limitait à un seul tableau et montrait un bal dans le Paris du Second Empire. Ida Rubinstein et Anatol Wilzak dansaient les rôles principaux sous la direction musicale de Gustave Cloez. Deux ans plus tard, l'Opéra donna l'œuvre une nouvelle fois dans une chorégraphie de Michel Fokine. Ce fut le compositeur en personne qui dirigea la première représentation du ballet en Grande-Bretagne, le 8 juillet 1931 au Covent Garden à Londres. Il convient enfin d'évoquer une production de Léonide Massine à l'Opéra Comique de Paris en mai 1950, qui s'éloignait toutefois considérablement de l'idée de base de Ravel. Ce n'est qu'en 1951 que Georges Balanchine réussit à New York une interprétation chorégraphique (en même temps que celle des *Valses nobles et sentimentales*) en accord avec l'esprit de l'œuvre.

Le contexte historique

De nombreux événements marquent les années précédant l'achèvement de *La Valse*. 1917 est l'année de la révolution d'octobre et celle durant laquelle Alban Berg travaille à *Wozzeck*. 1918 voit la création des *Stigmatisés* de Franz Schreker à Francfort, celle du *Château de Barbe Bleue* de Béla Bartók à Budapest et celle de *L'histoire du soldat* d'Igor Stravinsky à Lausanne. En 1919, Walter Gropius fonde le Bauhaus à Weimar ; la même année est tourné le film du *Cabinet du Dr. Caligari*. « Pour la première fois j'ai vu du vrai cinéma » écrit Ravel au sujet du célèbre film de Robert Wiene.⁷ *La femme sans ombre* de Richard Strauss obtient un franc succès lors de sa première à Vienne. En 1920, plusieurs opéras voient le jour : *Le chercheur de trésor* de Franz Schreker, *Les oiseaux* de Walter Braunfels et *La ville morte* d'Erich Wolfgang Korngold. Ce ne sont certes que des événements isolés dont il est évidemment plus aisé de faire ressortir les liens rétrospectivement. Dans le contexte historique, il devient possible de distinguer au sein de certains courants artistiques des traits communs et des influences réciproques et de constater par exemple que *La Valse* présente des affinités avec l'expressionnisme allemand.

Il convient de noter également que le genre de la valse était encore tout à fait d'actualité vers 1900. Un souvenir mélancolique du passé transparaît dans la *Première valse oubliée* (1881) de Liszt. Les *Valses romantiques* (1883) de Chabrier pour deux pianos sont tout de charme et sensualité, rappelant certains tableaux de Renoir. La valse de Scriabine en fa mineur op. 1 (1885) n'est conçue ni comme une « valse à danser » ni comme un « poème dansé », mais représente plutôt une forme stylisée de valse. La célèbre *Valse triste* (1904) de Sibelius traduit musicalement la nostalgie des jours heureux du passé à laquelle elle ajoute le pressentiment de la mort. Il en est de même pour la valse pour piano de Debussy, *La Plus que lente* (1910), avec son indication de tempo quasi symbolique « Molto rubato con morbidezza ». La *Valse de Chopin* est le titre d'un mouvement tiré du cycle *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg, dans lequel se reflètent directement les « émanations de l'âme » du compositeur: « valse sombre et mélancolique, qui ne saurait quitter mes pensées ! » L'intérêt que Schönberg porte à la tradition de la « musique viennoise » l'amène en outre dans les années 1920 à arranger plusieurs valses de Strauss pour orchestre de chambre (*Les lagunes*, *Roses du Sud*, *Valse de l'empereur*) dont la veine et la tournure mélodiques le fascinaient. Il n'y a donc rien d'étonnant de trouver dans *La Valse* des clins d'œil rappelant la *Valse de l'empereur* [9], la *Marche de Radetzky* [26], *Le beau Danube bleu* [30], *Papillon de nuit* [34] ainsi que la *Chauve-Souris* [46].⁸

La réception

A Paris, lors de la première, *La Valse* fut considérée par une partie du public comme une fameuse plaisanterie. Les compositeurs de la jeune génération se moquèrent de la pièce. Georges Auric, naguère si respectueux, écrivit en 1921 un article virulent intitulé *Pour prendre congé de Ravel*; « Ravel est ridicule, sa musique n'a plus aucun intérêt » commente Henri Sauguet.⁹ *La Valse* fut d'abord appréciée à l'étranger. Une représentation à Amsterdam sous la direction de Willem Mengelberg semble avoir marqué profondément les esprits. Le célèbre chef d'orchestre avait mis au premier plan toute la force démoniaque et frénétique de la musique. Pour lui, cette « apothéose de la valse », selon l'expression de Ravel, était une sorte de danse entre l'amour et la mort, une conception que le compositeur ne partageait pas. Par ses côtés humoristiques et parodiques, l'œuvre fait plus penser à Emmanuel Chabrier (*Le Roi malgré lui*) qu'à Richard Strauss. Une représentation à Paris le 24 novembre 1921, sous la direction de Serge Koussevitzky, valut un vrai triomphe à Ravel. Ce qui n'empêcha pas le jeune Darius Milhaud d'évoquer l'événement avec ironie et dédain: « C'est du Saint-Saëns pour Ballets russes ». ¹⁰ Théodore Lindenlaub décrit *La Valse* comme une « danse macabre », comme si Ravel avait fait ressurgir la fameuse valse viennoise « au milieu des ruines, du vide du temps présent ». ¹¹ Pour Theodor W. Adorno, il s'agit de la « mort des valse » ¹² et pour Vladimir Jankélévitch, « on devine la catastrophe qui, bouleversant le monde, va séparer la vieille Europe de la nouvelle ». ¹³

La référence à « une Cour impériale, vers 1855 » montre que Ravel avait imaginé une autre chose. A cette époque, à Vienne, régnait la dynastie des Strauss. « C'était une époque de fastes, de danse sur le volcan, durant laquelle Vienne donnait le ton en tant que capitale austro-hongroise incontestée du pouvoir politique et clérical » comme le décrit très justement Hans Heinrich Stuckenschmidt. ¹⁴ Dans le Paris de l'Empire, où fut inauguré en 1855 la première Exposition Universelle, la situation n'était guère différente. Mais Ravel nie un quelconque lien entre *La Valse* et la situation de l'après-guerre à Vienne. Il n'accorda aucune signification symbolique à son œuvre, pas plus qu'il ne voulut y voir une sorte de danse macabre. « J'ai changé le titre, Wien, en *La Valse*, qui correspond mieux à la nature esthétique de la composition. C'est une extase dansante, tournoyante, presque hallucinante, un tourbillon de plus en plus passionné et épuisant de danseuses, qui se laissent déborder et emporter uniquement par la valse. » ¹⁵ Ravel reconnaîtra toutefois qu'il considérait aussi *La Valse* comme une sorte de tragédie au sens grec du terme. ¹⁶ Malgré toute l'euphorie, il faut reconnaître que l'architecture formelle a quelque chose d'angoissant: elle crée un tourbillon dont on n'arrive pas à s'échapper. Dans *La Valse*, Ravel ne nous fait pas entendre seulement une danse, il suggère aussi « la splendeur et la décadence d'une époque ». Lorsqu'en 1920, la première audition de *La Valse* fut donnée à Paris, l'Europe était déjà dévastée, les « tempêtes d'acier » de la première guerre mondiale avaient de loin balayé la vision du « tournoiement fantastique » qui se trouve à l'origine du premier thème de valse. Les vénements avaient définitivement pris en tour « fatal ». Il semble vraiment que la partition ait été conçue en vue du paroxysme final et veuille présenter l'image d'une société décadente, pourrie, au bord de l'abîme.

Il est indéniable que *La Valse* a rendu Ravel populaire et qu'il est considéré, après la mort de Debussy en 1918, comme la figure dominante de la musique française. La plupart de ses œuvres seront également enregistrées de son vivant. Entre les années 1923 et 1933, Ravel s'intéresse tout particulièrement aux progrès réalisés dans l'industrie du disque et suit de près le passage du procédé acoustique à l'électrique. Dans les premiers enregistrements de l'œuvre (Philippe Gaubert en 1927, Albert Wolff et Pierre Monteux en 1931), il s'avéra que les premières mesures – « boueuses » selon l'expression de Ravel¹⁷ – étaient floues et quasiment inaudibles. Le fait qu'on ne réussisse pas à les graver de façon satisfaisante le travailla jusqu'à sa mort. Malgré tous les progrès obtenus sur le plan technique, le début

constitue jusqu'à nos jours un problème délicat pour la prise de son. C'est ce qui incita Manuel Rosenthal à faire une retouche qui est publiée pour la première fois dans la présente édition (voir « Revisionsbericht »).

L'œuvre et son interprétation

La Valse se compose de deux parties: la première s'exalte peu à peu, prend de l'élan pour aboutir à un point culminant [17], qui donne naissance à de nouvelles pensées, comme si Ravel avait composé une multitude d'enchaînements. Après une accalmie, nous nous trouvons ramenés au début [54]. Sans frein, le tempo s'emballe encore une fois [82], le rythme de valse se met à chanceler [88], perd son aplomb et se voit finalement cloué au sol par un quartet à l'unisson. Cette prédilection pour les séquences dynamiques ainsi que l'usage si ravélien du crescendo se trouvent déjà dans la pièce pour piano *Jeux d'eau* ou encore dans la septième valse des *Valses Nobles et Sentimentales*. Dans *La Valse*, cette technique atteint une virtuosité époustouflante, une progression irrésistible qui précipite la catastrophe finale, dans le *Boléro*, elle tient du stratège et constitue un but en soi.

La structure générale est fortement marquée par le rythme. La polyrythmie se veut prépondérante, la superposition du binaire et du ternaire fréquente. La diatonique et la chromatique se heurtent violemment, alors que la bitonalité et l'enharmonie vont de pair: toutes deux font partie du métier de Ravel. Deux intervalles importants déterminent la composition: le triton et la quarte. L'un et l'autre marquent le motif des bassons [1] qui ébauche déjà la ligne mélodique de la valse. Le triton (*la♭ / sol♯ – ré*) sert d'accord de septième de dominante sur la basse *mi* des contrebasses, tandis que la quarte juste (*la♭ – ré♭*) se trouve confirmée plus loin, lors de l'apparition du thème de la valse dans la tonalité principale de ré majeur [9]. La construction harmonique du morceau entier repose principalement sur l'extrême tension du triton, que l'on identifie plus clairement à la fin dans la ligne des basses ([88], [90] et [93]). Il serait tentant d'y voir ici une allusion satanique: la valse comme danse du diable.¹⁸

Si les indications d'agogique sont presque inexistantes, la dynamique en revanche est très nuancée et l'instrumentation de nature à garantir un équilibre sans faille. A cet égard on remarquera l'emploi du *trémolo dental* à la flûte, les amples glissandi de la harpe et le mélange raffiné de différents modes de jeux pour les cordes (tels que flageolets, glissandi, sul tasto). En ce qui concerne l'interprétation, le choix du tempo est déterminant. D'une manière générale, on s'en tiendra à l'indication de Ravel « Mouvt de Valse viennoise » tout en respectant les rares modifications de tempo jalonnant la partition. Une seule et unique fois, le compositeur demande « A peine retenu » (m. 712).¹⁹ Il est toutefois indéniable que la plupart des chefs d'orchestre ralentissent à différents endroits (par exemple cinq mesures avant [24] et [26], deux mesures avant [28] et [43], trois mesures avant [41], [45] jusque [46] ou quatre mesures avant [94]) sans que Ravel l'ait demandé explicitement.²⁰ Dans l'interview mentionnée auparavant accordée au journal *De Telegraaf*, Ravel se plaignait du laisser-aller dans l'interprétation de certains orchestres parisiens: « Ils la font trop sonner comme une valse viennoise ». Par contre, il appréciait celle d'Ansermet: « Votre compréhension de *La Valse* est parfaite. Je n'ai jamais pu obtenir cette souplesse rythmique à Paris. »²¹ C'est donc du ressort du chef d'orchestre d'ajuster le tempo dans les passages identiques. Il conviendra d'accorder une attention toute particulière à la mention « Un peu plus vif et en accélérant » que Ravel apporta à la reprise, dans la version pour piano. Comme Manuel Rosenthal l'a fait remarquer, le compositeur n'était pas satisfait de cette espèce de *da capo*.²²

Faute de témoignage sonore, il est difficile aujourd'hui de savoir comment Ravel dirigeait lui-même son œuvre (il l'a mise souvent au programme de ses concerts, entre autres en 1923 à Londres, en 1924 à Madrid, en 1926 à Copenhague, en 1928 lors de sa tournée aux Etats-Unis et très régulièrement aussi à Paris). En tous cas, la critique était unanime quant à la transparence de son interprétation. On sait aussi

que l'enregistrement de l'œuvre avec l'orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction d'Albert Wolff en 1931 reçut l'approbation de Ravel. Pedro de Freitas Branco, que Ravel estimait beaucoup et qui avait partagé avec lui, le 14 janvier 1932, la direction du concert où fut créé le concerto pour piano en sol, a gravé *La Valse* avec l'Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées en 1953. Il existe en outre un enregistrement du concert qu'il dirigea le 27 février 1958 avec l'Orchestre National de la Radiodiffusion et Télévision Française dans lequel sa conception du rubato et le côté hallucinant de son interprétation constituent un document intéressant. Les enregistrements de Manuel Rosenthal (en 1958 avec l'Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris) et de Pierre Monteux (en 1964 avec le London Symphony Orchestra) sont indispensables. Les deux chefs d'orchestre étaient proches du compositeur et ont bénéficié de ses conseils. Le déchaînement qu'obtient Rosenthal vers la fin est très spectaculaire et sa conclusion de l'œuvre d'autant plus logique. Rosenthal rapporte que Ravel était « très fier de l'espèce de frénésie incantatoire de la fin, quand ça va très vite et qu'il y a ces espèces de ... comment dire, de dérapages chromatiques dans certaines parties de l'orchestre. Il disait: « Là, il faut le faire gueuler. » Il souhaitait quelque chose de « sanglant » ! Il faut dire qu'à ce moment-là, ça barde ! Tant pis pour ceux qui n'en font pas un grand truc ! Et, d'ailleurs, la blague qu'il ne faut pas faire, c'est, ensuite, de boucler en vitesse, dans le même mouvement. Ce n'est pas ce qu'a voulu Ravel. Ce n'est pas comme cela que ce bouclage prend de la grandeur, il faut se dire: « C'est terminé », et ensuite Ravel vous dit posément: « Et – voi – là – c'est – tout. » Ti – ta – ti – ta – ta. Plus lent. Alors là, oui, on sent que c'est l'affirmation (libératrice ?) de celui qui a ordonné ce tumulte terrible et qui, maintenant, s'en écarte, sciemment. »²³ Ernest Ansermet a laissé une gravure de référence en 1963 avec l'Orchestre de la Suisse Romande; une version filmée d'une répétition et d'un concert avec l'Orchestre Symphonique de la NDR datant de la même année mérite aussi de l'attention: on peut suivre pas à pas Ansermet apportant des retouches dynamiques (comme par exemple l'utilisation des trois trombones avant [17] ou la réduction du nombre des cordes avant [24] et [26]).

Il est également important de rappeler que l'idéal sonore de Ravel a été marqué par les instruments employés à son époque, notamment les instruments à vent français. De nos jours, la bataille entre école « française » et « allemande » – avec par moments ses allures de guerre de religion – s'est calmée. Il n'en demeure pas moins que la clarinette française, dont le son est plus clair, a considérablement influencé la littérature musicale française. Il en va de même pour le basson français (Buffet) qui a pratiquement totalement disparu aujourd'hui. Plus souple que le basson allemand Heckel, il avait une couleur typique. Le recours à des instruments à vent français peut donc tout à fait présenter des avantages au niveau du coloris et de l'atmosphère, même si le résultat dépend avant tout du bien-fondé de l'approche et de l'environnement acoustique.

Les sources et l'édition

Il existe des indices portant à croire que les retouches dans l'instrumentation aux mes. 99–105, 527, 566–571 et 572–579 (voir « Revisionsbericht ») et certaines indications de dynamique ne furent apportées que durant les répétitions voire même après la création de la version de concert le 12 décembre 1920. Cette supposition est confirmée par une lettre de Ravel du 17 décembre dans laquelle il prie le correcteur des Editions Durand d'attendre qu'il ait relu encore une fois la partition avant de la donner à l'impression.²⁴ Auparavant, Ravel avait demandé à Ansermet d'essayer certains passages de *La Valse* avec l'Orchestre de la Suisse Romande.²⁵ Ravel venait souvent à Genève voir son oncle Edouard, le peintre Ravel, et ses cousins Perrin. C'est sans doute à cette occasion qu'il modifia sensiblement la fin en introduisant le quatuor à la mes. 754. Nous n'avons malheureusement pu avoir accès aux parties d'orchestre utilisées lors de la création

de l'œuvre. Il en va de même pour les épreuves de la première édition, si bien qu'il est impossible de dater les modifications parfois substantielles touchant les nuances et l'instrumentation, qui apparaissent entre la version autographe définitive et la première édition. Il semble cependant qu'elles répondent à la volonté du compositeur. Le texte musical proposé dans cette édition critique se réfère à la première édition que l'éditeur A. Durand & Fils fit paraître en 1921 et son objectif vise un but pratique. La plupart des erreurs et des imprécisions ont pu être corrigées en ayant recours à la partition autographe; occasionnellement le brouillon manuscrit a servi de source secondaire (par exemple pour les mes. 236–239, 504, 517, 518ff., 614, 649). Les deux versions pour piano – manuscrites et imprimées – qui fournissent également de précieux renseignements sur la genèse de l'œuvre, ont été consultées à titre de comparaison. La démarche de l'éditeur est commentée en détail dans le « Revisionsbericht ».

Nos remerciements s'adressent à toutes les bibliothèques mentionnées dans le « Revisionsbericht » pour la mise à disposition des documents. Je remercie en outre très chaleureusement le chef d'orchestre Charles Dutoit pour ses précieux conseils et le lecteur de la maison d'édition, Christian Rudolf Riedel, pour son aide très appréciée.

Berlin, Automne 2007

Jean-François Monnard

- 1 Lettre de Ravel à Jean Marnold du 7 février 1906, voir Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens*, Paris: Flammarion 1989 (= Orenstein, *Lettres*), p. 83.
- 2 Lettre de Ravel à Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy] du 26 septembre 1914, voir Orenstein, *Lettres*, p. 143.
- 3 Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*, dans: *La Revue musicale*, décembre 1938, p. 22.
- 4 Lettre de Ravel à Georgette Marnold, voir Orenstein, *Lettres*, p. 182.
- 5 Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, Paris: La Palatine 1963, pp. 178ff.
- 6 Voir Walter Szmolyan, *Maurice Ravel in Wien*, dans: *Österreichische Musikzeitschrift* 30, n° 3 (mars 1975), pp. 89ff.
- 7 Lettre de Ravel à Georgette Marnold, février 1922, dans: Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris: Fayard 1986 (= Marnat, *Ravel*), p. 481.
- 8 C'est François-Joël Thiollier qui attira l'attention sur ce fait lors d'une émission sur France Musiques le 7 avril 1984.
- 9 Voir Marnat, *Ravel*, p. 487.
- 10 Voir *Courrier musical*, n° 20, 1921.
- 11 Voir *Le Temps*, 28 décembre 1920.
- 12 Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris: Gallimard 1982, p. 14.
- 13 Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Paris: Editions du Seuil 1959, p. 61.
- 14 Voir Hans Heinrich Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk*, Frankfurt: Suhrkamp 1966, p. 233.
- 15 Voir interview de Ravel dans le journal *De Telegraaf* du 30 septembre 1922.
- 16 Voir Lettre de Ravel à la danseuse Sonia Kory du 28 juillet 1926, Erik Baeck et Hedwige Baeck-Schilders, *La Valse de M. Ravel*, dans: *Revue de Musicologie* 8912 (2003), p. 369.
- 17 Manuel Rosenthal, *Ravel: Souvenirs de Manuel Rosenthal*, recueillis par Marcel Marnat, Paris: Hazan 1995 (= Rosenthal, *Souvenirs*), p. 71.
- 18 Voir Rosenthal, *Souvenirs*, p. 170.
- 19 Cf. le cas inverse chez Berlioz, *Symphonie fantastique*, Mouvement II.
- 20 Erich Leinsdorf s'éleva contre cette pratique lors d'une répétition avec l'Orchestre de la Tonhalle à Zurich, à laquelle l'éditeur était présent.
- 21 Lettre de Ravel à Ansermet du 20 octobre 1921, voir Orenstein, *Lettres*, p. 191.
- 22 Voir Rosenthal, *Souvenirs*, p. 71.
- 23 Voir Rosenthal, *Souvenirs*, p. 72.
- 24 Lettre de Ravel à Lucien Garban du 17 décembre 1920, *Cahiers Maurice Ravel*, Fondation Maurice Ravel, n° 8 (2004).
- 25 Ernest Ansermet et Jean-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel: Éditions de la Baconnière 1963, pp. 34ff.