

Vorwort

Maurice Ravel (1875–1937) komponierte seine Tanzdichtung *La Valse*, die bis heute zu seinen populärsten und meistgespielten Werken zählt, im Winter 1919/20. Die Vorgeschichte reicht jedoch gut 13 Jahre zurück, wie aus einem Brief an den befreundeten Kritiker Jean Marnold hervorgeht: „Was ich gerade in Angriff nehme, ist nicht gerade ausgeklügelt, nämlich einen großen Walzer, eine Art Hommage an den großen Strauss, nicht Richard, sondern den anderen, Johann“ (Brief vom 7. Februar 1906, *Maurice Ravel. Correspondance, écrits et entretiens*, hrsg. von Manuel Cornejo, Paris 2025, S. 209; alle Zitate, wenn nicht anders angegeben, im Original auf Französisch). Wenige Monate später ist erneut, nun unter dem Titel „Vienne“, von diesem Vorhaben die Rede (Brief vom 19. Juli 1906, *Ravel. Correspondance*, S. 228). Ob das Werk damals tatsächlich begonnen wurde, ist ungewiss, da sich keine Spuren davon erhalten haben. Die Idee blieb Ravel jedoch im Gedächtnis, denn einige Wochen nach Beginn des Ersten Weltkriegs zählte er vor dem Hintergrund, dass Österreich-Ungarn zu Frankreichs Kriegsgegnern und Russland zu den mit Frankreich verbündeten Ländern gehörte, eine mit „Wien“ betitelte Symphonische Dichtung zu den Werken, die er begonnen habe, aber jetzt unterbrechen müsse – er könne sie ja nicht in „Petrograd“ umbenennen (Briefe vom 21. und 26. September 1914, *Ravel. Correspondance*, S. 589 und 592).

Einen neuen Impuls erhielt der alte Plan nach dem Ersten Weltkrieg durch den Auftrag von Sergej Djailew an Ravel, für seine Truppe der „Ballets russes“ ein neues Ballett für die Saison 1919/20 zu schreiben. Spätestens im Februar 1919 muss dieser Auftrag erteilt worden sein, denn der Komponist sprach nun von einer „poème chorégraphique“ (choreographischen Dichtung) mit dem neuen Titel *La Valse* (Brief vom 20. Februar 1919, *Ravel. Correspondance*, S. 940). Vermutlich ist es dem

Drängen Djailews zu verdanken, dass sich Ravel Anfang Dezember 1919 in die Einsamkeit eines Landhauses in Lapras (Ardèche) zurückzog und ernsthaft mit der Arbeit begann. Von Anfang an waren neben der Orchesterpartitur auch Klavierfassungen geplant. Gegenüber Lucien Garban, dem befreundeten Pianisten und Lektor im Pariser Verlag Durand, der häufig Originalkompositionen für Klavier bearbeitete, bemerkte er: „Sie tun mir im Voraus leid: zu zwei Klavieren, das wird von allein gehen – das bearbeite ich selbst. Aber zu vier oder zu zwei Händen! Diese Arbeit werden Sie sich selbst zuteilen müssen“ (Brief vom 12. Dezember 1919, *Ravel. Correspondance*, S. 987). Tatsächlich übernahm Garban später nur die Bearbeitung für Klavier vierhändig, Ravel aber schrieb nicht nur die Fassung für zwei Klaviere selbst, sondern auch diejenige für Klavier zweihändig, mit der er noch im gleichen Monat begann und welche die Basis der Komposition wurde. Wie die erhaltene Korrespondenz zeigt, verlief die Orchestrierung ab dem 31. Dezember parallel dazu. Wenig später äußerte er gegenüber der späteren Widmungsträgerin Misia Sert (1872–1950), damals Muse und Mäzenin zahlreicher Künstler in Paris, die Aussicht, bis Ende Januar 1920 Komposition und Orchestrierung fertig zu haben. Dies war eine allzu optimistische Annahme, denn trotz intensiver Arbeit wurde der erste Entwurf der Fassung für Klavier zweihändig erst am 26. Februar fertig, derjenige zur Orchesterpartitur im März und die Reinschrift der Partitur sogar erst am 12. April (vgl. *Ravel. Correspondance*, S. 1000 ff.).

Vermutlich unternahm Ravel ebenfalls parallel die Transkription für zwei Klaviere, auch wenn deren Reinschrift nachweislich erst von Mitte Juni bis Anfang Juli 1920 zu Papier gebracht wurde. Denn nach der allerdings nicht ganz sicheren Erinnerung von Francis Poulenc, der unter anderem mit Igor Strawinsky beim ersten Vortrag von *La Valse* für den Auftraggeber Djailew – mutmaßlich am 16. April im Salon von Misia Sert – zugegen war, soll Ravel zusammen mit Marcelle Meyer *La Valse* vorgetragen

haben. Sollte dies zutreffen, kann es sich nur um die Version für zwei Klaviere gehandelt haben, da die vierhändige von Garban noch nicht vorlag: „Und Ravel spielte *La Valse*, ich glaube, mit Marcelle Meyer, vielleicht nicht sehr gut ... aber immerhin war es *La Valse* von Ravel.“ Djailew war laut Poulenc alles andere als begeistert und lehnte die Komposition mit den Worten ab: „Ravel, das ist ein Meisterwerk ..., aber es ist kein Ballett ... Es ist das Portrait eines Balletts ..., es ist das Gemälde eines Balletts“ (Francis Poulenc, *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris 1963, S. 178 f.). Misia Sert war sowohl mit Ravel als auch mit Djailew befreundet und bestätigte in ihren Erinnerungen diese Beurteilung: „*La Valse* gefiel Sergej nicht (nicht von der Musik her, sondern von den Möglichkeiten her, die das Werk dem Choreographen bot). Er beschloss, es sei ein hinreißender Walzer, aber man könne sich zu diesem Thema keinerlei szenische Entwicklung vorstellen“ (Misia Sert, *Misia*, Paris 1952, S. 181). Damit kam es zum Bruch Ravels mit Djailew, und die Aufführung als Tanzdichtung in Paris rückte in weite Ferne.

Ravel richtete danach seine Hoffnungen bezüglich einer szenischen Aufführung auf Wien, und in diesem Zusammenhang ist vermutlich auch die Uraufführung der Fassung für zwei Klaviere im Rahmen eines von Alban Berg organisierten Ravel-Konzerts am 23. Oktober 1920 in Wien zu sehen, vorgetragen vom Komponisten und Alfredo Casella. In einem Interview mit einem österreichischen Musikkritiker erläuterte Ravel: „*La Valse* ist eine Synthese des Wiener Walzers. Ursprünglich wollte ichs ‚Wien‘ nennen. Dieser einaktige Tanz spielt im zweiten Kaiserreich, um 1855. Der erste Teil ist ‚Die Geburt des Walzers‘. Leise, aus ferner Weite klingende Walzertöne, die sich dann allmählich bis zum Paroxysmus steigern. Zu diesem Werke wurde ich von Straußscher [sic] Musik inspiriert. Die Themen natürlich sind durchwegs originell“ (Alexander Földes, *Gespräch mit Ravel*, in: *Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film*, Nr. 4, 30. Oktober 1920, S. 3,

Zitat im Original auf Deutsch). Das neue Werk wurde sehr gut aufgenommen, aber das Konzert im Rahmen des berühmten „Vereins für musikalische Privataufführungen“ fand nur sehr begrenzte Resonanz. Richard Strauss, damals Co-Direktor der Wiener Staatsoper, erteilte dem Projekt einer Bühnenaufführung nach langwierigen Verhandlungen jedoch am 7. Dezember 1922 eine Absage (vgl. *Ravel. Correspondance*, S. 1279). Die erste szenische Aufführung fand am 2. Oktober 1926 durch das Ballett der Königlichen Flämischen Oper in Antwerpen statt, es folgten drei Jahre später Aufführungen durch die Ballettkompagnie von Ida Rubinstein am 12. Januar 1929 in Monte-Carlo, am 24. Februar in Wien und als französische Erstaufführung am 23. Mai 1929 in der Pariser Oper, in Wien und Paris sogar mit Ravel am Dirigentenpult.

Am 12. Dezember 1920 und damit nur wenige Monate nach der Premiere der Fassung für zwei Klaviere kam jedoch – als Ersatz für die damals nicht absehbare Möglichkeit der Darbietung als Ballett – die Orchesterfassung in einem der Konzerte der *Concerts Lamoureux* unter der Leitung von Camille Chevillard zu Gehör. Das Echo bei Publikum und Kritik war geteilt, jedoch wuchs die Anerkennung mit den nachfolgenden Aufführungen bis zur einhelligen Begeisterung am 24. November 1921 unter der Leitung von Serge Koussevitzky. Danach verbreitete sich *La Valse* rasch auch im Ausland, und nicht zuletzt Ravel selbst setzte die Orchesterfassung während seiner Konzerttourneen häufig aufs Programm.

Bereits zur Uraufführung wurde im Programmzettel das knappe Szenario abgedruckt, das später auch in den Drucken aller drei Fassungen (mit Angabe der Partiturstellen A und B) zu finden ist: „Wirbelnde Wolkenschleier, die hier und da aufreißen, lassen Walzer tanzende Paare erkennen. Nach und nach lösen sich die Schleier auf: Man erkennt A einen riesigen Saal mit einer wirbelnden Menschenmenge. Die Bühne wird allmählich heller. Die Kronleuchter erstrahlen hell beim *ff* B. Ein kaiserlicher Hof um 1855“. Da eine solche In-

haltsangabe mangels einer detaillierten Handlungsfolge eher als Vorlage zu einer Symphonischen Dichtung als zu einer choreographischen geeignet erscheint, ist die Kritik Djagilews durchaus verständlich. Ravel betonte dagegen immer wieder, dass sein Werk für die Bühne geschrieben sei und die Partitur alles enthalte, was man zur choreographischen Realisierung wissen müsse. So erteilte er gegenüber seinem Komponistenkollegen Maurice Emmanuel allen Spekulationen, wonach das Stück als mögliche Parodie oder als Schilderung des Untergangs der Habsburgermonarchie zu deuten wäre, die einige Kritiker in *La Valse* sehen wollten, eine Abfuhr: „Man darf darin nur das sehen, was die Musik hier ausdrückt: einen ansteigenden Verlauf des Klangs, zu dem die Bühne den des Lichts und der Bewegung hinzufügen wird“ (Brief vom 14. Oktober 1922, *Ravel. Correspondance*, S. 1260).

Während die Orchesterpartitur und -stimmen erst im März 1921 bei Durand erschienen, kamen die Klavierfassungen bereits im November 1920 (Klavier zweihändig) und Dezember 1920 (zwei Klaviere) heraus, wobei sich die technisch überaus anspruchsvolle zweihändige Fassung mit 5.000 Exemplaren zu Lebzeiten Ravels am besten verkaufte. Das Datum ihrer Uraufführung im Konzert ist nicht bekannt, aber sie wurde auch häufig in Privatzirkeln gespielt, so vermutlich erstmals am 17. Dezember 1920, vorgetragen von André Messager, im Salon von Marguerite de Saint-Marceaux, in dem auch Ravel regelmäßig verkehrte (vgl. *Marguerite de Saint-Marceaux. Journal 1894–1927*, hrsg. von Myriam Chimènes, Paris 2007, S. 1093). Die Erstausgabe der Fassung für Klavier zweihändig bildet die Hauptquelle für die vorliegende Edition (zu den Quellen und ihrer Bewertung siehe die *Bemerkungen* am Ende dieser Edition).

Eine Besonderheit in der zweihändigen Fassung – die Notation einzelner Orchesterpassagen auf einem dritten System – gibt immer wieder Anlass zu Spekulationen. Ursprünglich war sie wohl als Hilfsmittel für Djagilew und seinen Choreographen Léonide Massine

gedacht, damit diese sich ein besseres Bild von der Musik machen könnten. Dazu dienten auch auffallende Zeichen im Notentext des erhaltenen Entwurfs, die Ravel im Begleitbrief zur Versendung des Manuskripts selbst als „Hieroglyphen“ bezeichnete, die „Masse die Stellen anzeigen sollten, an denen das Orchester mehr oder weniger stark auftritt“ (*Ravel. Correspondance*, S. 1019). Nach Erstellung der Orchesterfassung verloren die Passagen diese ursprüngliche Funktion; Ravel behielt sie jedoch im Druck als eigenständiges Element der Klavierfassung bei, wobei offen ist, ob sie als alternatives System gespielt werden sollten oder lediglich als zusätzliche Information für die Interpretation der in den beiden Klaviersystemen notierten Musik dienen sollten. Inzwischen ist es pianistische Praxis, wenigstens einen Teil dieser Passagen im dritten System zu spielen, sei es als *Ossia* zu den Noten im oberen oder unteren Klaviersystem, sei es als hochvirtuose Darbietung des gesamten über die drei Systeme verteilten Notentexts (zu den technischen Problemen vgl. Jeni M. Maneva, *Maurice Ravel's „La Valse“: Historical Context, Structure, Harmony, and Challenges for Interpretation in the Solo Piano Version*, Diss. Morgantown/West Virginia 2005, S. 81–92). Das beigelegte Einlegeblatt enthält Aufführungsvorschläge von Boris Giltburg zu ausgewählten Passagen. An den übrigen Stellen gibt der Fingersatz an, in welchem Umfang das dritte System in den Klavierpart integriert werden kann.

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

München, Frühjahr 2025
Peter Jost

Preface

Maurice Ravel (1875–1937) composed his dance poem *La Valse*, which to the present day is still one of his most popular and most frequently performed works, in the winter of 1919/20. However, the antecedents go back a good thirteen years, as can be deduced from a letter to his friend, the critic Jean Marnold: “What I am working on at the moment is not exactly sophisticated, namely a large waltz, a kind of homage to the great Strauss, not Richard, but rather the other one, Johann” (letter dated 7 February 1906, *Maurice Ravel. Correspondance, écrits et entretiens*, ed. by Manuel Cornejo, Paris, 2025, p. 209; all quotes, if not otherwise specified, are in French in the original). A few months later, this undertaking is again mentioned, now under the title “Vienne” (letter dated 19 July 1906, *Ravel. Correspondance*, p. 228). It is unclear whether the work was actually started at that time, since no traces of it have been preserved. The idea however remained in Ravel’s mind because a few weeks after the beginning of the First World War, he counted, against the background of Austria-Hungary being one of France’s enemies and Russia being one of the countries allied with France, a symphonic poem entitled “Vienna” among the works he had commenced but now had to break off – he could, after all, not rename it “Petrograd” (letters from 21 and 26 September 1914, *Ravel. Correspondance*, pp. 589 and 592).

The old plan received a new impetus after the First World War when Sergei Diaghilev commissioned Ravel to write a new ballet for his “Ballets russes” for the 1919/20 season. This commission must have been awarded in February 1919 at the latest, for the composer now spoke of a “poème chorégraphique” (choreographic poem) with the new title *La Valse* (letter dated 20 February 1919, *Ravel. Correspondance*, p. 940). It was probably due to pressure from Diaghilev that Ravel withdrew to the solitude of a country house in Lapras (Ardèche)

in early December 1919 and seriously began working. From the very beginning, piano versions were planned alongside the orchestral score. To Lucien Garban, a pianist friend and editor at the Paris publishing house of Durand, who often arranged original compositions for piano, he remarked: “I feel sorry for you in advance: for two pianos, that will be fine on its own – I will arrange it myself. But for four hands or two! This work you will have to allocate to yourself” (letter dated 12 December 1919, *Ravel. Correspondance*, p. 987). In fact, Garban later took over only the arrangement for piano four-hands, while Ravel wrote not only the version for two pianos himself, but also the one for piano two-hands, which he began in the same month and which became the basis of the composition. As the surviving correspondence shows, the orchestration proceeded simultaneously starting on 31 December. A short time later, he expressed the hope to Misia Sert (1872–1950), to whom he would later dedicate the work and who was at that time the muse and patron of numerous artists in Paris, that he would have the composition and orchestration finished by the end of January 1920. This was an all too optimistic assumption, for in spite of intensive work, the first draft of the version for piano two-hands was not completed until 26 February, that of the orchestral score in March and the fair copy of the score even as late as 12 April (cf. *Ravel. Correspondance*, pp. 1000 ff.).

Ravel presumably also undertook the transcription for two pianos at the same time, even though its fair copy was demonstrably written down only from mid-June to early July 1920. For according to the admittedly not very certain memory of Francis Poulenc, who was present with Igor Stravinsky, among others, at the first performance of *La Valse* for Diaghilev, who had commissioned it – presumably on 16 April in Misia Sert’s salon – Ravel is said to have performed *La Valse* together with Marcelle Meyer. If this was indeed the case, it can only have been the version for two pianos, since Garban’s four-hand version was not yet available: “And Ravel played

La Valse, I think with Marcelle Meyer, perhaps not very well ... but all the same, it was *La Valse* by Ravel.” According to Poulenc, Diaghilev was anything but enthusiastic and rejected the composition with the words: “Ravel, it is a masterpiece ... but it is not a ballet ... It is the portrait of a ballet ..., it is the painting of a ballet” (Francis Poulenc, *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, 1963, pp. 178 f.). Misia Sert was a friend of both Ravel and Diaghilev, and she confirmed this assessment in her memoirs: “*La Valse* did not please Sergei (not because of the music, but from the point of view of the possibilities that the work offered the choreographer). He declared it a ravishing waltz, but that one could not imagine any scenic development on this theme” (Misia Sert, *Misia*, Paris, 1952, p. 181). This led to Ravel’s break with Diaghilev, and the performance as a dance poem in Paris receded into the distance.

Ravel then set his hopes on a scenic performance on Vienna, and the premiere of the version for two pianos within the framework of a Ravel concert organised by Alban Berg on 23 October 1920 in Vienna, performed by the composer and Alfredo Casella, should presumably also be seen in this context. In an interview with an Austrian music critic, Ravel explained: “‘*La Valse*’ is a synthesis of the Viennese waltz. Originally, I wanted to call it ‘Wien’. This one-act dance is set in the Second Empire, around 1855. The first part is ‘The Birth of the Waltz’. Quiet waltz tones sounding from far away, which then gradually build up to a paroxysm. I was inspired to write this work by the music of Strauss. The themes are, of course, entirely original” (Alexander Földes, *Gespräch mit Ravel*, in: *Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film*, no. 4, 30 October 1920, p. 3, quote in German in the original). The new work was very well received, but the concert at the famous “Verein für musikalische Privataufführungen” (Society for Private Musical Performances) met with a very limited response. Richard Strauss, then co-director of the Vienna State Opera, turned down the

project of a stage performance on 7 December 1922 after protracted negotiations (cf. *Ravel. Correspondance*, p. 1279). The first scenic performance took place on 2 October 1926 with the ballet company of the Royal Flemish Opera in Antwerp, followed three years later by performances by Ida Rubinstein's ballet company on 12 January 1929 in Monte-Carlo, on 24 February in Vienna and as the French first performance on 23 May 1929 at the Paris Opera, in Vienna and Paris even under Ravel's baton.

However, on 12 December 1920, and thus only a few months after the premiere of the version for two pianos, the orchestral version – as a substitute for the then unforeseeable possibility of a performance as a ballet – was heard at one of the concerts of the Concerts Lamoureux under the direction of Camille Chevillard. The response from audiences and critics was divided, but interest grew with the subsequent performances until unanimous enthusiasm broke out on 24 November 1921 under the direction of Serge Koussevitzky. After that, *La Valse* also quickly spread abroad, and Ravel himself frequently included the orchestral version on the programme during his concert tours.

At the premiere, the brief scenario, which was later to be found in the prints of all three versions, was already reproduced in the programme leaflet (with the indication of passages at A and B of the score): “Swirling veils of cloud, which break open here and there, allow couples dancing the waltz to be discerned. The veils gradually dissipate: One recognises [A] a huge hall with a swirling crowd of people. The stage gradually becomes brighter. The chandeliers shine brightly at the *ff* [B]. An imperial court, around 1855”. Since such a synopsis, due to the lack of a detailed sequence of actions, seems more suitable as a model for a symphonic poem than for a choreographic one, Diaghilev's criticism is quite understandable. Ravel, on the other hand, repeatedly emphasised that his work was written for the stage and that the score contained everything one had to know for its choreographic realisation. In a letter to his composer col-

league Maurice Emmanuel, he thus rejected all speculation according to which the piece could be interpreted as a possible parody or as a depiction of the demise of the Habsburg monarchy, that some critics wanted to see in *La Valse*: “One may only see in it what the music expresses here: an increasing progression of sound, to which the stage will add that of light and movement” (letter dated 14 October 1922, *Ravel. Correspondance*, p. 1260).

While the orchestral score and parts were not published by Durand until March 1921, the piano versions had already been released in November 1920 (piano two-hands) and December 1920 (two pianos), whereby the technically very demanding two-hand version, with 5,000 copies, was the bestseller during Ravel's lifetime. The date of its premiere in concert is not known, but it was also frequently played in private circles, presumably for the first time on 17 December 1920, performed by André Messager in the salon of Marguerite de Saint-Marceaux, where Ravel was also a regular guest (cf. *Marguerite de Saint-Marceaux. Journal 1894–1927*, ed. by Myriam Chimènes, Paris, 2007, p. 1093). The first edition of the version for piano two-hands is the primary source for the present edition (for the sources and their evaluation, see the *Comments* at the end of the present edition).

An unusual feature of the two-hand version – the notation of individual orchestral passages on a third staff – continues to give rise to speculation. Originally, it was probably intended as an aid for Diaghilev and his choreographer Léonide Massine, so that they could get a better idea of the music. This was also the purpose of the conspicuous symbols in the musical text of the surviving draft, which Ravel himself described in the cover letter for the consignment of the manuscript as “hieroglyphics”, which were intended to “show Massine the places where the orchestra comes to the fore more or less strongly” (*Ravel. Correspondance*, p. 1019). After the orchestral version was produced, the passages lost this original function; however, Ravel retained them in the print

as an independent element of the piano version, although it is unclear whether they were intended to be played as an alternative staff or merely as additional information for the interpretation of the music notated in the two piano staves. Meanwhile, it has become pianistic practice to play at least some of these passages of the third staff, be it as an ossia to the notes in the upper or lower staves or as a highly virtuoso rendition of the entire musical text spread out over the three staves (concerning the technical problems, cf. Jeni M. Maneva, *Maurice Ravel's “La Valse”: Historical Context, Structure, Harmony, and Challenges for Interpretation in the Solo Piano Version*, Diss. Morgantown/West Virginia, 2005, pp. 81–92). The enclosed loose leaf contains performance suggestions by Boris Giltburg for selected passages. In the remaining places, the fingering indicates the extent to which the third staff can be integrated into the piano part.

We warmly thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly providing copies of the sources.

Munich, spring 2025
Peter Jost

Préface

C'est au cours de l'hiver 1919/20 que Maurice Ravel (1875–1937) composa *La Valse*, un poème chorégraphique qui compte aujourd'hui encore parmi ses œuvres les plus populaires et les plus jouées. Comme le révèle une lettre adressée à son ami critique Jean Marnold, l'histoire de cette œuvre avait pourtant débuté treize ans auparavant: «Ça n'est pas subtil, ce que j'entreprends pour le moment: une grande valse, une manière d'hommage à la mémoire du grand Strauss, pas Richard, [mais] l'autre,

Johann» (lettre du 7 février 1906, *Maurice Ravel. Correspondance, écrits et entretiens*, éd. par Manuel Cornejo, Paris, 2025, p. 209). Le projet, cette fois intitulé «Vienne», fut évoqué à nouveau quelques mois plus tard (lettre du 19 juillet 1906, *Ravel. Correspondance*, p. 228). Nul ne sait si l'œuvre fut réellement commencée à ce moment-là, car il n'en reste aucune trace. Ravel garda toutefois l'idée en mémoire, car quelques semaines après le début de la Première Guerre mondiale, alors que l'Autriche-Hongrie figurait au nombre des ennemis de la France, et la Russie parmi ses alliés, il cita parmi les œuvres commencées dont il devait interrompre la composition «un poème symphonique [...] *Wien!!!* Et pas moyen d'appeler cela *Pétrograd*» (lettres des 21 et 26 septembre 1914, *Ravel. Correspondance*, pp. 589 et 592).

L'ancien projet fut remis au goût du jour après la Première Guerre mondiale, du fait de la commande de Serge Diaghilev à Ravel d'un nouveau ballet pour la saison 1919/20 de sa troupe des «Ballets russes». Cette commande dut être passée au plus tard en février 1919, car le compositeur évoqua ensuite un «poème chorégraphique», cette fois intitulé *La Valse* (lettre du 20 février 1919, *Ravel. Correspondance*, p. 940). L'insistance de Diaghilev est probablement la raison pour la retraite de Ravel dans l'isolement d'une maison de campagne à Lapras en Ardèche début décembre 1919, où il se mit sérieusement au travail. Outre la version orchestrale, il était prévu dès l'origine qu'il en propose également différentes versions pour piano. S'adressant à son ami Lucien Garban, pianiste et correcteur à la maison d'édition Durand à Paris, qui effectuait souvent des arrangements pour piano de compositions originales, il lui écrivit : «Je vous plains d'avance : à 2 pianos, ça ira tout seul – c'est moi qui arrangerai ça. Mais à 4 mains, ou à 2 ! C'est vous qui allez vous envoyer ce boulot» (lettre du 12 décembre 1919, *Ravel. Correspondance*, p. 987). En réalité, Garban effectua finalement uniquement l'arrangement pour piano à quatre mains, tandis que Ravel écrivait non seulement

la version pour deux pianos, mais aussi celle pour piano à deux mains, qu'il commença dès le mois de décembre et qui devint la base de la composition. Comme l'indique la correspondance conservée, l'orchestration se développa en parallèle, à partir du 31 décembre. Peu après, Ravel confia à Misia Sert (1872–1950), muse et mécène de nombreux artistes à Paris, et future dédicataire de l'œuvre, qu'il espérait avoir terminé la composition et l'orchestration pour la fin du mois de janvier 1920. Cependant, l'hypothèse s'avéra par trop optimiste, car malgré un travail intense, la première ébauche de la version pour piano à deux mains ne fut terminée que le 26 février, celle de la partition orchestrale en mars et la copie au propre de la partition seulement le 12 avril (cf. *Ravel. Correspondance*, pp. 1000 ss.).

Il semble que Ravel entreprit parallèlement la transcription pour deux pianos, même s'il est attesté que la copie au propre n'en fut réalisée qu'entre la mi-juin et le début du mois de juillet 1920. En effet, selon les souvenirs, bien qu'incertains, de Francis Poulenc, qui assista avec Igor Stravinsky à la première audition de *La Valse* par Diaghilev, son commanditaire – vraisemblablement le 16 avril dans le salon de Misia Sert –, Ravel l'aurait interprétée avec Marcelle Meyer. Si cela s'avérait exact, il ne pourrait s'agir que de la version pour deux pianos, car la version à quatre mains de Garban n'était pas encore disponible : «Et Ravel a joué *La Valse*, je crois, avec Marcelle Meyer, peut-être pas très bien ... mais, quand même, c'était *La Valse* de Ravel.» Selon Poulenc, Diaghilev, loin d'être enthousiaste, rejeta la composition en déclarant : «Ravel, c'est un chef-d'œuvre ... mais ce n'est pas un ballet ... C'est le portrait d'un ballet ... c'est la peinture d'un ballet» (Francis Poulenc, *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, 1963, pp. 178 s.). Dans ses mémoires, Misia Sert, qui était l'amie de Ravel et de Diaghilev, confirma ce jugement : «*La Valse* ne plut pas à Serge (non pas musicalement, mais au point de vue des possibilités qu'elle offrait à un chorégraphe). Il décréta que c'était

une ravissante valse, mais qu'aucun développement scénique ne pouvait être imaginé sur ce thème» (Misia Sert, *Misia*, Paris, 1952, p. 181). Cet épisode marqua la rupture entre Ravel et Diaghilev, et l'interprétation de l'œuvre à Paris sous la forme d'un poème chorégraphique fut repoussée dans un futur indéfini.

Ravel reporta alors l'espoir d'une représentation scénique sur Vienne. C'est d'ailleurs sans doute dans ce contexte qu'il faut voir la création de la version pour deux pianos lors d'un concert Ravel organisé par Alban Berg le 23 octobre 1920 à Vienne, interprétée par son compositeur et Alfredo Casella. Dans une interview accordée à un critique musical autrichien, Ravel expliquait : «*La Valse*» est une synthèse de la valse viennoise. À l'origine, je voulais l'appeler «Wien». Cette danse en un acte se déroule sous le Second Empire, vers 1855. La première partie correspond à «la naissance de la valse». De doux sons de valse résonnent dans le lointain et s'intensifient progressivement jusqu'au paroxysme. Cette œuvre m'a été inspirée par la musique straussienne. Bien entendu, les thèmes sont tout à fait originaux» (Alexander Földes, *Gespräch mit Ravel*, dans : *Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film*, n° 4, 30 octobre 1920, p. 3, citation originale en allemand). La nouvelle œuvre fut très bien accueillie, mais le concert donné dans le cadre du célèbre «Verein für musikalische Privataufführungen» (Société d'exécutions musicales privées) ne rencontra qu'un écho très limité. Le 7 décembre 1922, après de longues négociations, Richard Strauss, alors codirecteur de l'Opéra national de Vienne, finit par rejeter le projet d'une représentation scénique (cf. *Ravel. Correspondance*, p. 1279). Finalement, la première représentation scénique eut lieu le 2 octobre 1926 à Anvers par le ballet de l'Opéra royal flamand, suivie trois ans plus tard de représentations données par la compagnie de ballet d'Ida Rubinstein, le 12 janvier 1929 à Monte-Carlo, le 24 février à Vienne et pour la création française, le 23 mai 1929 à l'Opéra de Paris, avec Ravel en personne à la baguette à Vienne et à Paris.

Le 12 décembre 1920, soit quelques mois seulement après la première de la version pour deux pianos, la version orchestrale fut jouée dans le cadre des Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard, en compensation de la version dansée, dont la représentation semblait alors très incertaine. Aux réactions initiales mitigées du public et de la critique, succéda un engouement grandissant au fil des exécutions suivantes, jusqu'à la manifestation d'un enthousiasme unanime le 24 novembre 1921, lors d'un concert placé sous la direction de Serge Koussevitzky. *La Valse* se diffusa alors rapidement à l'étranger, Ravel ne se privant pas d'inscrire lui-même la version orchestrale au programme de ses tournées de concerts.

Dès la création, le programme des concerts contenait le bref argument qui figura plus tard dans les partitions imprimées des trois versions (avec indication des endroits A et B): «Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu: on distingue [A] une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au *ff* [B]. Une Cour impériale, vers 1855». En l'absence d'une intrigue détaillée, un tel argument semble en effet convenir davantage à un poème symphonique qu'à un poème chorégraphique, la critique de Diaghilev est donc tout à fait compréhensible. De son côté, Ravel insista toujours sur le fait que son œuvre était écrite pour la scène et que la partition contenait tout ce qu'il fallait savoir pour la chorégraphe. Ainsi, s'adressant à son collègue compositeur Maurice Emmanuel, s'inscrivit-il en faux contre les spéculations de certains cri-

tiques qui voulaient voir dans *La Valse* une potentielle parodie ou du moins une illustration de la chute de la monarchie des Habsbourg: «Il ne faut y voir que ce que la musique y exprime: une progression ascendante de sonorité, à laquelle la scène viendra ajouter celle de la lumière et du mouvement» (lettre du 14 octobre 1922, *Ravel. Correspondance*, p. 1260).

Alors que la partition et le matériel d'orchestre ne furent publiés par Durand qu'en mars 1921, les versions pour piano parurent dès novembre 1920 (pour piano à deux mains) et décembre 1920 (pour deux pianos), la version à deux mains, particulièrement exigeante sur le plan technique, étant la plus vendue du vivant de Ravel, avec 5.000 exemplaires. La date de sa création en concert n'est pas connue, mais elle fut souvent jouée dans des cercles privés, probablement pour la première fois le 17 décembre 1920 par André Messager dans le salon de Marguerite de Saint-Marceaux que Ravel fréquentait régulièrement (cf. *Marguerite de Saint-Marceaux. Journal 1894–1927*, éd. par Myriam Chimènes, Paris, 2007, p. 1093). La première édition de la version pour piano à deux mains constitue la source principale de la présente édition (à propos des sources et de leur évaluation, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition).

Une particularité de la version à deux mains – la notation de certains passages orchestraux sur une troisième portée – donne régulièrement lieu à des spéculations. À l'origine, elle était sans doute destinée à aider Diaghilev et son chorégraphe Léonide Massine à se représenter la musique plus facilement. Dans la première ébauche conservée ressortent des signes qualifiés par Ravel de «hiéroglyphes» dans la lettre accompagnant l'envoi du manuscrit, qui poursuivaient le même objectif. Ils étaient destinés à «indiquer à Massine les endroits où l'orchestre est plus ou moins chargé» (*Ravel. Correspondance*, p. 1019). Ces passages perdirent leur fonction initiale après l'achèvement de la version orchestrale, mais Ravel les conserva dans la version imprimée comme des éléments indépendants de la version pour piano, sans préciser s'ils devaient être considérés comme une alternative ou simplement comme des informations supplémentaires pour l'interprétation de la musique notée dans les deux portées habituelles du piano. Dans la pratique pianistique, il est désormais d'usage de jouer au moins une partie de ces passages de la troisième portée, soit en tant que ossia des notes des portées supérieure ou inférieure, soit en tant qu'interprétation très virtuose de l'ensemble du texte musical réparti sur les trois portées (concernant les problèmes techniques, cf. Jeni M. Maneva, *Maurice Ravel's «La Valse»: Historical Context, Structure, Harmony, and Challenges for Interpretation in the Solo Piano Version*, thèse Morgantown/West Virginia 2005, pp. 81–92). Le feuillet séparé ci-joint comprend des suggestions d'exécution de Boris Giltburg pour des passages choisis. Aux autres endroits, le doigté indique dans quelle mesure la troisième portée peut être intégrée dans la partie de piano.

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

Munich, printemps 2025
Peter Jost