

## Vorwort

In Maurice Ravel (1875–1937) Korrespondenz lassen sich Pläne zu einem Klavierkonzert bis in die Zeit seiner ersten Erfolge mit Klavierwerken zurückverfolgen. Am 8. April 1906 schrieb er an den Musikkritiker Léon Vallas: „Im Übrigen lege ich vorübergehend die Gattung der Klaviermusik beiseite und sehe, von einem Konzert abgesehen, kaum etwas anderes in Planung als symphonische oder Bühnenwerke“ (*Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, hrsg. von Manuel Cornejo, Paris 2018, S. 134; wenn nicht anders angegeben, alle Zitate im Original Französisch). Ob dieser Plan eines Klavierkonzerts bereits mit dem 1913 begonnenen und ein Jahr später abgebrochenen „Concerto basque“ mit dem Titel *Zazpiak Bat* (baskisch für: „Sieben [gleich] eins“ als Anspielung auf die sieben Provinzen des Baskenlands) zu identifizieren ist, sei dahingestellt. Im Rückblick schrieb Ravel, die drei Teile des baskischen Konzerts seien bereits ziemlich weit fortgeschritten gewesen (Brief vom 25. März 1922 an Robert Schmitz, *L'intégrale*, S. 800); erhalten haben sich allerdings nur wenige Seiten mit Entwürfen.

Ende der 1920er-Jahre erhielt das Projekt neuen Auftrieb. Ravel ursprüngliche Absicht, ein solches Klavierkonzert im Rahmen einer ausgedehnten USA-Tournee Anfang 1928 selbst vorzuführen, scheiterte nicht zuletzt an Verpflichtungen für andere Kompositionen. Immerhin nannte er in seiner autobiographischen Skizze, die er im Oktober 1928 seinem Schüler Roland-Manuel diktierte, „ein Konzert für Klavier und Orchester“ als eines der Werke, auf die er in der Zukunft hoffe (*Esquisse autobiographique*, in: *L'intégrale*, S. 1441). Mit der konkreten Ausführung begann Ravel vermutlich Anfang des folgenden Jahres. In einem nur in Auszügen bekannten Brief an Jean Monval vom 13. Februar 1929 heißt es: „Ich arbeite an mehreren wichtigen Werken, von denen die meisten kaum skizziert sind

und die ich erst in mehreren Jahren zu beenden hoffe“ (*L'intégrale*, S. 1204). Damit dürfte Ravel eben auch das spätere Klavierkonzert in G-dur gemeint haben. Skizzen dazu könnten sogar bis auf den Herbst 1928 zurückgehen, hatte Ravel doch später angegeben, das erste Thema sei ihm auf der Rückreise von Oxford, das heißt Ende Oktober 1928, eingefallen (vgl. René Bizet, *Naissance d'une œuvre. Les confidences de Maurice Ravel*, in: *L'intransigeant*, 14. Januar 1932, Wiederabdruck in: *L'intégrale*, S. 1558).

Antrieb für die erneute und jetzt ernstlich verfolgte Hinwendung zu diesem Projekt könnte paradoxerweise der Auftrag zu einem weiteren Werk in diesem Gattungsfeld gewesen sein. Der Pianist Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte und den Ravel im Frühjahr 1929 in Wien kennenlernte, äußerte den Wunsch nach einem Klavierkonzert für die linke Hand. Zwei Jahre später meinte Ravel in einem Interview zum Reiz, im selben Zeitraum an zwei ganz gegensätzlichen Werken im gleichen Gattungsfeld zu arbeiten: „Es war eine interessante Erfahrung, beide Konzerte gleichzeitig zu entwerfen. Dasjenige, in dem ich selbst als Interpret auftreten werde [gemeint ist das Konzert in G-dur], ist ein Konzert im wahrsten Sinne des Wortes. Darunter verstehe ich, dass es im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns geschrieben ist. Die Musik eines Konzerts muss meiner Meinung nach heiter und brillant sein und darf nicht auf Tiefgründigkeit oder dramatische Effekte zielen. [...] Ich hatte zuerst daran gedacht, mein Konzert ‚Divertissement‘ zu nennen. Dann aber erschien mir dies unnötig, da die Bezeichnung ‚Konzert‘ an sich schon klar genug sein sollte in punkto Charakterisierung. In gewisser Hinsicht hat dieses Konzert Bezüge zu meiner Violinsonate. Es enthält einige Anklänge an den Jazz, allerdings nicht viele. Das Konzert für die linke Hand umfasst nur einen Satz und ist ganz anders. Es enthält zahlreiche Jazz-Effekte und ist nicht so leicht gesetzt“ (Michel Calvocoressi, *M. Ravel Discusses His Own Work*, in: *The Daily*

*Telegraph*, 11. Juli 1931, zitiert nach: *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, hrsg. von Arbie Orenstein, New York 1990, S. 477; Zitat im Original Englisch).

Die Arbeit an beiden Werken ging wie häufig in diesen Jahren nur sehr schleppend vonstatten. Zum einen nahm Ravel aus finanziellen Gründen immer wieder Einladungen zu Konzerten im In- und Ausland an, zum anderen standen zunehmende gesundheitliche Probleme der kreativen Arbeit entgegen. Der unter großem Zeitdruck erfolgte Abschluss des Konzerts für die linke Hand im Herbst 1930 führte danach sogar zu einer vollkommenen Erschöpfung, die alle Pläne zur Fertigstellung des G-dur-Konzerts noch in der Wintersaison 1930/31 zunichtemachten – zeitweise hatte Ravel daran gedacht, die Uraufführung Serge Koussevitzky zum 50-jährigen Jubiläum des 1881 gegründeten Boston Symphony Orchestra zu überlassen.

In der Korrespondenz des Jahres 1931 ist immer wieder die Rede von der Arbeit am Konzert, und laut Stempelaufdruck auf der ersten Notenseite des Partiturautographs konnte Ravel nach vielen Mühen sein Manuskript am 3. August seinem Exklusivverlag Durand in Paris übergeben. Eine Postkarte vom 22. August klärt allerdings darüber auf, dass diese Lieferung nur den ersten Satz umfasste; er kündigte nämlich dem befreundeten Verlagslektor Lucien Garban in dessen Sommerresidenz an: „Sie werden bald andere Arbeit haben: Der erste Teil des Konzerts ist seit Anfang des Monats in der Setzerei. Noch zwei Teile, und dann nichts wie weg“ (*L'intégrale*, S. 1271). Folgt man der Angabe in einem am 30. Oktober erschienenen Interview, so war die Komposition zu diesem Zeitpunkt endgültig beendet (vgl. Pierre Leroi, *Quelques confidences du grand compositeur Maurice Ravel*, in: *Excelsior*, 30. Oktober 1931, Wiederabdruck in: *L'intégrale*, S. 1557). Man darf demnach annehmen, dass die beiden anderen Sätze sukzessive im September/Oktober 1931 an den Verlag gegeben wurden.

Im erwähnten Interview wird der Komponist noch als Solist der geplanten

Uraufführung im Januar 1932 bezeichnet. Wenig später entschied Ravel im Hinblick auf seinen angegriffenen Zustand und seine wohl nicht ausreichenden pianistischen Fähigkeiten, den Solopart des neuen Werks der befreundeten Marguerite Long (1874–1966) zu übertragen. Laut Longs Erinnerungen übergab Ravel ihr nach telefonischer Ankündigung am 11. November 1931 „seine Handschrift“ (*Au piano avec Ravel*, hrsg. von Pierre Laumonier, Paris 1971, S. 60), die nun mutmaßlich mit einer Widmung an die Pianistin versehen war (wohingegen das erwähnte Autograph der Orchesterpartitur keine Widmung aufweist). Dass es sich bei dieser Handschrift um das Partiturautograph handelte, ist wegen dessen Funktion als Stichvorlage für den Druck der Partitur ausgeschlossen; außerdem gestand Long später ein, dass sie beim Einüben nur den Klavierauszug zur Verfügung hatte (vgl. Janine Weill, *Marguerite Long, une vie fascinante*, Paris 1969, S. 125). Da Long von „wertvollen Blättern“ spricht (*Au piano*, S. 60), dürfte es sich um eine von Ravel selbst erstellte Abschrift gehandelt haben. Denkbar wäre eine nicht erhaltene Kopie nur des Soloparts oder die verschollene Stichvorlage zum Klavierauszug, in der Ravel selbst den Solopart und Garban, der im Druck als Verfasser der Bearbeitung genannt wird, den Auszug des Orchesters niederschrieb. Wie dem auch sei, sicher ist, dass Longs Durchsicht Spuren hinterließ, denn der ausnahmsweise erhaltene Fahnenabzug des Klavierauszugs – aufgrund der Fülle an Stichfehlern vermutlich der erste Abzug – enthält bereits in der Grundschrift die Ossia-Variante am Ende des Finales (T. 288–295). Sie wurde mutmaßlich von Long nachgetragen (stammte die Variante von Ravel selbst, wäre sie wohl in der Erstausgabe der Partitur enthalten). Im erwähnten Fahnenabzug trug Long außerdem weitere Korrekturen und Fingersätze ein. Abgesehen von diesem Fahnenabzug haben sich keine Dokumente zur Drucklegung erhalten. Man darf aber annehmen, dass die Vorbereitung der Partitur zum Druck ähnlich wie bei früheren Werken ablief: Garban

sah das Autograph durch, ergänzte fehlende oder korrigierte falsche Einträge (siehe die Beschreibung in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition) und überließ Ravel einen Fahnenabzug zur Korrektur. Ravel erstellte nach der Prüfung entweder eine Liste mit Korrekturen oder Fragen (eine solche Liste ist erhalten für das Klavierkonzert für die linke Hand, siehe Arbie Orenstein, *La correspondance de Maurice Ravel à Lucien Garban (1919–1934)*, in: *Cahiers Maurice Ravel*, Nr. 8, 2004, S. 81–83) oder besprach die fraglichen Stellen direkt mit Garban. Jedenfalls bestehen keinerlei Zweifel, dass die Erstausgabe der Partitur autorisiert ist; sie dient daher als Hauptquelle für die vorliegende Edition (zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe *Bemerkungen*). Noch im Dezember 1931 erschien der Klavierauszug, die Orchesterpartitur folgte im Januar 1932 (siehe die Angaben von Nigel Simeone, *Mother Goose and other Golden Eggs: Durand Editions of Ravel as reflected in the Firm's Printing Records*, in: *Brio*, 35 Nr. 2, 1998, S. 72).

Vor der mit Spannung erwarteten Uraufführung sind mindestens zwei halböffentliche Aufführungen des Konzerts (in der Bearbeitung als Klavierauszug) bekannt, zum einen mit Marguerite Long (Solo) und Jacques Février im Beisein von Ravel und René Domange, dem Leiter des Durand-Verlags, am 25. Dezember 1931, mutmaßlich in den Räumen von Longs Klavierschule. Zum anderen wurde es sechs Tage später mit Francis Poulenc (Solo) und erneut Février im Salon der Prinzessin von Polignac gespielt, ebenfalls in Anwesenheit von Ravel. Die Uraufführung am 14. Januar 1932 in der Salle Pleyel mit Long am Klavier und dem von Ravel geleiteten Orchestre Lamoureux im Rahmen eines „Festival Ravel“ mit weiteren Werken des Komponisten fand ein begeistertes Echo. Auch die Musikkritik äußerte sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, zufrieden bis überschwänglich, so etwa Paul Bertrand: „Das Klavierkonzert [...] will gemäß der vor allem von Mozart und Saint-Saëns veranschaulichten Tradition in erster Linie

die Virtuosität des Pianisten hervorheben. Aber der angeborene Sinn für Ausgewogenheit und Dosierung, der die Kunst des Herrn Maurice Ravel auszeichnet, haben dieses Stück zu einem vollkommen stimmigen Ganzen gemacht, in dem Orchester und Soloinstrument unlösbar miteinander verbunden sind, in dem jede Note und jede Klangnuance ihre genaue Funktion haben, die untrennbar vom Ganzen ist und dabei eine wesentliche Rolle spielt“ (*Le Ménestrel*, 94, Nr. 4, 22. Januar 1932, S. 35). Die anschließende Europa-Tournee mit Konzerten unter anderem in Brüssel, Wien, Prag, London, Berlin, Amsterdam und Budapest setzte den glanzvollen Pariser Erfolg des Werks fort, wobei Long den Solopart immer unter der Leitung von Ravel spielte. Während der Tour gefragt, was er denn selbst über dieses Konzert denke, antwortete Ravel: „Ziemlich viel Gutes ... Ich habe das Gefühl, dort gefunden zu haben, wonach ich gesucht habe. Oder nein, übertreiben wir nicht: Man erreicht nie genau das, was man will, glücklicherweise übrigens ... [...] Aber letzten Endes scheint mir dieses Konzert eines der Werke zu sein, in denen ich dem Inhalt und den Formen, denen ich auf der Spur war, sehr nahegekommen bin, und in dem ich meinen Willen am besten durchsetzen konnte“ (Nino Frank, *Maurice Ravel entre deux trains*, in: *Candide*, 5. Mai 1932, Wiederabdruck in: *L'Intégrale*, S. 1568).

Den in den *Bemerkungen* genannten Institutionen sei für die freundlich zur Verfügung gestellten Quellenkopien herzlich gedankt.

München, Herbst 2023  
Peter Jost

## Preface

Plans for a piano concerto can be traced in the correspondence of Maurice Ravel (1875–1937) back to the time of his first successes with piano works. On 8 April 1906 he wrote to the music critic Léon Vallas: “Incidentally, I am temporarily abandoning the piano-music genre and, apart from a concerto, do not see much in the way of projects other than symphonic or stage works” (*Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, ed. by Manuel Cornejo, Paris, 2018, p. 134; unless stated otherwise, all quotations originally in French). It remains unclear whether this plan for a piano concerto can be identified as the “Concerto basque” with the title *Zazpiak Bat* (Basque for: “Seven [equals] one”, an allusion to the seven provinces of the Basque Country) that Ravel began in 1913 and abandoned a year later. Looking back subsequently, Ravel wrote that the three parts of the Basque concerto were already quite far advanced (letter dated 25 March 1922 to Robert Schmitz, *L'intégrale*, p. 800); however, only a few pages of sketches survive.

The project gained new momentum at the end of the 1920s. Ravel's original intention, to perform such a piano concerto during an extended tour of the USA in early 1928, came to nought, not least because of obligations for other compositions. Nevertheless, in the autobiographical sketch that he dictated to his pupil Roland-Manuel in October 1928 he mentioned “a concerto for piano and orchestra” as being among the works that he hoped to create in the future (*Esquisse autobiographique*, in: *L'intégrale*, p. 1441). Ravel probably actually set to work at the beginning of the following year. In a letter to Jean Monval dated 13 February 1929, of which only excerpts are known, he writes: “I am working on a number of important pieces, most of which are barely sketched and which I do not expect to finish for a few years yet” (*L'intégrale*, p. 1204). Among other things, Ravel might have

been referring here to the later Piano Concerto in G major. Sketches for it may even go back to the autumn of 1928, since Ravel was later to state that the first theme came to him on the return journey from Oxford in late October 1928 (cf. René Bizet, *Naissance d'une œuvre. Les confidences de Maurice Ravel*, in: *L'intransigeant*, 14 January 1932, reprinted in: *L'intégrale*, p. 1558).

The impulse for Ravel's renewed and now seriously pursued return to this project may, paradoxically, have been the commissioning of a further work in the genre. The pianist Paul Wittgenstein, who had lost his right arm in World War I and whom Ravel had met in Vienna in the spring of 1929, expressed the desire for a piano concerto for the left hand. In an interview two years later, Ravel gave his opinion about the appeal of working concurrently on two entirely contrasting works in the same genre: “Planning the two Concertos simultaneously was an interesting experience. The one in which I shall appear as the interpreter [he is referring to the G major Concerto] 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. [...] I had thought at first of entitling my Concerto ‘Diversissement.’ 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 characterisation. In certain respects this Concerto is not unrelated to my Violin Sonata. It has touches of jazz in it, but not many. The Concerto for the left hand is in one movement, and very different. It contains a good many jazz effects, and the writing is not so light” (Michel Calvo-coressi, *M. Ravel Discusses His Own Work*, in: *The Daily Telegraph*, 11 July 1931, cited after: *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, ed. by Arbie Orenstein, New York, 1990, p. 477).

As frequently happened during these years, work on the two concertos proceeded only very slowly. This was be-

cause, on the one hand, Ravel for financial reasons repeatedly accepted invitations to give concerts at home and abroad; while on the other, increasing health problems stood in the way of creative work. The completion under great time pressure of the Concerto for the left hand in the autumn of 1930 led to complete exhaustion, shattering any plans to finish the G-major Concerto before the end of the 1930/31 winter season. At times Ravel had even considered entrusting the premiere to Serge Koussevitzky for the 50<sup>th</sup> anniversary of the Boston Symphony Orchestra, which had been founded in 1881.

In the correspondence from 1931 there is repeated talk of work on the concerto, and, according to the stamp on the first page of the autograph score, Ravel was, after much effort, able to submit his manuscript to his exclusive publisher Durand in Paris on 3 August. A postcard dated 22 August, however, makes it clear that this delivery comprised only the first movement; in it he alerted the publisher's editor Lucien Garban who was residing in his summer residence and with whom he was on friendly terms, that “you will soon have more work to do: the first part of the concerto has been at the engraver since the beginning of the month. Two more parts, then away” (*L'intégrale*, p. 1271). If one accepts the information in an interview published on 30 October, the composition was definitively finished at that time (cf. Pierre Leroi, *Quelques confidences du grand compositeur Maurice Ravel*, in: *Excelsior*, 30 October 1931, reprinted in: *L'intégrale*, p. 1557). One can therefore assume that the two other movements were submitted successively to the publisher in September/October 1931.

In the abovementioned interview the composer is still designated as soloist for the planned premiere in January 1932. Ravel decided shortly thereafter, in view of his poor health and his probably insufficient pianistic skills, to delegate the solo part of the new work to his friend Marguerite Long (1874–1966). According to Long's memoirs, immediately after telephoning her on 11 No-

vember 1931 Ravel arrived with “his manuscript” (*Au piano avec Ravel*, ed. by Pierre Laumonier, Paris, 1971, p. 60), which now allegedly bore a dedication to the pianist (the abovementioned autograph of the orchestral score, on the other hand, displays no dedication). That this manuscript was not the autograph score is obvious, given the latter’s function as the engraver’s copy for the printing of the score. Moreover, Long later admitted that for practising the piece she only had the piano reduction at her disposal (cf. Janine Weill, *Marguerite Long, une vie fascinante*, Paris, 1969, p. 125). Since Long speaks of “precious pages” (*Au piano*, p. 60) it must have been a copy made by Ravel himself. It is conceivable that it was a no longer surviving copy of just the solo part, or the lost engraver’s copy of the piano reduction into which Ravel himself wrote the solo part, and Garban, who is mentioned as the author of the arrangement in the printed edition, entered the orchestral reduction. In any case, it is certain that Long’s perusal left traces, since the exceptionally preserved galley proof of the piano reduction – presumably the first proof, to judge from the abundance of engraving errors – already contains in its primary layer the ossia variant at the end of the finale (mm. 288–295). It was presumably added by Long (if the variant had come from Ravel himself it would probably have made it to the first edition of the score). Long also entered further corrections and fingerings into the abovementioned galley proof, the only surviving document relating to the printing process. However, we may assume that preparation of the score for printing proceeded similarly to earlier works: Garban looked through the autograph, added missing entries or corrected false ones (see the description in the *Comments* at the end of the present edition), and gave Ravel a galley proof to correct. After checking, Ravel either made a list with corrections or questions (such a list survives for the Piano Concerto for the left hand; see Arbie Orenstein, *La correspondance de Maurice Ravel à Lucien Garban (1919–1934)*,

in: *Cahiers Maurice Ravel*, no. 8, 2004, pp. 81–83), or discussed the problematic passages directly with Garban. In any case, there is no doubt at all that the first edition of the score is authorised, and it therefore serves as the primary source for the present edition (concerning the sources and their evaluation, see the *Comments*). The piano reduction appeared in December 1931, the full score following in February 1932 (see the information in Nigel Simeone, *Mother Goose and other Golden Eggs: Durand Editions of Ravel as reflected in the Firm’s Printing Records*, in: *Brio*, 35 no. 2, 1998, p. 72).

At least two semi-public performances of the concerto (in the version with piano reduction) are known to have taken place before the highly anticipated premiere. The first was with Marguerite Long (solo) and Jacques Février in the presence of Ravel and René Dommange, director of the Durand publishing house, on 25 December 1931, presumably in the premises of Long’s piano school. At the other, six days later, it was played by Francis Poulenc (solo) and Février in the salon of the Princess de Polignac, likewise in Ravel’s presence. The premiere on 14 January 1932 in the Salle Pleyel, with Long at the piano and the Orchestre Lamoureux conducted by Ravel, under the auspices of a “Festival Ravel” with other works by the composer, met with an enthusiastic response. With a few exceptions, the reviews ranged from commendation to exuberance; for example, Paul Bertrand: “The Piano Concerto, in keeping with the tradition exemplified especially by Mozart and Saint-Saëns, is intended above all to highlight the virtuosity of the pianist. But the innate sense of balance and proportion that characterises M. Maurice Ravel’s art have made this piece a perfectly coherent whole in which the orchestra and the solo instrument are indissolubly united, where each note and each timbre has its precise function, inseparable from the whole and playing an essential role in it” (*Le Ménestrel* 94, no. 4, 22 January 1932, p. 35). The subsequent tour of Europe, with concerts in Brussels, Vienna, Prague, Lon-

don, Berlin, Amsterdam and Budapest among others, expanded upon the work’s brilliant Parisian success, with Long always playing the solo part under Ravel’s direction. Asked during the tour what he himself thought of this concerto, Ravel answered: “Quite good ... I have the impression that I have found there what I was looking for. Or rather, no, let’s not exaggerate: you never achieve exactly what you want. Fortunately, in fact ... [...] But in the end, this concerto seems to me to be one of the works in which I have been able to grasp the material and forms that I seek, in which I have been best able to assert my will” (Nino Frank, *Maurice Ravel entre deux trains*, in: *Candide*, 5 May 1932, reprinted in: *L’intégrale*, p. 1568).

We thank the institutions mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at our disposal.

Munich, autumn 2023  
Peter Jost

## Préface

La correspondance de Maurice Ravel (1875–1937) permet de retracer des projets de concerto pour piano dès ses premiers succès avec des œuvres pour cet instrument. Le 8 avril 1906, il écrivit au critique musical Léon Vallas: «Du reste, j’abandonne momentanément le genre pianistique, et, à part un concerto, je ne vois guère en projet que des œuvres symphoniques ou lyriques» (*Maurice Ravel. L’intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, éd. par Manuel Cornejo, Paris, 2018, p. 134). Quant à savoir si le projet de concerto pour piano évoqué avait un lien avec le «Concerto basque» commencé en 1913, interrompu un an plus tard et intitulé *Zazpiak Bat* (en basque:

«Sept [égal] un» en référence aux sept provinces du Pays basque), la question reste en suspens. Ravel écrivit rétrospectivement que «les 3 parties qui le composaient en étaient même assez avancées» (lettre du 25 mars 1922 à Robert Schmitz, *L'intégrale*, p. 800), mais seules quelques pages d'ébauches en sont parvenues à la postérité.

Le projet connut un nouvel élan à la fin des années 1920. L'intention initiale de Ravel de présenter lui-même un tel concerto pour piano lors d'une longue tournée aux États-Unis début 1928 ne fut pas suivie d'effet, notamment parce qu'il s'était déjà engagé pour d'autres compositions. Néanmoins, dans l'esquisse autobiographique qu'il dicta à son élève Roland-Manuel en octobre 1928, on peut lire: «dans un avenir [...] je compte faire un *Concerto* [...] pour piano et orchestre [...]» (*Esquisse autobiographique*, dans: *L'intégrale*, p. 1441). Ravel se mit vraisemblablement concrètement au travail au début de l'année suivante. Dans une lettre à Jean Monval datée du 13 février 1929 dont on ne connaît que des extraits, il écrivit: «je travaille à plusieurs ouvrages importants dont la plupart sont à peine ébauchés et que je n'espère pas terminer avant quelques années» (*L'intégrale*, p. 1204). Ravel faisait sans doute allusion au futur *Concerto* pour piano en Sol majeur. Certaines esquisses à ce propos pourraient même remonter à l'automne 1928, Ravel ayant indiqué plus tard: «Le thème m'en est venu à mon retour d'Oxford», c'est-à-dire fin octobre 1928 (René Bizet, *Naissance d'une œuvre. Les confidences de Maurice Ravel*, dans: *L'intransigeant*, 14 janvier 1932, réimpression dans: *L'intégrale*, p. 1558).

Paradoxalement, c'est la commande d'une autre œuvre appartenant au même genre musical qui pourrait avoir motivé la résurgence et la concrétisation de ce projet. En effet, le pianiste Paul Wittgenstein, qui avait perdu son bras droit pendant la Première Guerre mondiale et dont Ravel fit la connaissance à Vienne au printemps 1929, exprima le souhait d'un concerto pour piano pour la main gauche. Deux ans plus tard, Ravel s'exprimait dans une interview

sur l'intérêt de travailler parallèlement à deux œuvres totalement opposées appartenant au même genre musical:

«Concevoir les deux Concertos simultanément a été une expérience intéressante. Celui dans lequel je me produirai personnellement en tant qu'interprète [c'est-à-dire le *Concerto* en Sol majeur] est un concerto au sens propre du terme: je veux dire qu'il est écrit dans le même esprit que ceux de Mozart et de Saint-Saëns. À mon avis, la musique d'un concerto doit être légère et brillante et ne viser ni à la profondeur ni aux effets dramatiques. [...] J'avais d'abord pensé intituler mon *Concerto* "Divertissement". Puis cela m'a semblé inutile, car le terme même de "concerto" devait suffire à le caractériser. À certains égards, ce concerto n'est pas sans rapport avec ma sonate pour violon. Il contient des touches de jazz, mais pas beaucoup. Le *Concerto* pour la main gauche ne compte qu'un seul mouvement et il est très différent. Il contient de nombreux effets de jazz et son écriture n'est pas aussi légère» (Michel Calvocoressi, *M. Ravel Discusses His Own Work*, dans: *The Daily Telegraph*, 11 juillet 1931, d'après: *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, éd. par Arbie Orenstein, New York, 1990, p. 477; citation originale en anglais).

Comme souvent au cours de ces années-là, le travail sur les deux œuvres n'avança que très lentement. D'une part, pour des raisons financières, Ravel acceptait régulièrement des invitations à se produire en France et à l'étranger, et d'autre part, ses problèmes de santé croissants entravaient son travail de création. L'achèvement dans l'urgence du *Concerto* pour la main gauche à l'automne 1930 provoqua même un épuisement total du compositeur, réduisant ainsi à néant tous ses projets d'achever le *Concerto* en Sol majeur avant la fin de la saison d'hiver 1930/31 – Ravel pensa même un temps en confier la création à Serge Koussevitzky à l'occasion du cinquantième anniversaire du Boston Symphony Orchestra fondé en 1881.

Dans la correspondance de l'année 1931, il est régulièrement question de

l'avancement du *Concerto*. Selon le cachet apposé sur la première page de la partition autographe, Ravel put, après bien des efforts, remettre son manuscrit le 3 août à Durand, son éditeur exclusif à Paris. Une carte postale datée du 22 août adressée dans sa résidence d'été à Lucien Garban, son ami et lecteur de la maison d'édition, explique toutefois que cette livraison ne comprend que le premier mouvement: «Vous aurez bientôt d'autre boulot: la 1<sup>re</sup> partie du *Concerto* à la gravure depuis le commencement du mois. Encore 2 morceaux, et la fuite» (*L'intégrale*, p. 1271). Si l'on en croit une interview parue le 30 octobre, le concerto était définitivement achevé à cette date: «L'œuvre [= *Concerto* pour deux mains] est à présent terminée» (Pierre Leroi, *Quelques confidences du grand compositeur Maurice Ravel*, dans: *Excelsior*, 30 octobre 1931, réimpression dans: *L'intégrale*, p. 1557). On peut donc supposer que les deux autres mouvements furent remis à l'éditeur successivement en septembre/octobre 1931.

Dans l'interview sus-citée, le compositeur est encore désigné comme soliste de la première exécution prévue en janvier 1932. Peu après, eu égard à la fragilité de son état de santé et à ses capacités pianistiques sans doute insuffisantes, Ravel décida de confier la partie de soliste de sa nouvelle œuvre à son amie Marguerite Long (1874–1966). Selon les souvenirs de Long, «le 11 novembre 1931, Ravel me téléphona de Montfort l'Amaury pour m'annoncer sa venue immédiate chez moi avec son manuscrit» (*Au piano avec Ravel*, éd. par Pierre Laumonier, Paris, 1971, p. 60). Ce dernier était désormais vraisemblablement dédié à la pianiste (alors que le manuscrit autographe de la partition d'orchestre mentionné précédemment ne porte aucune dédicace). Il est exclu qu'il s'agisse du manuscrit autographe de la partition, cette dernière servant de modèle à graver pour l'impression de la partition. Long admit d'ailleurs par la suite que pour s'exercer, elle disposait uniquement de la réduction pour piano (cf. Janine Weill, *Marguerite Long, une vie fascinante*, Paris, 1969, p. 125). Long évoquant de

«précieux feuillets» (*Au piano*, p. 60), il s'agissait probablement d'une copie réalisée par Ravel lui-même, possiblement d'une copie non conservée de la seule partie de soliste, ou encore du modèle à graver de la réduction pour piano, également perdu, dans lequel Ravel avait personnellement copié la partie de soliste et Garban la réduction pour l'orchestre dont la paternité lui est attribuée dans la parution. Quoi qu'il en soit, il est certain que la relecture de Long a laissé des traces, car l'épreuve de la réduction pour piano qui nous est exceptionnellement parvenue – probablement la première si l'on en croit l'abondance d'erreurs de gravure – contient la variante ossia à la fin du finale dès la couche de base (mes. 288–295). Cette dernière fut vraisemblablement ajoutée par Long (si la variante était de Ravel lui-même, elle figurerait probablement dans la première édition de la partition). L'épreuve susmentionnée comporte également d'autres corrections et doigtés ajoutés par Long. Hormis cette épreuve, aucun autre document relatif à l'impression n'a été conservé. On peut toutefois supposer que la préparation de la partition pour l'impression s'est déroulée de manière similaire à celle des œuvres précédentes: Garban relisait le manuscrit autographe, complétait les omissions ou corrigeait les erreurs (voir la description dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition) et remettait une épreuve à Ravel pour correction. Après examen, Ravel établissait une liste de corrections ou de questions (une de ces listes a été conservée pour le Concerto pour la main gauche, voir Arbie Orenstein, *La correspondance de Maurice*

*Ravel à Lucien Garban (1919–1934)*, dans: *Cahiers Maurice Ravel*, n° 8, 2004, pp. 81–83), ou discutait directement avec Garban des passages concernés. Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que la première édition de la partition est autorisée. Elle sert donc de source principale pour la présente édition (pour les sources et leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*). La réduction pour piano parut encore en décembre 1931, la partition d'orchestre suivit en janvier 1932 (voir les indications de Nigel Simeone, *Mother Goose and other Golden Eggs: Durand Editions of Ravel as reflected in the Firm's Printing Records*, dans: *Brio*, 35 n° 2, 1998, p. 72).

Avant la création très attendue, deux exécutions semi-publiques du Concerto (dans son adaptation en réduction pour piano) sont connues: l'une avec Marguerite Long (solo) et Jacques Février en présence de Ravel et de René Dommange, directeur des Éditions Durand, le 25 décembre 1931, probablement dans les locaux de l'école de piano de Long, et l'autre six jours plus tard avec Francis Poulenc (solo) et à nouveau Février dans le salon de la princesse de Polignac, également en présence de Ravel. Donnée le 14 janvier 1932 à la Salle Pleyel dans le cadre d'un «Festival Ravel» comprenant d'autres œuvres du compositeur, la création de l'œuvre avec Long au piano et l'Orchestre Lamoureux dirigé par Ravel fut accueillie avec enthousiasme. À quelques exceptions près, la critique musicale se montra également satisfaite, voire dithyrambique, à l'instar de Paul Bertrand: «Le Concerto pour piano [...] vise, selon la

tradition illustrée notamment par Mozart et Saint-Saëns, à mettre surtout en relief la virtuosité du pianiste. Mais le sens inné de l'équilibre et du dosage qui caractérisent l'art de M. Maurice Ravel ont fait de ce morceau un tout parfaitement cohérent où l'orchestre et l'instrument soliste sont unis indissolublement, où chaque note et chaque timbre ont leur fonction précise, inséparable de l'ensemble et y jouant un rôle essentiel» (*Le Ménestrel*, 94, n° 4, 22 janvier 1932, p. 35). La tournée européenne qui suivit, avec des concerts notamment à Bruxelles, Vienne, Prague, Londres, Berlin, Amsterdam et Budapest, confirma l'éclatant succès parisien de l'œuvre, Long jouant toujours la partie solo sous la direction de Ravel. Interrogé pendant la tournée sur ce qu'il pensait lui-même de ce Concerto, Ravel répondit: «Assez de bien ... J'ai l'impression d'y avoir trouvé ce que je cherchais. Ou, plutôt, non, n'exagérons pas: on ne réalise jamais exactement ce qu'on veut. Heureusement, d'ailleurs ... [...] Mais enfin, ce concerto me paraît l'une des œuvres où j'ai pu serrer de près la matière et les formes que je poursuis, où j'ai pu établir le mieux le règne de ma volonté» (Nino Frank, *Maurice Ravel entre deux trains*, dans: *Candide*, 5 mai 1932, réimpression dans: *L'intégrale*, p. 1568).

Nous remercions chaleureusement les institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition de copies des sources.

Munich, automne 2023  
Peter Jost