

Vorwort

Die *Sérénade grotesque* gilt als Maurice Ravel (1875–1937) erste erhaltene Klavierkomposition. Ravel schrieb das Stück um 1893 im Alter von etwa 18 Jahren während seiner Studienzeit am Pariser Konservatorium. Zur Publikation war das Werk vom Komponisten offenbar nie vorgesehen. Überliefert ist es in Form eines fünf Notenseiten umfassenden Autographs, das aufgrund zahlreicher Ungereimtheiten und Fehler einen Eindruck des „Unfertigen“ vermittelt (zu den Quellen und deren Bewertung siehe *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Indizien deuten darauf hin, dass noch ein Entwurfsmanuskript existieren könnte, das nicht zugänglich ist. Erstmals im Druck erschien das Stück 1975 (38 Jahre nach Ravel's Tod) bei Editions Salabert, herausgegeben vom amerikanischen Ravel-Forscher und Pianisten Arbie Orenstein, der das Autograph in Südfrankreich wiederentdeckt hatte und am 23. Februar 1975 die öffentliche Uraufführung am New Yorker Queens College spielte (vgl. *The New York Times*, 2. Februar 1975, S. 47).

Auch wenn sie zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht blieb, hatte der Komponist die *Sérénade* nicht gänzlich unter Verschluss gehalten. Sein Studienfreund Gustave Mouchet berichtet, dass Ravel das Manuskript in die Klasse von Émile Pessard am Konservatorium mitbrachte; Mouchet erinnert sich an den Werktitel *Sérénade blanche*. Pessard habe sich die Noten aufs Klavierpult gelegt, aber schon nach dem Durchlesen der ersten Seite innegehalten und zu Ravel gesagt: „Spiel es doch selbst. Du hast da einige absonderliche Dinge eingebracht.“ Hinterher meinte der Lehrer: „Das alles macht einen sehr ungewöhnlichen Eindruck [...]. Du musst deine Gedanken zügeln und dir weniger Freiheiten herausnehmen [...]. Wer weiß, vielleicht wirst du später einen neuen Stil erschaffen“ (*Maurice Ravel. L'Intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, hrsg. von

Manuel Cornejo, Paris 2018, S. 1634; Zitat im Original auf Französisch).

Zwei Aspekte fallen in diesem Zeitzeugenbericht auf: Erstens bringt Pessards stilistisches Urteil zum Ausdruck, dass Ravel's frühe Werke als „kühne, avantgardistische Äußerungen“ galten (Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart 1978, S. 21). Zweitens springt die Diskrepanz zwischen dem von Mouchet erinnerten Titel *Sérénade blanche* und dem heute gebräuchlichen Werktitel *Sérénade grotesque* ins Auge. In diesem Zusammenhang könnte eine Rolle spielen, dass im Autograph als Titel schlicht „Serenade“ vermerkt ist; dies lädt gewissermaßen zur spezifizierenden Ergänzung ein. So dürfte es auch Ravel selbst empfunden haben, denn *Sérénade grotesque* ist keine charakterisierende Erfindung der Nachwelt, sondern vom Komponisten persönlich überliefert. In seinen autobiographischen Skizzen heißt es: „Meine ersten Kompositionen, die unveröffentlicht geblieben sind, stammen etwa aus dem Jahr 1893. Damals besuchte ich die Harmonieklasse von Pessard. Der Einfluss von Emmanuel Chabrier war in der *Sérénade grotesque* für Klavier sichtbar [...]“ (*L'Intégrale. Correspondance*, S. 1438; Zitat im Original auf Französisch).

Damit hat Ravel auch den stilistischen Einfluss bei diesem Stück benannt: den französischen Komponisten Emmanuel Chabrier, dem Ravel persönlich begegnet war. Konkret könnte ihn dessen *Bourrée fantasque* (siehe Edition HN 1162 im G. Henle Verlag) von 1891 inspiriert haben (vgl. *Leben und Werk*, S. 151 f., und Siegfried Schmalzriedt, *Ravel's Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, München 2006, S. 36), mit der die *Sérénade* Gemeinsamkeiten aufweist (Staccato-Gestus, Sekundreibungen, Tremoli, rhythmische Muster), wengleich Ravel's Komposition akkordisch rabiater und harmonisch herber gestaltet ist.

Einige musikalische Merkmale deuten darauf hin, dass Ravel mit diesem Klavierstück die Klangadaption eines Gitarrenständchens im Sinn hatte. Die Vortragsanweisung *pizzicatissimo* gleich zu Beginn etwa ergäbe als technische Spielanweisung nur auf gezupften Sai-

ten Sinn. Die rasch arpeggierten, zugleich pointiert anzuschlagenden und in ihrem markanten Effekt durch Dissonanzen noch gesteigerten Akkorde erinnern an die Rasgueado-Anschlagtechnik auf der Flamenco-Gitarre. Der Schlussakkord in hoher Lage hat flageoletartige Wirkung (in bisherigen Ausgaben im Widerspruch zum Autograph mit Bassunterfütterung). Diese Idee einer pianistischen Gitarrenmusik – die durch geradezu übertriebene Vortragsanweisungen wie *très rude* (sehr grob) am Beginn und *très sentimental* (sehr gefühlvoll) für den melodischeren Mittelteil ab T. 57 (wieder ab T. 125) ironisch überzeichnet ist – lässt einen an Ravel's *Alborada del gracioso* aus der über zehn Jahre später entstandenen Klaviersuite *Miroirs* denken. Auch in der Uraufführungskritik der *New York Times* vom 25. Februar 1975 wurde hervorgehoben, die *Sérénade* mit „ihren lebhaften Stimmungswechseln“ erinnere „bemerkenswert an spätere Werke“ Ravel's (S. 29).

Dem Ravel-Fonds, Archives du Palais Princier de Monaco, sei herzlich für die freundliche Bereitstellung der Kopie des Autographs gedankt.

München, Herbst 2024
Andreas Pernpeintner

Preface

The *Sérénade grotesque* is considered to be the first surviving piano composition of Maurice Ravel (1875–1937). Ravel wrote the piece circa 1893 when around 18 years old, during his studies at the Paris Conservatoire. The composer apparently never intended the work for publication. It has survived in the form of an autograph comprising five pages of music that, on account of its numerous inconsistencies and errors, gives the

impression of being “unfinished” (see the *Comments* at the end of the present edition for information on the sources and their evaluation). Evidence suggests that a draft manuscript may still exist but is not accessible. The piece was first published in 1975 (38 years after Ravel’s death) by Editions Salabert, in an edition by the American Ravel scholar and pianist Arbie Orenstein, who had rediscovered the autograph in the south of France and gave the first public performance of the work at Queens College, New York, on 23 February 1975 (cf. *The New York Times*, 2 February 1975, p. 47).

Even though it remained unpublished during his lifetime, the composer did not keep the *Sérénade* completely under wraps. His college friend Gustave Mouchet reported that Ravel brought the manuscript to Émile Pessard’s class at the Conservatory; Mouchet recalled it having the work title *Sérénade blanche*. Pessard placed the piece on the piano stand, but paused after reading the first page and said to Ravel: “Play it yourself. You have put some peculiar things in here.” Afterwards, the teacher said: “All this produces a most unusual impression [...]. You must rein in your thoughts and take fewer liberties [...]. Who knows? Maybe one day you will present us with a new style” (*Maurice Ravel. L’Intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, ed. by Manuel Cornejo, Paris, 2018, p. 1634; quotation in French in the original).

Two things stand out in Mouchet’s contemporary witness-account: firstly, Pessard’s stylistic opinion indicates that Ravel’s early works were regarded as “bold, avant-garde expressions” (Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart, 1978, p. 21). Secondly, the discrepancy between the title *Sérénade blanche* as recalled by Mouchet and the work title used today, *Sérénade grotesque*, is striking. The fact that the title in the autograph is simply “Serenade” could be relevant here, as to an extent it invites further specification. Ravel himself must have felt the same way, as *Sérénade grotesque* was not invented by later generations as a way of

characterising the piece but came from the composer himself. In his autobiographical sketches he writes: “My first compositions, which have remained unpublished, date from around 1893. I was in Pessard’s harmony class at the time. Emmanuel Chabrier’s influence was evident in the *Sérénade grotesque* for piano [...]” (*L’Intégrale. Correspondance*, p. 1438; quotation in French in the original).

Ravel thus identifies the stylistic influence of the piece: that of the French composer Emmanuel Chabrier, whom Ravel had met personally. The *Sérénade* may have been specifically inspired by Chabrier’s *Bourrée fantasque* (see Henle edition HN 1162) of 1891 (cf. *Leben und Werk*, pp. 151 f., and Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, 2006, p. 36), with which it shares similarities (staccato gestures, dissonances involving seconds, tremolos, rhythmic patterns), although Ravel’s composition is chordally rougher and harmonically harsher.

Some musical features suggest that Ravel had the sound of a guitar serenade in mind when writing this piano piece. The instruction *pizzicatissimo* at the very beginning, for example, would only make sense as a technical performance instruction on plucked strings. The quickly arpeggiated chords, which should simultaneously be struck purposefully and whose striking effect is enhanced by dissonances, are reminiscent of *rasgueado* strumming technique on the flamenco guitar. The final chord in a high register produces the effect of a string harmonic (in previous editions, contrary to the autograph with bass underpinning the chord). This idea of pianistic guitar music – which is ironically exaggerated by the provision of almost overly dramatic performance instructions such as *très rude* (very rough) at the beginning and *très sentimental* (very sentimental) for the melodic middle section from m. 57 (and again from m. 125) – brings to mind Ravel’s *Alborada del gracioso* from the piano suite *Miroirs*, written over ten years later. The review of the first performance in *The New York Times* of 25 February 1975

(p. 29) also emphasised that the *Sérénade*, “in its mercurial shifts of mood”, was “remarkably reminiscent of later works” by Ravel.

We warmly thank the Ravel-Fonds, Archives du Palais Princier de Monaco, for having kindly provided the copy of the autograph.

Munich, autumn 2024
Andreas Pernpeintner

Préface

La *Sérénade grotesque* est considérée comme étant la première composition pour piano conservée de Maurice Ravel (1875–1937). Ravel écrivit la pièce vers 1893 à l’âge de 18 ans environ lors de ses études au Conservatoire de Paris. Apparemment le compositeur n’avait jamais envisagé de publier l’œuvre. Elle est parvenue sous la forme d’un autographe comprenant cinq pages de musique qui, au vu de nombreuses incohérences et d’erreurs, donne l’impression de quelque chose d’«inachevé» (concernant les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Certains indices suggèrent qu’il pourrait encore exister une ébauche manuscrite qui n’est pas accessible. La pièce fut imprimée pour la première fois aux Éditions Salabert en 1975 (38 ans après la mort de Ravel), publiée par Arbie Orenstein, chercheur américain spécialiste de Ravel et pianiste, qui avait redécouvert l’autographe dans le Sud de la France et en donna la première exécution publique le 23 février 1975 au Queens College de New York (cf. *The New York Times*, 2 février 1975, p. 47).

Même si la *Sérénade* demeura inédite du vivant du compositeur, Ravel ne l’avait pas tout à fait maintenue au secret. Son ami d’études Gustave Mouchet

rapporte que Ravel avait apporté le manuscrit dans la classe d'Émile Pessard au Conservatoire; Mouchet se souvient du titre *Sérénade blanche*. Pessard avait mis la partition sur le pupitre du piano, mais après avoir lu la première page, il s'arrêta et dit à Ravel: «Joue donc ça toi-même. Tu as mis là-dedans des choses bizarres». Puis, conclut Pessard: «il se dégage de tout cela une impression de caractère très singulier [...]. Il faut assagrir ta pensée, prends moins de libertés [...]. Enfin, qui sait, tu nous doteras peut-être plus tard d'un nouveau style» (*Maurice Ravel. L'Intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, éd. par Manuel Cornejo, Paris, 2018, p. 1634).

Deux traits ressortent de ce témoignage historique: Tout d'abord le jugement stylistique de Pessard laisse entendre que les œuvres de jeunesse de Ravel étaient considérées comme d'«audacieuses déclarations avant-gardistes» (Arbie Orenstein, *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart, 1978, p. 21). Il en ressort, à l'évidence, deuxièmement l'hiatus entre le titre *Sérénade blanche* évoqué par Mouchet et l'intitulé *Sérénade grotesque* aujourd'hui communément accepté. À cet égard, il se pourrait bien que le fait que, dans l'autographe, l'œuvre soit simplement intitulée «Sérénade» ait pu jouer un rôle; voilà qui invite d'une certaine manière à quelques précisions supplémentaires. C'est bien

ainsi que Ravel l'avait lui-même ressentie, car *Sérénade grotesque* n'est pas une invention de la postérité destinée à caractériser l'œuvre, mais elle est attestée par le compositeur lui-même. Dans ses esquisses autobiographiques il est dit: «Mes premières compositions, demeurées inédites, datent de 1893 environ. J'étais alors dans la classe d'harmonie de Pessard. L'influence d'Emmanuel Chabrier était visible dans la *Sérénade grotesque* pour piano [...]» (*L'Intégrale. Correspondance*, p. 1438).

Ravel avait ainsi désigné l'influence stylistique portée par cette pièce: le compositeur français Emmanuel Chabrier que Ravel avait rencontré personnellement. Concrètement, la *Bourrée fantasque* (voir HN 1162 aux éditions G. Henle) de 1891 pourrait l'avoir inspiré (cf. *Leben und Werk*, p. 151 s., et Siegfried Schmalzriedt, *Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, 2006, p. 36) par rapport à laquelle la *Sérénade* présente certaines parentés (le caractère staccato, frictions de secondes, trémolos, modèles rythmiques), même si la composition de Ravel est conçue de manière plus énergique quant aux accords et harmoniquement plus âpre.

Certaines caractéristiques musicales indiquent que Ravel avait, pour cette pièce de piano, l'idée d'une adaptation sonore d'une sérénade pour guitare. L'indication d'exécution *pizzicatissimo*

tout au début n'aurait de sens, comme indication technique de jeu, que pour des cordes pincées. Les accords fugacement arpégés, tout à la fois accentués et intensifiés dans leur saisissant effet par des dissonances évoquent la technique du Rasgueado sur la guitare flamenco. L'accord final en tessiture haute procure un effet de sons harmoniques (dans les précédentes éditions avec un soutien de basse, en contradiction avec l'autographe). Cette idée d'une musique de guitare pianistique – qui est ironiquement exagérée par des indications d'interprétation presque excessives, comme *très rude* au début, et *très sentimental* pour la section médiane plus mélodique à partir de la mes. 57 (puis à partir de la mes. 125) – évoque l'*Alborada del gracioso* de la suite pour piano *Miroirs* composée plus de dix ans plus tard par Ravel. Même le critique de la création, dans le *New York Times* du 25 février 1975, soulignait que la *Sérénade*, avec ses «vifs échanges d'atmosphères», évoque «remarquablement des œuvres plus tardives» de Ravel (p. 29).

Nous remercions cordialement le fonds Ravel des Archives du Palais Princier de Monaco d'avoir aimablement mis à notre disposition la copie de l'autographe.

Munich, automne 2024
Andreas Pernpeintner