

Edition Eulenburg
No. 8070

RAVEL

PIANO CONCERTO

G major/G-Dur/Sol majeur



Eulenburg

MAURICE RAVEL

PIANO CONCERTO

G major/G-Dur/sol majeur

Edited by
Arbie Orenstein



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
Préface	XI
Textual Notes	XV
I. Allegramente	1
II. Adagio assai	51
III. Presto	66

© 2009 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

In the late 1920s, as he approached the twilight of his career, Ravel composed two contrasting piano concertos. One was a classically oriented work in three movements, and the other a romantically charged concerto in one movement for the left hand alone. The latter work, commissioned by the one-armed Austrian pianist Paul Wittgenstein, was finished in 1930, and the following year, as the G major Concerto approached completion, Ravel discussed both works in an interview with his close friend, the noted author and critic Michel D. Calvocoressi.

Planning the two Concertos simultaneously was an interesting experience. The one in which I shall appear as the interpreter is a Concerto in the truest sense of the word: I mean that it is written very much in the same spirit as those of Mozart and Saint-Saëns. The music of a Concerto, in my opinion, should be lighthearted and brilliant, and not aim at profundity or at dramatic effects. It has been said of certain great classics that their Concertos were written not 'for', but 'against' the piano.¹ This remark I consider entirely true. I had thought at first of entitling my Concerto 'Divertissement'. Then it occurred to me that there was no need to do so, because the very title 'Concerto' should be sufficiently clear in the matter of characterization.

In certain respects this Concerto is not unrelated to my Violin Sonata. It has touches of jazz in it, but not too many.

The Concerto for the left hand [...] contains a good many jazz effects, and the writing is not so light. In a work of this kind it is essential to give the impression of a texture no thinner than that of a part written for both hands. For the same reason I resorted to a style which is much nearer to that of the more solemn kind of traditional Concerto.²

Not only did Ravel plan to be the pianist in the G major Concerto, he even contemplated a world tour which would have included Europe, North and South America, and the Orient. However, owing to his declining health – largely brought about by three years of unremitting work on these compositions – he conducted the G major Concerto with Marguerite Long as soloist, and the projected tour was limited to Europe.³ In November 1931 the manuscript was given

to Mme Long, and interpretive details were carefully worked out in the ensuing weeks.⁴ The première took place in Paris on 14 January 1932 at Salle Pleyel as part of a Ravel festival. Ravel shared the podium with the young Portuguese conductor Pedro de Freitas-Branco (1896–1963), who was making his Parisian debut. The concert was a brilliant success and the critics were virtually unanimous in their approbation of the Concerto, noting the brilliance of the first movement, the tender poetry of the second, and the dazzling verve of the finale. The eminent critic Emile Vuillermoz, a friend and supporter of Ravel from their student days at the Conservatoire, tempered his enthusiastic critique as follows:

Once again, I wish to protest against the habit, more and more frequently indulged in, of attempting at all costs to bring a composer before the public in a part which he is incapable of filling. M. Ravel is continually brought out as a pianist or as a conductor, whilst he cannot possibly shine in either of these two specialities [...]. His *Pavane [pour une Infante défunte]* was unutterably slow, his *Boléro* dry and badly timed. And the accompaniment of the Concerto lacked clarity and elasticity [...]. But there is only praise for the composer of all these delicate, subtle works, the orchestration of which abounds in amusing and profound inventions, and which is really of inimitable originality of writing and of thought. The new Concerto is worthy of the other masterpieces that we owe to Ravel [...]. The work is very easy to understand and gives the impression of extreme youth. It is wonderful to see how this master has more freshness of inspiration than the young people of today who flog themselves uselessly in order to try to discover, in laborious comedy or caricature, a humour that is not in their temperament.⁵

Vuillermoz summed up by calling the concert 'the finest artistic manifestation of the season'.⁶ A minority opinion was voiced by another colleague of Ravel, Henry Prunières, the distinguished musicologist and editor of *La Revue Musicale*, who stated that Mme

Debussy and Ravel. Although her recording of the Concerto identifies Ravel as the conductor, it was in fact Pedro de Freitas-Branco who conducted the orchestra under Ravel's supervision and with his final approbation. (See *A Ravel Reader*, op. cit., 535–6.)

¹ Ravel had in mind the 'symphonic' concertos of Brahms. (See Arbie Orenstein, *A Ravel Reader* (New York, 2003, 494.) The instrumentation of the G major Concerto specifies 32 strings, and the chamber-like writing throughout bespeaks a classical orientation.

² Michel D. Calvocoressi, 'M. Ravel Discusses His Own Work', *Daily Telegraph*, 11 July 1931

³ Mme Long (1874–1966) performed the première of *Le Tombeau de Couperin* in Paris on 11 April 1919, and the Piano Concerto in G Major is dedicated to her. She wrote three books of recollections, each entitled *Au piano avec* [At the piano with]: *Fauré*,

⁴ Ravel's holograph of the Concerto, formerly in the archives of Durand and Company and now in a private collection, consists of 110 pages and is signed by the composer: Allegremente, 1–55; Adagio assai, 1–16; Presto, 1–39.

⁵ *Christian Science Monitor*, 13 February 1932

⁶ *Ibid.*

Long's interpretation was technically correct, but lacked sensitivity and poetry. This negative observation engendered a formal reply from Ravel, who insisted that her interpretation fully revealed his intentions, and should be considered a model for future performers.⁷

Shortly after the première, disobeying his doctor's orders, Ravel undertook a taxing three-month tour with Mme Long, conducting the Concerto in some 20 cities. Their itinerary included Brussels, Vienna, Bucharest, Prague, London, Warsaw, Berlin, Amsterdam, and Budapest. In many performances the finale had to be repeated, owing to extended ovations by the large and enthusiastic audiences. In London, Ravel shared the podium with Sir Malcolm Sargent, in Berlin with Wilhelm Furtwängler, and in Bucharest he was received in private audience by the royal family and decorated by King Carol II.

In Paris, while waiting between two trains, Ravel spoke to a French journalist about his concert tour and the new Concerto.

I was so indisposed, in the country, that the doctors had to order me to stop all work for six months. Think of the long months of labor devoted to this Concerto [...]. I overdid it. Thus, these trips are now a vacation for me [...]. I am completely enchanted by these continual trips, by sudden encounters with worlds different from my own [...]. Moreover, I rather like conducting, and the rehearsals and all of the preparation keep my mind away from the temptation to work.

And now, what is my opinion of this Concerto? A rather good one [...]. I think that I found what I was looking for. Or rather, not entirely – let's not exaggerate: you never realize exactly what you are looking for. Fortunately, by the way [...]. If some day, I think that I have succeeded, I'll be finished. In any case, this Concerto strikes me as one of the works in which I was able to shape the content and form that I sought, in which I was best able to assert the dominance of my will [...]. But am I perhaps partial with regard to this newborn? Of everything I have composed until now, the work which satisfies me the most is probably my *Chansons madécasses*. Let me add that only once did I completely succeed in realizing my ideas: in the *Boléro*; but it is an overly facile genre [...]. For the most part, you see, I have still not succeeded in finding what I want: but I still have time ahead of me [...]. You know that if I spend all of my time laboring at Montfort (and I can only work there: it's impossible in Paris), I'm not among those who compose quickly. I mistrust facility. I place a somewhat scientific stubbornness on constructing with solidity, seeking the purest material, and consolidating it well. My Concerto cost me two years of labor.⁸

Ravel's second and final opera, *L'Enfant et les sortilèges* (1920–25), is a potpourri of contrasting styles, and this notion of 'mixed muses' plays an important role in both piano concertos. The first movement of the G major Concerto, for example, contains no less than five distinct themes: the first, played by the piccolo, suggests a Basque folk melody,⁹ the second shows the influence of Spain, while the remaining three derive from the idiom of jazz, featuring syncopation, 'blue' notes, and special tonguing effects. Seeking innovation within tradition, Ravel writes three cadenzas, two of which precede the traditional one for the pianist: the first highlights the harp, whereas the second focuses upon the woodwinds playing harp-like passages. The movement ends buoyantly with a series of descending major and minor triads, which previously appeared in the concluding bars of the *Boléro*. In the latter composition, however, these chords form the climax of a *danse macabre*.

Ravel told Mme Long that he composed the slow movement of the Concerto 'two bars at a time', using Mozart's Clarinet Quintet as a model. Moreover, this movement, like the slow movement of Mozart's Piano Concerto in C Minor, has two soloists, the piano and the woodwind family. The unusually extended piano introduction features a somewhat paradoxical combination of contemporary 'wrong note' harmony, coupled with an archaic lyricism which ultimately looks back to Satie's *Gymnopédies*. Another related spiritual source appears to be Chopin's *Berceuse*, with its Baroque-like ostinato in the bass, gradual rhythmic intensification in the melody, and its delicate arabesques. A gentle dialogue between the English horn and the piano features a poetic deceptive cadence (B⁷ to C# major), which leads to a parting allusion to the opening theme in the muted strings.

The finale, marked 'Presto', is the only movement in the Concerto without a metronomic indication. (The tempo in Mme Long's recording is approximately ♩ or ♪ = 144 throughout.) The initial drum roll and fanfare recall the lighthearted circus atmosphere found, for example, in Stravinsky's *Petrushka*. As in the first movement, there are a number of motley themes: the first, played by the clarinet, resembles a piercing train whistle, the second is folk-like with

⁷ See *La Revue Musicale*, April 1932, 320

⁸ Nino Frank, 'Maurice Ravel entre deux trains', *Candide*, 5 May 1932

⁹ Ravel's colleague Gustave Samazeuilh was well acquainted with his incomplete piano concerto based on Basque themes, *Zaspiak-Bat* (a Basque motto, 'The Seven [Basque provinces] Are One'). He believed that parts of *Zaspiak-Bat* were utilized in the outer movements of the G major Piano Concerto. In addition, he stated that in the Concerto's first movement, the orchestral passage following the soloist's cadenza was initially more extended, but Ravel, 'always fearful of redundancy', shortened the passage, much to the regret of some of the composer's friends. (See 'Maurice Ravel en Pays Basque', *La Revue Musicale*, December 1938, 202.)

syncopation, while the third is a boisterous march with some instruments in 6/8 and others in 2/4. The outer movements of the Concerto clearly indicate Ravel's dual proclivity for classical symmetry coupled with fresh, unexpected timbres for the reprise of

the thematic material. In addition, the busy activity and dizzy pace of the finale recall passages in the recently completed piano concertos of Prokofiev and Gershwin, coupled with Ravel's personal blend of Gallic clarity and wit.

Arbie Orenstein

VORWORT

Ravel komponierte in den späten 1920er Jahren, als er sich dem Ende seiner Karriere näherte, zwei gegensätzliche Klavierkonzerte. Das eine war ein mit drei Sätzen klassisch ausgerichtetes Werk und das andere ein romantisch geladenes Konzert in einem Satz für die linke Hand. Letzteres, ein Auftragswerk des einarmigen, österreichischen Pianisten Paul Wittgenstein, wurde 1930 fertig gestellt. Im folgenden Jahr, als das G-Dur-Konzert fast zu Ende komponiert war, sprach Ravel in einem Interview mit seinem engen Freund, dem bekannten Autor und Kritiker Michel D. Calvocoressi, über beide Werke.

Beide Konzerte gleichzeitig zu konzipieren, war eine interessante Erfahrung. Das Konzert, das ich selbst interpretieren werde, ist ein Konzert im wahrsten Sinne des Wortes. Damit meine ich, dass es im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns komponiert ist. Meiner Meinung nach muss die Musik eines Konzertes heiter und brillant und nicht zu tiefgründig sein oder auf dramatische Effekte abzielen. Man hat einigen Klassikern nachgesagt, ihre Konzerte seien nicht „für“ sondern „gegen“ das Klavier geschrieben.¹ Ich kann mich dieser Meinung vollkommen anschließen. Ich hatte zunächst daran gedacht, mein Konzert als „Divertimento“ zu bezeichnen. Dann aber schien es mir unnötig, weil die Bezeichnung „Konzert“ an sich schon ausreichend klar sein sollte, um den Charakter des Werkes zu umreißen.

In gewisser Hinsicht hat mein Konzert einen Bezug zu meiner Violinsonate. Es hat einige Anklänge an den Jazz, allerdings nicht zu viele.

Das Konzert für die linke Hand [...] enthält zahlreiche Jazzeffekte, und die Kompositionsweise ist nicht so leicht. Bei einem Werk dieser Art ist es absolut notwendig, dass die Struktur nicht dünner erscheint als die für einen Klavierpart zu zwei Händen. Aus demselben Grund habe ich mich auch eines Stils bedient, der den traditionellen, mehr feierlichen Konzerten nähersteht.²

Ravel hatte nicht nur vor, das Konzert in G-Dur selbst aufzuführen, sondern er dachte auch über eine weltweite Tournee durch Europa, Nord- und Südamerika und den Orient nach. Wegen seines sich verschlechternden Gesundheitszustandes, weitgehend hervorgerufen durch das ständige Arbeiten an diesen Kompositionen während der drei vorangegangenen Jahre, dirigierte er schließlich das G-Dur-Konzert mit

Marguerite Long als Solistin, und die geplante Tournee beschränkte sich auf Europa.³ Im November 1931 erhielt Marguerite Long das Manuskript, und in den folgenden Wochen wurden die interpretatorischen Details sorgfältig ausgearbeitet.⁴ Die Uraufführung fand am 14. Januar 1932 in der Salle Pleyel in Paris im Rahmen eines Ravel-Festivals statt. Ravel teilte sich das Dirigentenpult mit dem jungen portugiesischen Dirigenten Pedro de Freitas Branco (1896–1963), der sein Pariser Debüt gab. Das Konzert war ein großer Erfolg, und die Kritiken waren praktisch einstimmig positiv, hoben die Brillanz des ersten Satzes hervor, die zarte Poesie des zweiten und die unglaubliche Verve des Schlusssatzes. Der bekannte Kritiker Émile Vuillermoz, ein Freund und Anhänger Ravels aus der gemeinsamen Studienzeit am Konservatorium, dämpfte hingegen seine enthusiastische Kritik wie folgt:

Einmal mehr möchte ich gegen die mehr und mehr anzutreffende Gewohnheit protestieren, die darauf abzielt, einen Komponisten dem Publikum in einer Rolle zu präsentieren, die er nicht wirklich erfüllen kann. Monsieur Ravel wird ständig als Pianist oder Dirigent dargestellt, obwohl er vielleicht in keiner der beiden Disziplinen glänzen kann [...]. Seine *Pavane [pour une infante défunte]* war unglaublich langatmig, sein *Boléro* trocken und die Rhythmen ungleichmäßig. Der Begleitung seines Konzertes fehlte es an Klarheit und Elastizität [...]. Den Komponisten Ravel kann man jedoch für all seine feinfühligsten und subtilen Werke nur loben, deren Orchestrierung reich an amüsanten und tiefgründigen Einfällen ist; sein Kompositionsstil und seine Gedanken sind von einer unnachahmlichen Originalität geprägt. Das neue Konzert ist den anderen Meisterwerken, die wir Ravel verdanken, würdig [...]. Das Werk ist sehr leicht zu verstehen und macht einen extrem jugendlichen Eindruck. Es ist schön zu sehen, dass dieser große Meister mehr Frische und Inspiration hat als seine jungen Zeitgenossen, die sich vergeblich bemühen, in einer mühsamen Komödie oder Karikatur einen Humor zu finden, der nicht ihrem Temperament entspricht.⁵

¹ Ravel dachte an die „symphonischen“ Konzerte von Brahms (siehe Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, New York, 2003, S. 494). Die Instrumentierung des G-Dur-Konzertes sieht 32 Streicher vor, und die kammermusikähnliche Kompositionsweise lässt eine klassische Ausrichtung erkennen.

² Michel D. Calvocoressi, „M. Ravel Discusses His Own Work“, *Daily Telegraph*, 11. Juli 1931

³ Marguerite Long (1874–1966) spielte die Uraufführung von *Le Tombeau de Couperin* am 11. April 1919 in Paris, und das Klavierkonzert in G-Dur ist ihr gewidmet. Sie gab drei Bände mit Erinnerungen unter dem Titel *Au piano avec* [Am Klavier mit] *Fauré, Debussy und Ravel* heraus. Obwohl ihre Aufnahme des Konzerts Ravel als Dirigenten angibt, war es tatsächlich Pedro de Freitas Branco, der das Orchester unter Ravels Aufsicht und mit seiner Billigung dirigierte. (siehe *A Ravel Reader*, op. cit., S. 535–536)

⁴ Ravels Manuskript des Konzertes, vormals im Archiv des Verlages Durand, jetzt in Privatbesitz, umfasst 110 Seiten und ist vom Komponisten signiert: Allegramente S. 1–55, Adagio assai S. 1–16, Presto S. 1–39.

⁵ *Christian Science Monitor*, 13. Februar 1932

Zusammenfassend bezeichnete Vuillermoz das Konzert als das „beste künstlerische Ereignis der Saison“⁶. Die Meinung einer Minderheit wurde von einem anderen Kollegen Ravels geäußert, dem bedeutenden Musikwissenschaftler und Herausgeber der *Revue Musicale*, Henry Prunières. Er meinte, dass Marguerite Longs Interpretation zwar technisch korrekt gewesen sei, es ihr aber an Einfühlungsvermögen und Poesie gefehlt habe. Diese negative Anmerkung führte zu einer offiziellen Antwort Ravels, der darauf bestand, dass ihre Interpretation seine Vorstellungen vollkommen zum Ausdruck bringe und als Vorbild für spätere Interpretationen dienen solle.⁷

Kurz nach der Uraufführung hörte Ravel nicht auf die Anweisungen seines Arztes und begab sich mit Marguerite Long auf eine anstrengende dreimonatige Tournee, bei der er das Klavierkonzert in mehr als zwanzig Städten dirigierte. Die Reise führte ihn unter anderem nach Brüssel, Wien, Bukarest, Prag, London, Warschau, Berlin, Amsterdam und Budapest. Bei vielen Aufführungen musste der dritte Satz wegen des anhaltenden Beifalls eines großen und enthusiastischen Publikums wiederholt werden. In London teilte sich Ravel das Dirigentenpult mit Sir Malcolm Sargent, in Berlin mit Wilhelm Furtwängler, und in Bukarest wurde er von der königlichen Familie in einer Privataudienz empfangen und von König Carol II. ausgezeichnet.

In Paris sprach Ravel beim Umsteigen in einen anderen Zug mit einem französischen Journalisten über seine Tournee und das neue Konzert.

Auf dem Land ging es mir so schlecht, dass die Ärzte mir schließlich verordnen mussten, meine Arbeit sechs Monate lang zu unterbrechen. Denken Sie nur an die langen Monate voller Arbeit an dem Konzert [...]. Ich hatte mich übernommen. So sind die Reisen jetzt eine Erholung für mich [...]. Ich freue mich über die fortwährenden Reisen und die überraschenden Begegnungen mit Welten, die so anders sind als die meine [...]. Überdies dirigiere ich eigentlich gerne, und die Proben und all die Vorbereitungen lenken mich von der Versuchung ab, zu arbeiten.

Was denke ich nun selbst über dieses Konzert? Recht viel Gutes [...]. Ich denke, ich habe gefunden, was ich gesucht habe. Oder vielleicht nicht ganz, lassen Sie es uns nicht übertreiben: Man realisiert nie genau, wonach man strebt – glücklicherweise übrigens [...]. Wenn ich eines Tages denken sollte, ich hätte mein Ziel erreicht, dann wäre ich am Ende. Auf jeden Fall scheint mir dieses Konzert eines der Werke zu sein, in dem ich dem Inhalt und der Form, die ich gesucht habe, recht nahe gekommen bin, und in dem ich am besten meine Vorstellungen durchsetzen konnte [...]. Oder bin ich vielleicht zu parteiisch, was

dieses neue Werk betrifft? Von allen Werken, die ich bis jetzt komponiert habe, stellen mich wahrscheinlich meine *Chansons madécasses* am meisten zufrieden. Lassen Sie mich hinzufügen, dass es mir nur einmal gelungen ist, meine Ideen vollständig zu realisieren: im *Boléro*; aber das ist ein zu einfaches Genre. Sehen Sie, letztlich habe ich noch nicht gefunden, was ich suche, aber ich habe noch einige Zeit vor mir [...]. Wissen Sie, auch wenn ich alle meine Tage in Montfort am Schreibtisch verbringe (und ich kann nur dort arbeiten, in Paris geht es nicht), so gehöre ich nicht zu denen, die schnell komponieren. Ich misstrauere den einfachen Lösungen. Ich besitze eine gewissermaßen wissenschaftliche Sturheit, mit der ich solide gestalte, das beste Material suche und es gut festige. Mein Konzert hat mich zwei Jahre harte Arbeit gekostet.⁸

Ravels zweite und letzte Oper, *L'Enfant et les sortilèges* (1920–1925), ist eine Mischung aus gegensätzlichen Stilen. Der Begriff der „gemischten Musen“ spielt auch in den beiden Klavierkonzerten eine wichtige Rolle. Der erste Satz des Konzertes in G-Dur enthält beispielsweise nicht weniger als fünf verschiedene Themen. Das erste, von der Piccoloflöte gespielt, deutet eine baskische Volksliedmelodie an⁹, das zweite hat einen spanischen Einfluss, während die anderen drei Themen mit ihren charakteristischen Synkopen, „Blue Notes“ und speziellen Zungeneffekten aus der Sprache des Jazz abgeleitet sind. Stets um eine Erneuerung innerhalb der Tradition bemüht, schrieb Ravel drei Kadenzen, wobei zwei von ihnen der traditionell für den Pianisten bestimmten Kadenz vorausgehen. Die erste hebt die Harfe hervor und die zweite konzentriert sich auf die harfenartigen Passagen in den Holzbläsern. Der Satz endet heiter mit einer Reihe von absteigenden Dur- und Moll-Dreiklängen, welche bereits in den abschließenden Takten des *Boléro* verwendet worden sind. In letzterer Komposition bilden diese Akkorde allerdings den Höhepunkt eines *Danse macabre*.

Ravel erzählte Marguerite Long, dass er den langsamen Satz in Abschnitten zu zwei Takten komponiert habe, nach dem Vorbild von Mozarts Klarinettenquintett. Darüber hinaus hat dieser Satz, ähnlich wie der langsame Satz des Klavierkonzertes in c-Moll

⁸ Nino Frank, „Maurice Ravel entre deux trains“, *Candide*, 5. Mai 1932

⁹ Ravels Kollege Gustave Samazeuilh, kannte sehr gut sein unvollständiges Klavierkonzert über baskische Motive *Zaspiak-Bat* (ein baskisches Motto, „Die sieben [baskischen Provinzen] sind eine“). Er war der Meinung, dass Teile von *Zaspiak-Bat* in den Außensätzen des Klavierkonzertes in G-Dur verwendet worden sind. Außerdem gibt er an, dass im ersten Satz die Orchesterpassage nach der Solokadenz ursprünglich länger war. Ravel, der „immer Angst vor dem Überflüssigen hatte“, habe sie jedoch sehr zum Bedauern einiger Freunde des Komponisten gekürzt. (Siehe „Maurice Ravel en Pays Basque“, *La Revue Musicale*, Dezember 1938, S. 202.)

⁶ Ibid.

⁷ Siehe *La Revue Musicale*, April 1932, S. 320

von Mozart, zwei Solisten: das Klavier und die Holzbläsergruppe. Die ungewöhnlich ausgedehnte Klavier-einleitung enthält eine etwas paradoxe Kombination von zeitgenössischer Harmonie mit „falschen Noten“ und archaischer Lyrik, die letztlich an Saties *Gymnopédies* erinnern. Eine andere geistige Quelle scheint Chopins *Berceuse* zu sein mit ihrem barocken Ostinato in der Basspartie, ihrer schrittweise rhythmischen Steigerung in der Melodie und ihren zarten Arabesken. Ein sanfter Dialog zwischen dem Englischhorn und dem Klavier führt zu einem poetischen Trugschluss (H⁷ zu Cis-Dur) und einer abschließenden Anspielung auf das Eingangsthema in den gedämpften Streichern.

Das Finale, mit *Presto* überschrieben, ist der einzige Satz des Konzertes ohne Metronomangabe (das Tempo in Marguerite Longs Aufnahme des Konzerts beträgt überall ungefähr ♩ oder ♪ = 144). Der

einleitende Trommelwirbel und die Fanfare erinnern an eine beschwingte Zirkusatmosphäre, ähnlich wie in Strawinskys *Petruschka*. Wie im ersten Satz findet man auch hier mehrere bunt gemischte Themen. Das erste Thema in der Klarinettenstimme erinnert an das durchdringende Pfeifen einer Lokomotive, das zweite ist volkstümlich mit Synkopen, während das dritte ein ausgelassener Marsch ist, bei dem einige Instrumente im 6/8-Takt spielen und andere im 2/4-Takt. Die beiden Außensätze des Konzertes zeigen klar Ravels Vorliebe für die klassische Symmetrie, kombiniert mit frischen, unerwarteten Klängen in der Reprise des thematischen Materials. Außerdem erinnern die hektische Aktivität und das schwindelerregende Tempo des Finales an Passagen in den kurz zuvor fertig gestellten Klavierkonzerten von Prokofjew und Gershwin, gekoppelt mit Ravels persönlicher Mischung aus Klarheit und Witz.

Arbie Orenstein
Übersetzung : Uta Pastowski

PRÉFACE

Vers la fin des années 1920, approchant le crépuscule de sa carrière, Ravel composa deux concertos pour piano très contrastés. L'un est une œuvre en trois mouvements tournée vers le classicisme et l'autre, commandé par le pianiste autrichien Paul Wittgenstein qui avait perdu un bras, un concerto en un mouvement d'expression romantique pour la main gauche seule. Ce dernier fut terminé en 1930 et l'année suivante, à quelques temps de l'achèvement du Concerto en *sol* majeur, Ravel décrivit les deux œuvres dans un entretien accordé au fameux auteur et critique, Michel D. Calvocoressi, son ami proche.

Concevoir les deux concertos simultanément était une expérience intéressante. Celui dont je serai l'interprète est un concerto au sens le plus vrai du terme. J'entends par là qu'il est écrit dans l'esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns. La musique d'un concerto, à mon avis, doit être légère et brillante, et ne pas viser à la profondeur ou aux effets dramatiques. On a dit de certains grands classiques que leurs concertos étaient écrits non *pour* mais *contre* le piano. Cette remarque me paraît parfaitement juste.¹ J'avais d'abord pensé intituler mon concerto « divertissement ». Puis il m'est apparu que ce n'était pas utile, car le titre-même de *concerto* doit être suffisamment clair quant au caractère de l'œuvre.

A certains égards, ce concerto n'est pas sans rapports avec ma *Sonate pour violon*. Il comporte quelques touches de jazz, mais peu nombreuses.

Le *Concerto pour la main gauche* [...] contient bon nombre d'effets de jazz, et l'écriture n'en est pas aussi légère. Dans une œuvre de cette nature, il est indispensable que la texture ne donne pas l'impression d'être plus mince que celle d'une partie écrite pour les deux mains. Pour la même raison, j'ai recouru à un style qui est bien plus proche de celui des concertos traditionnels.² [...]

Ravel, non seulement avait le projet d'interpréter la partie de soliste du Concerto en *sol* majeur, mais envisageait aussi une tournée mondiale qui l'aurait conduit en Europe, en Amérique du Nord et du Sud et en Orient. Toutefois, en raison de la détérioration de son état de santé – en grande partie due aux trois années de travail acharné sur ces œuvres – il dirigea le Concerto en *sol* majeur, dont la partie de soliste fut confiée à Marguerite Long, et la tournée se limita à

l'Europe.³ En novembre 1931, le manuscrit avait été soumis à Marguerite Long et certains détails d'interprétation soigneusement retravaillés pendant les semaines qui suivirent.⁴ La création du Concerto eut lieu à Paris le 14 janvier 1932, Salle Pleyel, lors d'un festival consacré à Ravel. Celui-ci y partagea le podium de direction avec le jeune chef d'orchestre Pedro de Freitas-Branco (1896–1963) qui faisait ses débuts parisiens. Le concert remporta un vif succès et les critiques, pratiquement unanimes dans leur éloge du Concerto, relevèrent la fulgurance du premier mouvement, la tendre poésie du deuxième et la verve étincelante du *finale*. L'éminent critique Emile Vuillermoz, ami et soutien inconditionnel de Ravel depuis leurs années d'études au Conservatoire, tempéra néanmoins son enthousiasme par cette réserve :

Une fois encore, je voudrais protester contre cette habitude, que l'on prend de plus en plus souvent, de vouloir à tout prix présenter un compositeur au public dans un rôle qu'il est incapable de tenir. M. Ravel se produit continuellement comme pianiste ou chef d'orchestre, alors qu'il ne saurait briller dans aucune de ces deux spécialités [...]. Sa *Pavane [pour une infante défunte]* était d'une lenteur indigne, son *Boléro* sec et mal rythmé. Quant à l'accompagnement du concerto, il manquait de clarté et de souplesse [...]. Mais on ne peut que louer le compositeur de toutes ces œuvres délicates et subtiles, dont l'orchestration abonde en inventions amusantes et profondes, dont l'écriture et la pensée sont vraiment d'une originalité inimitable. Le nouveau concerto est digne des autres chefs-d'œuvre que nous devons à Ravel [...]. L'œuvre est très facile à comprendre et donne l'impression d'une jeunesse extrême. Il est merveilleux de voir que ce maître garde plus de fraîcheur et d'inspiration que les jeunes gens d'aujourd'hui qui se tourmentent inutilement pour essayer de découvrir, dans des comédies ou des caricatures laborieuses, un humour qui n'est pas dans leur tempérament.⁵

Pour conclure, Vuillermoz voyait en ce concert « la plus belle manifestation artistique de la saison ».⁶ Un

¹ Ravel pensait aux concertos « symphoniques » de Brahms. (Voir Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, New York, 2003, p.494.) L'instrumentation du Concerto en *sol* majeur précise 32 cordes et la permanence du style de musique de chambre de l'écriture confirme son orientation classique.

² Michel D. Calvocoressi, « M. Ravel Discusses His Own Works », *Daily Telegraph*, 11 juillet 1931

³ Marguerite Long (1874–1966) créa *Le Tombeau de Couperin* à Paris, le 11 avril 1919. Le Concerto pour piano en *sol* majeur lui est dédié. Elle écrivit trois livres de souvenirs, intitulés *Au piano avec Fauré*, *Au piano avec Debussy* et *Au piano avec Ravel*. Bien que son enregistrement du Concerto mentionne Ravel comme chef d'orchestre, ce fut, en fait, Pedro de Freitas-Branco qui dirigea l'orchestre sous le contrôle de Ravel et avec son accord final. (Voir *A Ravel Reader*, op.cit., pp.535–36)

⁴ Le manuscrit de Ravel, conservé autrefois dans les archives de la maison Durant et C^{ie} et aujourd'hui dans une collection privée, comporte 110 pages et est signé par le compositeur : *Allegrement*, pp.1–55 ; *Adagio assai*, pp.1–16 ; *Presto*, pp.1–39.

⁵ *Christian Science Monitor*, 13 février 1932

⁶ *Ibid.*