

## Vorwort

In seiner 1928 entstandenen autobiographischen Skizze bekannte Maurice Ravel rückblickend: „Die *Jeux d'eau* [...] stehen am Beginn aller pianistischen Neuerungen, die man in meinem Werk hat bemerken wollen. Dieses Stück, angeregt vom Geräusch des Wassers und von den musikalischen Klängen von Springbrunnen, Wasserfällen und Bächen, beruht wie ein erster Sonatensatz auf zwei Motiven, ohne jedoch der klassischen tonalen Ordnung zu folgen“ (zitiert nach *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, présentés par Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 44). Damit sind knapp, aber präzise die entscheidenden innovativen Elemente der Komposition in Klaviersatz und Harmonik benannt. Hochvirtuose Anforderungen wie In- und Übereinandergreifen der Hände in schnellem Tempo (T. 27 ff., T. 72), Vortrag von Melodie und Begleitung über weit entfernte Lagen hinweg in einer Hand (T. 80 ff.) und neuartige Strukturen (z. B. Sekundbegleitung des zweiten Motivs T. 19 ff., trillerartiges beidhändiges Tremolo T. 48) verbinden sich mit einer von jeglicher tonalen Zielstrebigkeit gelösten Harmonik. Akkorde und Arpeggien werden teilweise als Farbwerte eingesetzt (wie etwa T. 35 ff.), pentatonische und oszillierende Strukturen in Diskantlage verfremden die tonale Basis. Insofern entbehrt der formal gewahrte Rahmen eines ersten Sonatensatzes mit Exposition, Durchführung und Reprise gerade das, was das Wesen des klassischen Schemas ausmacht: die Formgenese durch einen vorgegebenen, zielgerichteten Tonartenplan.

Franz Liszts (1811–1886) Klavierwerke mit ähnlichem thematischem Hintergrund, insbesondere dessen *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (1877) aus der dritten Folge der *Années de pèlerinage*, dürften das unmittelbare Vorbild für Ravels Komposition darstellen. Der Bezug äußert sich nicht nur in der Übernahme des Titels *Jeux d'eau*, sondern auch in der tonmalerischen Umsetzung

durch wellenartige Arpeggien. Die religiöse Aura der Wasserspiele, die in Liszts Klavierstück durch ein eingestreutes Bibelzitat unterstrichen wird, erfährt bei Ravel jedoch offenbar eine ganz bewusste Umdeutung, die sich im vorangestellten Motto unverkennbar manifestiert. Der Vers des befreundeten symbolistischen Dichters Henri de Régnier (1864–1936) aus dem Gedicht *Fête d'eau*, das 1902 in dessen Sammlung *La Cité des eaux* erschien, artikuliert eine profane Gegenposition. Dem christlichen Gott wird ein heidnischer Flussgott, dem Wasser als Symbol des ewigen Lebens eine auf den unmittelbaren sinnlichen Reiz beschränkte Wirkung gegenübergestellt (vgl. dazu Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, München 2006, S. 44 f.).

Die erste Niederschrift von *Jeux d'eau* ist am Ende mit 11. November 1901 datiert und dürfte nur kurze Zeit zuvor begonnen worden sein. Eine Reinschrift sowie eine weitere eigenhändige Niederschrift, die als Stichvorlage für den Druck diente und die für die vorliegende Edition erstmals berücksichtigt werden konnte, müssen nur wenig später erfolgt sein, da das Werk nach eigener Aussage des Komponisten bereits Anfang 1902 beim kleinen Pariser Verlag Demets erschien (vgl. *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, S. 83). Genauere Angaben zu den Quellen finden sich in den *Bemerkungen* am Ende dieses Bandes, wo auch die Textprobleme dargelegt sind. Die Widmung an Gabriel Fauré (1845–1924), seinen verehrten Lehrer am Pariser Konservatorium, lässt sich als Dank für dessen Anteilnahme und Förderung verstehen. Nach dem Zeugnis eines weiteren Fauré-Schülers, George Enescu (1881–1955), ließ Fauré in seiner Begeisterung für *Jeux d'eau* die Komposition sogar in seinem Unterricht von Ravel selbst vorspielen (vgl. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris 1990, S. 268). Der Komponist stellte sein Werk zuerst im Pariser Künstlerkreis der „Apachen“ vor, einem Zirkel von Wissenschaftlern, Literaten, Künstlern und Musikern, zu dem auch Ravel

gehörte. Die erste öffentliche Aufführung erfuhren die *Jeux d'eau* zusammen mit der 1899 komponierten *Pavane pour une infante défunte* am 5. April 1902 in einem Konzert der „Société nationale“ in der Pariser Salle Pleyel durch den befreundeten Pianisten Ricardo Viñes (1876–1943). Während die *Pavane* großen Anklang fand, wurden die *Jeux d'eau*, die formal und harmonisch als zu kompliziert empfunden wurden, hart kritisiert. Doch schon bald wurde die Originalität der Komposition, die nicht zuletzt die nachfolgende französische Klaviermusik – wie etwa Debussys *Jardins sous la pluie* aus den *Estampes* (1903) – nachhaltig beeinflusste, in weiten Kreisen anerkannt.

Der Bibliothèque nationale de France, Paris, der Pierpont Morgan Library, New York, sowie dem Eigentümer der autographen Stichvorlage sei für die Bereitstellung der Quellen herzlich gedankt.

Buchloe, Frühjahr 2008  
Peter Jost

## Preface

Looking back upon his early years, Maurice Ravel acknowledged in his autobiographical sketch of 1928 that “the *Jeux d'eau* [...] stand at the beginning of all the pianistic innovations that have been noted in my work. Inspired by the sound of water and the musical sounds emanating from fountains, waterfalls and brooks, they are based on two motifs, in the style of a sonata-form first movement, but do not follow a classical key

scheme” (quoted from *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, présentés par Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 44). This states succinctly but precisely the major innovative elements found in the work’s pianistic writing and harmony. Ravel employs a harmony that is devoid of traditional tonal function and mixes it with highly virtuoso techniques such as the crossing and interweaving of the hands in a rapid tempo (M. 27 ff., M. 72), the performance of melody and accompaniment by one hand over a vast expanse of the keyboard (M. 80 ff.), and innovative structures such as the accompaniment of the second motif in seconds at M. 19 ff. and trill-like tremolos in both hands at M. 48. Chords and arpeggios are sometimes used for their distinct colours (such as at M. 35 ff. for example), and the tonal underpinnings are distorted by pentatonic and oscillating structures in the descant register. In this respect, the still visible formal framework of a sonata first movement with exposition, development and recapitulation lacks precisely the most important element of the classical pattern: a formal structure generated by a predetermined, goal-oriented key scheme.

The immediate model for Ravel’s work may have been Franz Liszt’s (1811–1886) piano pieces with a similar thematic background, above all his *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* (1877) from the third part of the *Années de pèlerinage*. The connection is found not only in the borrowing of the title *Jeux d’eau*, but also in the use of wave-like arpeggios in the style of a tone painting. However, the religious aura of the fountains, which Liszt underscored in his piano piece by inserting a biblical quotation, is given a conspicuous reinterpretation by Ravel, and is made unmistakably clear through the motto that prefaces the work. The verse by Ravel’s friend, the symbolist poet Henri de Régnier (1864–1936), is taken from *Fête d’eau*, which was published in 1902 in Régnier’s collection *La Cité des eaux*, and articulates a clearly secular position that is contrary to Liszt’s. Against the Christian God he sets a heathen river deity, and against water as a symbol of

eternal life he sets the limited impact of an immediate sensual attraction (see Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, 2006, p. 44 f. in this regard).

At the end of the first manuscript copy of the *Jeux d’eau* is the date 11 November 1901. The composer must have begun working on it not long before this date. A fair copy and another autograph copy that served as the engraver’s copy for the print (and which this edition is the first to draw upon) must have been penned a short while later. According to the composer himself, the work was published in early 1902 by the small Parisian firm of Demets (see *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 83). Detailed information on the sources can be found in the *Comments* at the end of this volume, where textual problems are also explained. The dedication to Gabriel Fauré (1845–1924), his revered teacher at the Paris Conservatoire, can be seen as an expression of gratitude for his interest and support. According to another Fauré pupil, George Enescu (1881–1955), Fauré was so delighted with *Jeux d’eau* that he had Ravel personally play the work in his class (see Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, 1990, p. 268). The composer introduced the work first of all to the Parisian artists’ circle called the “Apaches,” a group of academics, literary personalities, artists and musicians to which Ravel also belonged. The *Jeux d’eau* were given their first public performance along with the *Pavane pour une infante défunte* (composed in 1899) on 5 April 1902, in a concert of the “Société nationale” in the Salle Pleyel in Paris; the performer was Ravel’s friend, the pianist Ricardo Viñes (1876–1943). While the *Pavane* was received with great acclaim, the *Jeux d’eau*, felt to be formally and harmonically too complex, were roundly criticized. Soon, however, the originality of the work, which ultimately left a lasting mark on subsequent French piano music such as Debussy’s *Jardins sous la pluie* from the *Estampes* (1903), came to be universally accepted.

We extend our thanks to the Bibliothèque nationale de France, Paris, the Pierpont Morgan Library, New York, and the owner of the autograph engraver’s copy for putting the sources at our disposal.

Buchloe, spring 2008

Peter Jost

## Préface

Dans son esquisse autobiographique datant de 1928, Maurice Ravel déclare rétrospectivement: «Les *Jeux d’eau* [...] sont à l’origine de toutes les nouveautés pianistiques qu’on a voulu remarquer dans mon œuvre. Cette pièce, inspirée du bruit de l’eau et des sons musicaux que font entendre les jets d’eau, les cascades et les ruisseaux, est fondée sur deux motifs à la façon d’un premier temps de sonate, sans toutefois s’assujettir au plan tonal classique» (cité d’après *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, présentés par Arbie Orenstein, Paris, 1989, p. 44). Le compositeur définit ainsi de façon succincte mais précise les éléments innovants décisifs de la composition quant à l’écriture pianistique et l’harmonie. Techniques de haute virtuosité telles l’imbrication et le chevauchement des mains dans un tempo rapide (M. 27 ss., M. 72), exécution d’une main de la mélodie et de l’accompagnement dans des registres très éloignés (M. 80 ss.) et structures innovantes (p. ex. accompagnement en secondes du deuxième motif, M. 19 ss., tremolo à deux mains apparenté au trille, M. 48), le tout s’alliant à une harmonie libérée de toute visée tonale. Accords et arpegges sont en partie utilisés comme valeurs de couleurs (p. ex. à la M. 35 ss.), structures pentatoniques et

oscillatoires dans le registre aigu altèrent la base tonale. Ainsi, bien que le cadre formel d'un premier mouvement de forme sonate, avec exposition, développement et réexposition, soit préservé, celui-ci est dépourvu de ce qui fait précisément l'essence du schéma classique, à savoir la genèse formelle résultant d'un plan préétabli et ciblé de la tonalité.

Les œuvres pour piano de Franz Liszt (1811–1886) qui reposent sur un arrière-plan thématique semblable, en particulier *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* (1877) de la troisième partie des *Années de pèlerinage*, constituent probablement le modèle direct de la composition de Ravel. La relation se manifeste non seulement dans la reprise du titre *Jeux d'eau*, mais aussi dans la transposition sonore au moyen d'arpèges ondulatoires. L'aura religieuse inhérente aux jeux d'eau, soulignée par une citation biblique dans le morceau de Liszt, reçoit cependant délibérément chez Ravel une nouvelle signification qui se manifeste avec évidence à travers la citation mise en exergue. Le vers du poète symboliste, ami de Ravel, Henri de Régnier (1864–1936), tiré du poème *Fête d'eau* paru en 1902 dans le recueil *La Cité des eaux*, exprime une position profane opposée. Au Dieu chrétien s'oppose un dieu flu-

vial païen, à l'eau, symbole de vie éternelle, un effet limité au seul attrait des sens (cf. Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, 2006, p. 44 s.).

Datée du 11 novembre 1901, la première notation par écrit des *Jeux d'eau* a été probablement entreprise peu de temps auparavant. Une mise au propre ainsi qu'une autre copie autographe ayant servi de copie destinée au graveur pour la première édition, consultée pour la première fois pour la présente édition, ont certainement suivi de peu, car d'après le témoignage du compositeur, l'œuvre parut début 1902 chez Demets, un petit éditeur parisien (cf. *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, p. 83). Les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin de ce volume fournissent des informations détaillées sur les sources ainsi qu'un exposé des problèmes relatifs au texte. Ravel a dédié ses *Jeux d'eau* à Gabriel Fauré (1845–1924), son vénéré professeur du Conservatoire de Paris, en remerciement de l'intérêt témoigné et de l'encouragement apporté. Selon le témoignage d'un autre élève de Fauré, George Enescu (1881–1955), celui-ci, enthousiasmé par les *Jeux d'eau*, a même fait jouer l'œuvre dans son cours par Ravel lui-même (cf. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-*

*obscur*, Paris, 1990, p. 268). Le compositeur présente d'abord l'œuvre au groupe «Les Apaches», cercle de savants, écrivains, artistes et musiciens dont il faisait partie. Les *Jeux d'eau* sont joués pour la première fois en public le 5 avril 1902, en même temps que la *Pavane pour une infante défunte* composée en 1899, par le pianiste Ricardo Viñes (1876–1943), ami du compositeur, lors d'un concert de la «Société nationale de musique» donné à Paris, à la Salle Pleyel. Alors que la *Pavane* rencontre un grand succès, les *Jeux d'eau*, ressentis comme trop compliqués sur le plan formel et quant à l'harmonie, se heurtent à une vive critique. Très vite cependant, l'originalité de la composition, qui va influencer durablement par la suite la musique de piano française – par exemple *Jardins sous la pluie*, pièce des *Estampes* (1903), de Debussy – s'impose auprès un large cercle d'auditeurs.

Nous adressons nos remerciements à la Bibliothèque nationale de France, Paris, à la Pierpont Morgan Library, New York, ainsi qu'au propriétaire de la copie de gravure autographe pour la mise à disposition des sources.

Buchloe, printemps 2008  
Peter Jost